

Міністерство освіти і науки України  
Національний університет «Острозька академія»  
Гуманітарний факультет  
Катедра української мови і літератури

Кваліфікаційна робота  
на здобуття освітнього ступеня магістра  
на тему «Гендерний дискурс у драматургії Володимира Винниченка»

Виконала студентка VI курсу, групи МУФ-61  
галузі знань 03 Гуманітарні науки  
спеціальності 035 Філологія  
спеціалізації 035.01 «Українська мова та література»  
освітньо-професійної програми  
«Українська мова і література»  
Омелянчук Світлана Олегівна

Керівник – докторка філологічних наук,  
професорка катедри української мови і літератури  
Національного університету «Острозька академія»  
Кочерга Світлана Олексіївна  
Рецензент – кандидатка філологічних наук,  
доцентка катедри української літератури  
Рівненського державного  
гуманітарного університету  
Крупка Мирослава Анатоліївна

Острог, 2020

## ЗМІСТ

ВСТУП.....	3
РОЗДІЛ I ДРАМАТУРГІЯ ВОЛОДИМИРА ВИННИЧЕНКА В ЛІТЕРАТУРОЗНАВЧІЙ РЕЦЕПЦІЇ .....	8
1.1. Тенденції й основні напрями дослідження драм письменника .....	8
1.2. Драматургія Винниченка в світлі гендерних студій.....	22
РОЗДІЛ II ІНСТИТУТ СІМ'Ї Й КОНЦЕПЦІЯ ВІЛЬНОГО ШЛЮБУ .....	29
2.1. Феномен материнства й батьківства («Закон», «Натусь»).....	29
2.2. Маски жінки в драмі «Брехня».....	38
2.3. Проблема шлюбу в модерній добі («Щаблі життя», «Пригвожені») .....	45
РОЗДІЛ III ТРАНСФОРМАЦІЇ ГЕНДЕРНИХ РОЛЕЙ У П'ЄСАХ ВОЛОДИМИРА ВИННИЧЕНКА .....	55
3.1. Гендерні особливості зображення митців-чоловіків («Чорна Пантера і Білий Ведмідь», «Memento», «Пісня Ізраїля») .....	55
3.2. Вир революції: гендерний аспект .....	68
3.2.1. Фатум і самопожертва жінки-революціонерки («Базар», «Гріх», «Між двох сил») .....	70
3.2.2. Авторське бачення маскулінності у вимірі національно-визвольних змагань («Дизгармонія», «Великий Молох») .....	76
3.3. Поразка релігії любові в драмі «Пророк»: нівеляція гендерних характеристик цивілізаційним поступом.....	78
ВИСНОВКИ .....	84
СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ .....	88

## ВСТУП

**Актуальність дослідження.** Інтерес до гендерних проблем зростає з кожним роком. Ідеться про охоплення ним найрізноманітніших сфер, які потребують гендерного аналізу: від правознавства до соціології, від медицини до літератури тощо. Літературні тексти наразі дуже часто інтерпретують у ключі гендерної критики. У контексті гендеру розглядали й творчість Володимира Винниченка, одного з найконтroversійніших письменників доби раннього модернізму. Проте проблеми статі в поезиці Винниченка-драматурга були у фокусі дослідників вкрай рідко. Письменник, по суті, один із перших вивів український театр із тіні народництва, створивши понад 20 репертуарних п'єс. Винниченко-драматург мав неабиякий сценічний успіх. Цьому певною мірою сприяло його вміння писати мелодраматичні, і водночас не позбавлені суспільних, філософських чи політичних тем п'єси. Та в центрі його драм усе ж була людина, її ідентичність, особистісне «Я» тощо. Зокрема, прицільна увага драматурга була спрямована на проблеми статі. Гендерний дискурс його драматургії дуже розмаїтий, це стосується й п'єс, невідомих широкому загалу.

У становленні винниченкознавства важливе значення має академічна діаспора, зокрема Григорій Костюк. Драмознавчі студії творчості письменника на «материковій» Україні беруть свій початок із 1990-х років (Микола Жулинський). Першою дослідила творчість Винниченка в контексті європейського драматичного дискурсу Лариса Мороз. У своїй монографії «Сто рівноцінних правд. Парадокси драматургії Володимира Винниченка» означила основну проблематику майже всіх п'єс Винниченка. Лариса Залеська-Онишкевич порушила тему другого життя Винниченкових драм, тобто їх театральну долю. Сценічний шлях драматичних текстів письменника окреслили також Марина Гринишина, Петро Кравчук, Олена Гуцало, Микола Сорока. Важливою для розуміння театального життя ХХ сторіччя, а разом і драматургії Винниченка стала книга «Український театр ХХ століття» (розвідки Надії Мірошниченко й Вікторії Селіванової). Віктор Гуменюк

присвятив поетиці драматургії Винниченка дисертацію з однойменною назвою. Дослідник звернув увагу на новизну творчих пошуків письменника, його експерименти. Таких же тем торкнулися в своїх дослідженнях Володимир Панченко («Творчість Володимира Винниченка 1902-1920 рр. у генетичних і типологічних зв'язках з європейськими літературами») й Сергій Михида («Слідами його експериментів: змістові домінанти та поетика конфлікту в драматургії Володимира Винниченка»). Останній, до того ж, віднайшов «забуті» драматичні тексти Винниченка. У ключі інтермедіальних зв'язків інтерпретували тексти Винниченка Алла Дудка, Алла Лимаренко, Тетяна Преображенська. У праці «Від модерну до авангарду: жанрово-стильова парадигма української драматургії першої третини ХХ століття» Людмила Скорина, Тетяна Свєрбілова й Наталя Малютіна звернули увагу на жанрові особливості п'єс письменника, елементи гри, пародіювання тощо. Останні теми порушила в своїй монографії й Олександра Вісич («Метадрама: теорія і репрезентація в українській літературі»). Валентина Хархун дослідила тему революції в драмах «Між двох сил» і «Панна мара». Драматургія Винниченка також ставала об'єктом дослідження Світлани Кочерги, Ігоря Юдкіна, Раїси Тхорук, Лесі Синявської, Тетяни Мейзерської та ін.

Гендерні теми в драмах Винниченка досліджували доволі часто, але здебільшого це периферійні розвідки, а не центральні. Проблема стосунків чоловіка й жінки в п'єсах письменника стоїть особливо гостро, проте гендерний аналіз було застосовано до порівняно малої кількості його драматичних текстів. Першим про проблему статі у Винниченкових п'єсах заговорив Володимир Панченко. Дисертація Марини Сороки чітко окреслила типологію жіночого світу драматургії Володимира Винниченка. Решта гендерних досліджень зазвичай присвячені проблемі шлюбу, сім'ї (Тетяна Вірченко, Тетяна Макарова, Анжела Матюшенко, Надія Янкова), темам батьківства/материнства (Любов Богданова, Ольга Козій, Ксенія Сошнікова), репрезентації чоловічого/жіночого, дискурсу любові (Марія Зубрицька, Віра Агеєва, Ірина Дробот, Ольга Гук, Ольга Козій).

**Об'єкт дослідження** – драматургія Володимира Винниченка («Закон», «Натусь», «Брехня», «Щаблі життя», «Пригвожені», «Чорна Пантера і Білий Ведмідь», «Memento», «Пісня Ізраїля», «Базар», «Гріх», «Між двох сил», «Дизгармонія», «Великий Молох», «Пророк»).

**Предмет дослідження** – гендерна проблематика означених п'єс Володимира Винниченка.

**Мета кваліфікаційної роботи** – дослідити особливості художнього осмислення гендерної проблематики в драматургії Володимира Винниченка.

Реалізація мети передбачає розв'язання таких **завдань**:

- окреслити основні тенденції й напрями дослідження драм Винниченка, їхнє місце в гендерних студіях зокрема;
- означити гендерну проблематику п'єс, де провідними є теми сім'ї й шлюбу;
- проаналізувати репрезентацію материнства й батьківства в драматургії Винниченка;
- дослідити особливості зображення митців-чоловіків у драмах;
- довести різницю між чоловічим і жіночим у про-революційних п'єсах Винниченка;
- вивчити особливості гендерних характеристик крізь призму цивілізаційного поступу.

**Методологічну й теоретичну основу** магістерської роботи складають концепції Карла-Густава Юнга, Еріха Фромма, Ролана Барта, Теодора Адорно, Мішеля Фуко та ін. мислителів ХХ ст. Важливими для аналізу проблем статі стали гендерні дослідження Сімони де Бовуар, Сьюзан Фрідмен, Юлії Крістєвої, Розі Брайдотті, Джудіт Батлер, Торіл Мой, Майкла Кіммела, Андре Роша. Основою для розуміння драматичних текстів Винниченка загалом стали напрацювання таких українських літературознавців, як Віра Агеєва, Тамара Гундорова, Лариса Мороз, Володимир Панченко, Віктор Гуменюк, Лариса Залеська-Онишкевич, Сергій Михида, Марина Ковалик та ін. Під час дослідження також використано соціологічні й театрознавчі розвідки.

**Методи дослідження.** Із метою вивчення проблем статі в драматичних текстах застосовано *гендерний аналіз*, що вміщує в себе аналіз гендерної картини художнього світу, дослідження й виявлення гендерних стереотипів, пошук балансу/дисбалансу фемінного й маскулінного в тексті, окреслення жіночого й чоловічого досвідів, їх моделей поведінки крізь призму історії тощо, аналіз стосунків між обома статями, еволюція зображення їх у літературному тексті. *Метод екзистенційного аналізу* допоміг під час осмислення морального й життєвого вибору героїв п'єс. *Порівняльно-історичний метод* використано для визначення впливів тих чи тих історичних чинників на драматургію Винниченка, а також на еволюцію його поезики в контексті модерних настроїв зламу століть загалом. Застосування *біографічного методу* дало змогу виявити зв'язок життєвих орієнтирів письменника з його творчими ідеями, а саме дослідити наскільки авторське бачення стосунків між статями відбите в його текстах. Задля вивчення психологічних характеристик жінок і чоловіків персонажного світу Винниченка-драматурга використано *метод психоаналізу*. Дослідження гендерного дискурсу письменника в контексті його зв'язків із європейськими драматургами загалом здійснено за допомогою *порівняльно-типологічного методу*. Окрім цього, для глибшого розуміння деяких образів драм застосовано елементи *інтертекстуального й інтермедіального аналізу*.

**Наукова новизна** магістерського дослідження полягає в тому, що вперше в українському літературознавстві проаналізовано гендерний дискурс драматургії Володимира Винниченка. Проблеми статі були одними з домінантних у його п'єсах, проте лише зараз увага літературознавців до них посилилася. У роботі окреслено різні вияви чоловічого/жіночого в поезиці Винниченка-драматурга. Усе це поглиблює розуміння його драматичних текстів як зразків модерної літератури.

**Практичне значення одержаних результатів.** Матеріали кваліфікаційної роботи розширюють поле драмознавчих студій Володимира Винниченка, додають світла гендерній тематиці його п'єс. Дослідження також може стати основою для подальшого вивчення проблем статі художньої поезики

Винниченка. Окрім цього, результати роботи можуть бути використані під час вивчення історії української літератури, драматургії зокрема.

**Апробація результатів дослідження.** Основні практичні результати магістерського дослідження виголошено в доповідях на XXV науковій викладацько-студентській конференції «Дні науки» (м. Острог, 11–15 травня 2020 р.), а також на Міжнародній науковій інтернет-конференції «Лексико-граматична система української мови в комунікативному вимірі».

**Публікації.** Основні положення дослідження викладено в двох публікаціях: «*Наукові записки* Національного університету «*Острозька академія*». Серія: Філологічна» (збірник, що входить до переліку фахових видань України); Міжнародна студентська наукова конференція «Теоретичне та практичне застосування результатів сучасної науки» (Запоріжжя, 2020).

**Структура роботи.** Кваліфікаційна робота складається зі вступу, трьох розділів, висновків і списку використаних джерел, який містить 99 позицій. Загальний обсяг роботи – 96 сторінок, з них 85 сторінок – основного тексту.

## РОЗДІЛ I

### ДРАМАТУРГІЯ ВОЛОДИМИРА ВИННИЧЕНКА В ЛІТЕРАТУРОЗНАВЧІЙ РЕЦЕПЦІЇ

#### 1.1. Тенденції й основні напрями дослідження драм письменника

У історії української літератури, як і в будь-якому національному письменстві, спостерігаємо канонізацію й деканонізацію низки письменників. Канон ХХ сторіччя (а саме радянський підхід до його формування) став «мистецтвом амнезії» [1, с. 77], бо з нього було вилучено Миколу Хвильового, Майка Йогансена, Віктора Домонтовича, Валер'яна Підмогильного і, нарешті, – Володимира Винниченка. Проте, завдяки академічній діаспорі існував так званий паралельний канон. Розвідки Юрія Луцького, Юрія Шевельова, Григорія Костюка відкривали читачам твори, які на той час були вилучені з літературного канону материкової України. Зокрема, в становленні винниченкознавства багато важить постать Григорія Костюка. Тетяна Яровенко називає його архіваріусом, тому що він врятував увесь архів Володимира Винниченка: вивіз його до Колумбійського університету (США). Там само науковець заснував спеціальну Комісію для збереження літературної спадщини Володимира Винниченка, видавав його неопубліковані твори.

У 1968-му році в журналі «Сучасність» словацький літературознавець Михайло Мольнар звернувся до Григорія Костюка з відкритим листом «Якою ж буде доля рукописної спадщини В. Винниченка?», у якому говорив про потребу популяризації творчості письменника не лише серед діаспорян: «Було б справді дуже шкода, коли б спадщина письменника надалі припадала пилукою і була доступною лише вузькому колу українських літературознавців у Нью-Йорку» [59, с. 111]. Цього ж таки 1968-го року Михайло Мольнар видав у Братиславі збірку Винниченкових оповідань.

У 1980-му році в праці «Винниченко та його доба» (дослідження, критика, полеміка) Григорій Костюк заявив, що «ми не знаємо Винниченка» [44, с. 5]. Дослідник мав рацію, адже колись епатажний, масовий і популярний



Винниченко опинився поза увагою тодішньої літературознавчої спільноти. Щоправда, вже з 1980-х років інтерес до постаті письменника зростає. Знову ж таки в Нью-Йорку виходить праця Семена Погорілого «Неопубліковані романи Володимира Винниченка», в якій він умовно поділив творчість письменника на три періоди: «період малої форми» (1901-1906), «період драми та проблемно-психологічного роману» (1907-1920), «період утопічного, соціально-пригодницького та політично-філософського роману» (1921-1951). Саме другий драматургійний період дослідник називає «мистецькою лабораторією психологічної аналізи» письменника [68, с. 13].

Схожою метафорою означив творчі пошуки Винниченка Данило Гусар-Струк: 1980-го року в журналі «Сучасність» вийшла його стаття під назвою «Винниченкова моральна лабораторія». У ній дослідник стверджує, що ключем до розглядання Винниченкових творів є протиставлення слова дії, бажаного можливому: «Це, так би мовити, художня лабораторія, в якій Винниченко випробовував свої два головні етичні постулати: рівноправність чоловіка й жінки та виправдання вчинків метою» [29, с. 7].

Уже з початком 90-х винниченкознавство почало розвиватися й на «материковій» Україні. 1991-го року Микола Жулинський впорядкував і видав збірку п'єс Винниченка: 10 текстів із передмовою «Володимир Винниченко: поворот на Україну», у якій охарактеризував здебільшого Винниченка-політика, але й додав світла його драматургії (означив театральне життя драм письменника й згадав про невидані тексти). Загалом Жулинський присвятив драматургії Винниченка чимало розвідок, зокрема важливими для нашого дослідження є його статті «Драматичні парадокси долі, або Хто такий В. Винниченко» (1990 р.), «Його пером водила історія. Історичні передумови появи драми «Між двох сил» Володимира Винниченка» (1994 р.).

Для становлення українських драмознавчих студій Винниченка мають вагоме значення дослідження Лариси Мороз, яка заговорила про письменника в контексті європейському (як представника західної «нової драми», зіставила його тексти з текстами Генріка Ібсена, Антона Чехова, Августа Стріндберга), а

не просто констатувала появу Винниченка в дискурсі тогочасного літературознавства. Її монографія «Сто рівноцінних правд. Парадокси драматургії Володимира Винниченка» (1994 р.) стала першим серйозним дослідженням драм письменника. У передмові до книги вказано, що дослідження експериментальне й пошукове, як власне й драматургія Винниченка [60, с. 14]. Дослідниця ґрунтовно окреслила всі грані Винниченка-драматурга (про це свідчить і назва монографії), проте за її словами: «лише заторкнула глибини художньої спадщини письменника» [60, с. 203]. У книжці здебільшого йдеться про психологізм драматичних текстів Винниченка, їх філософську складову. Лариса Мороз пішла паралельно традиціоналістичному підходу до трактування Винниченкових творів й заговорила про «чесність з собою», материнство, жагу до інстинктів, гострий натуралізм, нову мораль – теми, без яких важко уявляти сучасне винниченкознавство.

У монографії проаналізовано майже всі драматичні тексти письменника. Лариса Мороз зацентувала увагу на проблемах людської дисгармонії («Дизгармонія», «Великий Молох»), самопізнанні в умовах переоцінки цінностей («Базар»), трагізму громадянського вибору (чи то боргу) («Між двох сил»), гріху й «всепоглинаючому коханні» («Гріх»), люмпенства («Чужі люде»), патріотизму удаваного й ні («Співочі товариства»), статусності соціальних верств («Молода кров»), моральності/аморальності («Щаблі життя», «Memento»), мистецтва й материнства («Чорна Пантера і Білий Ведмідь»), «істини-брехні» й «чесності з собою» («Брехня», «Над»), внутрішньої свободи й інстинктів («Натусь», «Закон», «Пригвожені»), «множинності істини» («Пророк»). Наприкінці монографії дослідниця вказала, що в п'єсах Винниченка «кожному поколінню відкриватиметься щось нове, не побачене попередниками й не пекуче для них» [60, с. 203]. Ця теза як гарна метафора до того, що монографія «Сто рівноцінних правд.» Лариси Мороз власне стала відправною точкою в потім розгалуженій системі драмознавчих студій письменника.

У той час з'явилися також наукові розвідки Лариси Залеської-Онишкевич (США), яка часто, окрім літературознавчої інтерпретації, зверталася й до театральної долі аналізованих п'єс, зокрема аналізувала різні театральні постановки. Її збірник статей «Текст і гра. Українська модерна драма» присвячений текстам чотирнадцятьох українських драматургів. Щодо Винниченка, то тут вона аналізувала «Дизгармонію», «Пророка» й «Гріх». Останню порівнювала з «Едельвайсом» Єлисея Карпенка. П'єси Володимира Винниченка дослідниця поділяє на ті, «які віддзеркалюють потребу особистої гармонії в різних ділянках життя, особисту жертвенність для ідеї, для вибраної мети життя» [34, с. 164] й ті, «які представляють суспільство Винниченкового часу і проблеми моралі, проблеми війни, вбивства, гуманности до національних меншин, а також утопійні ідеї миру, любови і щастя» [34, с. 164]. Залеська-Онишкевич наголошувала на тому, що майже всі п'єси Винниченка кружляють навколо кількох головних тем, особистих та загальних [34, с. 178].

У театрознавчій частині праці дослідниця пише про драму «Між двох сил» у контексті Львівського театру ім. Леся Курбаса, вказує на мистецькі трансформації тексту літературного у власне театральний: «Кучинський [режисер] обернув реалістичний твір з історичним тлом на сповідь, з тим, що кожен герой дістав свою спокуту за те, що погруз у такий неприродній гріх (стати проти своєї поширеної рідні-батьківщини) і вину» [34, с. 164]. Для Лариси Залеської-Онишкевич велике значення має «друге значення драми» – гра в театрі. Серед її есеїстичної манери письма можна виокремити чимало тез, якими вона такий свій інтерес пояснює. Дослідниця стверджує, що драма – це і література, і суть, і зміст справжнього театру, що часто це не лише гра, а й загравання з іншими творами та творцями драми [34, с. 11]. Також під редакторством Лариси Залеської-Онишкевич, Тамари Гундорової, Лариси Мороз, Анни Процик та ін. побачила світ книга «Володимир Винниченко: у пошуках естетичної, особистої і суспільної гармонії», більша частина якої присвячена саме драмознавчим розвідкам (Марія Зубрицька, Марія Ревакович, Микола Сорока, Наталія Паскевич).

Щодо театрознавчого поля досліджень драм Винниченка, варто згадати також відомого мистецтвознавця й режисера Леся Танюка, який ще 1989-го року в журналі «Сучасність» писав, що простір української драми обмежений, адже «сучасний актор не пройшов крізь драматургію Винниченка з його психологічною деталізацією, не знає творів Старицької-Черняхівської, Грінченка, Костомарова, Куліша» та ін. [78, с. 16]. Подібно до Лариси Залеської-Онишкевич, він стверджував, що «...драма не лише живить театр високою духовністю ідей, а й живиться його плоттю, його громадською відвагою, його груповим сумлінням, його честю, нарешті» [78, с. 14]. Танюк наголошував на важливості зв'язку глядач-актор: «...глядач ніби віддає акторові (а через нього і драмі!) свою енергію, свої запити, і тоді реалізоване на кону переходить із площини мистецтва у площину життя» [78, с. 14]. Подібні ідеї популяризував і польський теоретик театру, режисер Єжи Гротовський, який щоправда дещо категорично й екзальтовано писав: «І є лише одна цінність, яку ні кіно, ні телебачення не здатні запозичити від театру: безпосередній зв'язок, що народжується між живими істотами. [...] Ніщо не повинно позбавити глядача цієї брутальної при наявності, нехай стане віч-на-віч з актором. Нехай відчує на собі його подих і його піт» [31, с. 30]. Власне теоретичні здобутки і українських, і зарубіжних теоретиків театру дуже важливі для розуміння й аналізу текстів драматичних (п'єси Винниченка – не виняток), бо виходять на авансцену методологічної й теоретичної баз драмознавства. Леся Танюк здебільшого студіював театр Леся Курбаса, але поміж тим не міг обійтися й без внеску Володимира Винниченка в репертуар театру, відтак звертав увагу на тексти письменника. Зокрема, важливою для винниченкознавства є розвідка Леся Танюка «Пророча» п'єса в українській драматургії: Леся Українка, В. Винниченко, М. Куліш» (2007 р.).

У розумінні театрального процесу ХХ сторіччя важливе значення має книга «Український театр ХХ століття» – перша ґрунтовна [колективна] монографія, присвячена проблемам українського театру ХХ сторіччя, яка складається з театро- й літературознавчих розвідок. Володимиру Винниченкові

зокрема, присвячена частина дослідження Надії Мірошніченко «Натуралізм», де науковиця говорить про проблему дітовбивства в «Memento», тортури головного героя драми «Пригвожені», експерименти Наталії Павлівни з «Брехні», опозицію чоловік-жінка в «Законі» й «Чорна Пантера і Білий Ведмідь». Надія Мірошніченко зауважує, що в п'єсах Винниченка співживуть дві стихії: «..сильна, здорова природа і збочений, деградуєчий світ ідей», що зрештою було притаманно українській тогочасній літературі загалом [81, с. 20]. Вікторія Селіванова вдалася до компаративістського, дещо лінгвістичного, дослідження («Драматичний дискурс 1900-1920 рр.: монополія слова (на матеріалі творчості Лесі Українки та Володимира Винниченка)»), в якому протиставила чоловіче й жіноче в текстах драматургів, а також зацентувала увагу на «дискурсі художника», «порожньому дискурсі» (мовчання): «...монополію слова драматургії раннього модернізму цілком можливо подолати чи ревізувати, принаймні, спробувати у процесі творення вистави задіяти не лише вербальні ресурси текстів, а й присутні у них «комунікативні порожнини», наситити дію мовою ритму й жестів, переорієнтувати персонаж-тип на персонаж-топос» [81, с. 100].

Серед культури театральної чільне місце займають і дослідження Марини Гринишиної, яка студіювала театр 30-х років. Під її редакцією видано збірник «Український театр ХХ століття: Антологія вистав», де зосереджено увагу на хронології вистав, їх драматургічному базисі. Марина Гринишина окреслила театральну долю п'єси «Брехня» (від ризику прем'єри в Київському театрі М. Садовського (1911) й до реінкарнації після радянської деканонізації в Львівському академічному українському драматичному театрі ім. М. Заньковецької (1992)). Дослідниця згадує, що більшість рецензентів перед прем'єрою «Брехні» «сходилися на думці про типологічну новітність Винниченкової п'єси, яка виводила українську сцену за межі звичного для неї кола проблем, сюжетів, людських характеристик» [82, с. 68]. П'єсу «Чорна Пантера і Білий Ведмідь» Марина Гринишина проаналізувала в контексті Театру Товариства «Руська бесіда» (1914) й Молодого театру (1917) й висунула

тезу про те, що саме цим текстом Володимир Винниченко по-справжньому долучився до естетики й тематики «нової драми».

Фундаментальною в дослідженні п'єс письменника стала також дисертація Віктора Гуменюка «Драматургія Володимира Винниченка. Проблеми поетики», в якій він зіставив Винниченка та інших представників «нової драми», окреслив Винниченковий драматизм та його проявлення в прозі й драматургії, проаналізував зразки інтелектуальної драми в творчій спадщині письменника («Дизгармонія», «Щаблі життя», «Великий молох», «Memento»). Як і багато винниченкознавців, Віктор Гуменюк підкреслив значення експериментальності в драматургії митця, а саме: простежив його спроби поєднати інтелектуальну драму з мелодрамою («Чужі люди», «Брехня», «Дочка жандарма», «Чорна Пантера і Білий Ведмідь»). Також дослідник звернув увагу на принцип «театру в театрі», трагедійність й камерність драматичних текстів письменника: «В п'єсах Винниченка, що є вагомим свідченням модерності його драматичного письма, превалюють внутрішні конфлікти, «криваві побоїща в душі людини» [25, с. 20].

Потужною школою винниченкознавства став Центральноукраїнський державний педагогічний університет імені Володимира Винниченка (Володимир Панченко, Сергій Михида, Оксана Гольник, Григорій Клочек). Зокрема, творчості Володимира Винниченка присвячена монографія «Будинок з химерами» й дисертація «Творчість Володимира Винниченка 1902-1920 рр. у генетичних і типологічних зв'язках з європейськими літературами» Володимира Панченка. У останній дослідник звертає увагу на «нову мораль» й крихкість моралі старої («Брехня») в драматичних творах письменника, його «нелюдські» експерименти над персонажами. Аналізував так звані «достоевські» питання в драмах «Щаблі життя», «Дизгармонія», «Memento», «Великий Молох», зокрема деякі дії героїв Винниченкових драм він назвав «синдромом Раскольникова» (йдеться про дітовбивство, часто нездоровий егоїзм й «жадобу до переоцінки цінностей» [65]). Володимир Панченко також з'ясував вплив ідей Ніцше на творчість Винниченка, обґрунтував тяжіння

письменника до формування зовсім іншого образу революціонера, «здирання романтичних шат» із останнього. Чільне місце в дисертації займає розділ про мелодраматизм п'єс Володимира Винниченка. Володимир Панченко висунув цікаву тезу про травестіювання Винниченком любовної історії, наголосив на ідеї «вільного шлюбу» («Пригвождені») та його реалізацію в житті й драматичних текстах Володимира Винниченка («сюжет життєвий – сюжет літературний») [65].

Представником Кропивницької школи винниченкознавства є й Сергій Михида, чимало розвідок якого присвячені саме драматургії письменника: монографія «Слідами його експериментів: змістові домінанти та поетика конфлікту в драматургії Володимира Винниченка», статті «П'єси В. Винниченка «Дорогу красі» та «Брехня»: генеза поетики модерної драми», «Володимир Винниченко-комедіограф», «Воно живе в кожному з нас..» (Про п'єсу В. Винниченка, яка вважалася загубленою), «Особистість В. Винниченка у світлі психопетики (теоретичні аспекти)», «На «Базарі» загальнолюдських цінностей (особливості поетики конфлікту драми В. Винниченка «Базар»)), «Конфлікт у драмах В. Винниченка: змістові домінанти і поетика» та ін. Уже деякі назви статей свідчать про те, що Сергій Михида часто акцентував увагу на невідомих творах Винниченка: «Мохноноге», «Різними шляхами», «Дорогу красі», «Різними шляхами», незакінчене «Ательє щастя». Усі ці драматичні тексти дослідник свого часу опублікував у літературному часописі м. Кропивницький «Вежа». Зокрема 2004-го року Сергій Михида оприлюднив там п'єсу «Дорогу красі» (так звана «чернетка» знакової «Брехні»), 2010-го побачила світ драма «Різними шляхами». У коментарі до останньої літературознавець зазначив, що вона є першою в доробку Володимира Винниченка, адже написана ним у Львові 14 січня – 23 березня 1903 року, та письменник свідомо чи ні забув про неї: чи то через низьку художню вартість, чи то через загрозу цензури [57, с. 177]. Тому часто дослідники допускають похибок у визначенні перших драматичних творів письменника. Сергій Михида уніс трохи світла в цю проблему й розширив поле текстів-контекстів

драматургії Володимира Винниченка. До того ж, ґрунтовним доробком його винниченкознавчих досліджень є монографія (про яку згадували вище), що вийшла друком 2002-го року і є результатом майже десятирічних наукових пошуків автора. Сергій Михида в передмові зазначив, що його книга дає можливість читачеві заглянути в так звану лабораторію Винниченка-драматурга, познайомитися з «секретами поетичної творчості». У першому розділі науковець акцентує увагу на методологічній базі досліджень, у другому – аналізує драми Винниченка крізь призму «нової моралі», третій присвячений національній і соціальній тематиці, четвертий – елементам сатири й іронії в п'єсах. Цікавим дослідницьким рішенням стало відшукування драматизації в прозі Винниченка, а також характеристика Винниченка-комедіографа, зокрема аналіз тексту «Панна Мара».

Окрім цього, деякі наукові розвідки Сергія Михиди присвячені проблемі національної ідентичності в драмах Винниченка. Зокрема, в центрі уваги літературознавця – єврейське питання, яке він проаналізував на прикладі п'єси «Пісня Ізраїля», й зауважив, що цей текст став «індикатором ставлення Винниченка до антисемітизму як суспільного явища» [56, с. 58].

Центральноукраїнський державний педагогічний університет імені Володимира Винниченка є потужним осередком вивчення творчості письменника, адже там, окрім згаданого вище, виходять цілі наукові збірники присвячені винятково Винниченкові (зазвичай вони приурочені до ювілейних дат письменника). Це помітно прискорює розвиток винниченкознавства в Україні.

Драматичним текстам письменника присвячена й дисертація Тетяни Макарової «Поняття добра і зла в художньому світі Винниченка-драматурга» (2008 р.), в якій літературознавиця дослідила категорії «добра» і «зла» п'єс письменника. Йдеться й про антитезу «нова»-«стара» мораль, і про «чесність з собою» та її біографізм тощо. Тетяна Макарова визначила, що найчіткіше постулати «доброго» й «злого» сформувалися в другий період творчості



Винниченка-драматурга (1918-1930), окреслила вплив філософії щастя письменника («Конкордизму») на його моральні й творчі орієнтири.

Важливе значення у винниченкознавстві має монографія Олександра Ковальчука «Краса і сила у практиках повсякдення (творчість В. Винниченка 1902-1920 рр.)» (2008 р.). Це ґрунтовна праця, що охоплює різні аспекти творчості письменника. Аналізуючи тексти Винниченка крізь призму опозицій «правда – брехня», «гріх – норма», «огидне – прекрасне», дослідник інтерпретував і драми письменника. Зокрема, чільне місце в праці відведено п'єсі «Брехня» (чоловік і потяг до тілесної краси), «Чорна Пантера і Білий Ведмідь» (етичне й естетичне: тема вічної краси й смерті), «Гріх» (гра з забороненим, зрада своїх чеснот) [41].

Тамара Гундорова в знаковій праці для українського літературознавства «ПроЯвлення слова. Дискурсія раннього українського модернізму» охарактеризувала художній світ Винниченка загалом, зауважила елементи ніцшеанства й фрейдизму в його творчості: «У дискурсивному плані художній світ Винниченкових творів є глибоко метафоричним, навіть абсурдним» [27, с. 284]. Це стосується і його драм: дослідниця означила основний спектр проблем «Брехні», «Щаблів життя», «Memento» та ін.

Алла Дудка проаналізувала всі п'єси Винниченка в контексті «простору», «місця», «часу», опозицій «міста/села» й «свій/чужий» тощо (дисертація «Картина світу в інтерпретації В. Винниченка-драматурга: константи й трансформації» (2012 р.)). Цікавим є спостереження символіки місця дії драм, особливостей інтер'єру, мінливості кольористики та реквізиту протягом дії («Закон», «Пророк», «Над»). Алла Дудка звернула увагу на музику в драмах, зокрема на супровід скрипки в «Законі» й «Пісні Ізраїля», який «виражає, а частіше посилює психологічне сприйняття порушеної драматургом проблематики драм» [33, с. 190]. До музичного наповнення драм Винниченка зверталася й Алла Лимаренко. Зокрема, цікавою є її інтерпретація звукових образів у п'єсах «Memento» і «Чорна Пантера і Білий Ведмідь». Пісні в першій драмі передають то сентиментальність («Коли розлучаються двоє»), то

депресивний стан і суїцидальні думки («Заповіт»), то мотив утраченого майбутнього («Зібралися всі бурлаки»), або ж символізують певний «натяк на розв'язання проблеми, на завершення боротьби «темних інстинктів» і «чесності з собою»» [48, с. 139]. У п'єсі «Чорна Пантера і Білий Ведмідь» дослідниця трактує звук скрипки голосом сумління героїв, провісником долі дійових осіб. Алла Лимаренко зауважила, що «Володимир Винниченко розраховує на читача, який зуміє «прочитати звуки», і з їхньою допомогою зрозуміє підтекст, зможе розкрити внутрішні переживання дійових осіб» [48, с. 139]. Тетяна Преображенська наголосила на значенні музики в драмі «Брехня»: вона [музика] передає складну душевну колізію головної героїні, а також є найхарактернішою загальною рисою модернізму й експресіонізму [69, с. 319].

Степан Хороб у монографії «Українська модерна драма кінця XIX – початку XX століття (Неоромантизм, символізм, експресіонізм)» аналізує драматургію Винниченка в світлі новітніх літературних течій, також вдається до порівняння деяких п'єс письменника з п'єсами Миколи Куліша («Пророк» – «Народний Малахій», «Закон» – «Маклена Граса»). Дослідник говорив про Винниченка, як про неореаліста-експресіоніста, зіставляв його драматургію з шведським автором Августом Стріндбергом. Степан Хороб зауважив переважання «психодрам» у творчості Винниченка, що помітно виділяло його з-поміж інших драматургів того часу (Гната Хоткевича, Олександра Корнійчука, Івана Микитенка та ін.) [88, с. 279].

Театральне життя драм Винниченка досліджував Петро Кравчук. Зокрема, мистецтвознавець проаналізував п'єси письменника («Над», «Великий секрет», «Пісня Ізраїля», «Чорна Пантера і Білий Ведмідь», «Гріх» та ін.) в сценічних інтерпретаціях Гната Юри: хоч і режисер ляв Винниченка за «нездоровий» інтерес до психологічних «вивертів» і за специфічну псевдо проблемність, але «розумів, що так про людину і людські взаємини у тодішній українській драматургії, окрім В. Винниченка, ніхто не писав» [46, с. 34]. Одним із найновіших досліджень, що стосується театральної долі драм Винниченка є розвідка Олени Гуцало, яка окреслила сценічну історію драми

«Чорна Пантера і Білий Ведмідь», а також проаналізувала кіношлях цієї п'єси [30]. Адже Винниченко й сам свого часу горів ідеєю «Українфільму».

У праці «Від модерну до авангарду: жанрово-стильова парадигма української драматургії першої третини ХХ століття» (2009 р.) Людмили Скориної, Тетяни Свєрбілової й Наталі Малютіної досліджено такі основні проблеми драматургії Винниченка: принцип «чесності з собою», його жертви («Дизгармонія», «Щаблі життя», «Великий Молох»), «біологічна тема», батьківство й материнство («Чорна Пантера і Білий Ведмідь», «Закон», «Натусь»), трагедія інституту сім'ї й ідея вільного шлюбу («Пригвожені»), мандрівний сюжет дітовбивства й новий для української літератури фінал («Memento»), гра й пародія в експериментах Винниченка («Дорогу красі», «Щаблі життя»), комедійність і фарс («Молода кров», «Панна Мара» (комедія *dell'arte*)). Дослідниці чітко окреслили низку жанрових проблем Винниченка-драматурга, зокрема проаналізували його перехід із романтичної драми до мелодрами, дослідили поєднання останньої з трагікомедією, виокремили елементи шаржу, сатири й трагічного водевілю в драматичних текстах. Цікавою є теза про спільні риси знакових п'єс Винниченка «Брехні» й «Базару»: і там, і там «...утворюється театралізований простір гри, змагання, самовизначення за межами реального «я» через світ «іншого»» [71, с. 99].

Власне гру, лицедійство й (анти)театральність п'єс Винниченка аналізує в контексті метадраматичних студій Олександра Вісич. У дисертації «Метадрама: теорія і репрезентація в українській літературі» (2019 р.) дослідниця зауважила, що в драматургії письменника є чимало персонажів-акторів, яких варто аналізувати в контексті дискурсу театального. Зокрема, йдеться про Софію («Між двох сил»), яка будучи акторкою, все ж «не захотіла виконувати жодну роль, яку нав'язувало їй оточення, та наклала на себе руки» [20, с. 231], Сніжинку («Чорна Пантера і Білий Ведмідь»), для якої «органічним видається насамперед театральне середовище» [20, с. 232], Марусю («Базар»), «перелицювання» якої «не принесло їй бажаної гармонії» [20, с. 234].

Досліджено також метадраматизм п'єс «Натусь», «Гріх», «Пісня Ізраїля», «Закон», «Пророк».

Про елементи театрального в драматичних текстах Винниченка говорив й Ігор Юдкін. Дослідник звернув увагу на прийом «сцени на сцені», автора як актора, проаналізував героїв-маріонеток («Брехня»), відзначив тему приреченості сім'ї («Закон») й приреченості особистості («Чорна Пантера і Білий Ведмідь»), означив «фліртом зі смертю» дії головних персонажів п'єс «Базар» і «Пригвожені» [89].

Чимало досліджень належать до дискурсу так званої «брехніани». Сценічність і театральну долю «Брехні» проаналізовано в розвідках Миколи Сороки, який називає розв'язку драми «сатанинською грою» [75, с. 182]. Тетяна Мейзерська, досліджуючи «Брехню», вказувала на певний «сценарій» смерті головної героїні [55, с. 286]. Раїса Тхорук акцентувала увагу на інтерпретації внутрішнього світу героїв, назвала п'єсу «етапним твором» Володимира Винниченка [79, с. 322]. Марина Ковалик стверджує, що «Брехня» – один із найнеперевершених явищ у світовій драматургії [38, с. 92]. Наталія Алексеєнко виділяє поглиблений психологізм драми, де «дія підкорена не стільки зовнішнім обставинам, скільки внутрішній боротьбі почувань і переживань, засвідчує увагу Володимира Винниченка до проблем самотності людини в оточенні людей начебто близьких і рідних, навіть коханих» [4, с. 164]. Світлана Кочерга окреслила проблеми комунікації в п'єсі [45]. На нашу думку, таку прицільну увагу до «Брехні» можна пояснити концентрацією найрізноманітніших проблем, що порушив у ній Винниченко: це дає змогу досліджувати текст із різних граней і ракурсів.

Василь Марко виокремлює проблему «героя й натовпу» в драмі «Пророк»: «Володимир Винниченко порушує одну з фундаментальних морально-філософських проблем «герой і натовп» у її вужчому варіанті «пророк і маса»» [51, с. 36].

Деякі винниченкознавчі дослідження присвячені питанням жанру в драмах письменника. Вікторія Атаманчук окреслила трагедію й питання

трагедійності п'єс («Між двох сил», «Гріх», «Memento») [5]. Раїса Тхорук звернула увагу на значення комедій у творчості Винниченка. А Богдан Пастух зауважив, що Винниченковій «чесності з собою» було затісно в жанрі драми, тому він реалізовував ці ідеї в романістиці [66]. Хоча це здебільшого працювало навпаки: ідеї, порушені в своїх романах, Винниченко часто продовжував у п'єсах.

Леся Синявська у монографії «Українська драматургія кінця ХІХ – початку ХХ століття: комунікативні стратегії» (2019 р.) ретельно окреслила художню мову п'єс Винниченка, звернула увагу на стратегію «олітературнення» його драматичних текстів, проаналізувала значення Винниченкових ремарок. Новаторським стало переосмислення дослідницею авторської самопрезентації та реалізації письменника в його драматичних текстах: «Його голос звучить в репліках персонажів, драматичний діалог формується на постійній грі напруги між словом як засобом порозуміння між персонажами і словом, призначеним для глядача, орієнтованим на нього» [72, с. 172]. У контексті комунікативних стратегій Леся Синявська розглянула драми «Брехня», «Дизгармонія», «Великий Молох», «Щаблі життя», «Memento», «Між двох сил»: йдеться й про мелодраматизм, і про «чесність з собою» та її реалізацію в мовленні персонажів, і про гротеск та іронію у висловлюваннях героїв, тактику «епізації» тощо. До феномену авторського голосу в драмах Винниченка зверталася й Наталія Хайруліна [85].

Відома винниченкознавиця Валентина Хархун у одному зі своїх найновіших досліджень порушила тему революції в творчості (й житті) Володимира Винниченка: «Революція відбилася в дзеркалі Винниченкових роздумів і переживань, її образ суб'єктивований, інтимізований та інтелектуалізований» [86, с. 10]. Дослідниця проаналізувала художній вияв революції в драмах «Між двох сил» і «Панна Мара» (зіставлення жанрово різних текстів): трагедійність, «конфліктогенність» – на противагу карнавалізації й свободі відповідно [87, с. 1].

Отже, в становленні драмознавчих студій поезики Володимира Винниченка багато важать праці Лариси Мороз, Володимира Панченка, Віктора Гуменюка, Сергія Михиди. Драматургія Винниченка також була у фокусі дослідження Лариси Залеської-Онишкевич, Надії Мірошніченко, Лесі Синявської, Ігоря Юдкіна, Олександри Вісич, Світлани Кочерги та ін.

## **1.2. Драматургія Винниченка в світлі гендерних студій**

Інтерес до гендерних проблем зростає з кожним роком. Ідеться про охоплення ним найрізноманітніших сфер, які потребують гендерного аналізу: від правознавства до соціології, від медицини до літератури тощо. У наш час термін «гендер» означає соціокультурні відносини між чоловіком та жінкою. Дослідниця Оксана Кісь дає слушне визначення цьому поняттю – «соціальний конструкт, реальна система міжособистісної взаємодії, за допомогою якої створюється, підтверджується та відтворюється уявлення про чоловіче та жіноче як категорії соціального рівня» [37, с. 18]. Проте така дефініція, охоплює загальні засади гендеру, водночас підкреслює багатofункційність самого явища.

Щодо гендерної проблематики в літературознавстві, то варто зауважити, що ще до появи самого терміну (його вперше використав психоаналітик Роберт Столлер 1958-го року) література репрезентувала дискурс фемінного й маскулінного. Вагомим внеском в осмислення цього дискурсу став двотомник французької дослідниці Сімони де Бовуар «Друга стаття», в якому було порушено проблему жінки як письменниці, досліджено, як література, міфи, казки впливали на становлення образу жінки в цілому. Сімона де Бовуар показала жінку у всій її «іншості», «самості». Ця праця – своєрідний виклик тогочасним стереотипам, що сформувалися історично, і Сімона де Бовуар власне руйнує ці стереотипи, в яких жінка – все ще «берегиня домашнього вогнища», «прекрасна дама», «вічна жона» тощо. Проте це все, на нашу думку, не є лейтмотивом праці французької дослідниці. Розі Брайдотті небезпідставно наголошує: «Основна мета аналізу гендерної проблематики Бовуар не критична,

а творча: створення теорії для переоцінки та переосмислення упереджень щодо жінки» [93, с. 261]. Ключовою у цьому твердженні є фраза «щодо жінки», адже дослідження Бовуар усе-таки феміністичне. Водночас Розі Брайдотті в праці «Nomadic Subjects» стверджує, що «гендер – це не лише феміністична теорія; вона має своє походження, що базується на дослідженнях з біології, лінгвістики та психології. Багаторівнева історія виникнення утверджує гендер як поняття, а додаткові феміністичні дослідження лише роблять його глибшим» [93, с. 262].

Українська соціологиня Тамара Марценюк стверджує, що «поняття гендер – це певне перезавантаження фемінізму» [52, с. 86], адже гендерні студії охоплюють і дослідження фемінного, й маскулінного, й питання сексуальності, орієнтації, сім'ї, шлюбу тощо.

Окрім уже згаданих Сімони де Бовуар й Розі Брайдотті, відомими світовими теоретиками гендерних студій є Гелен Сіксу («Новонароджена жінка», 1975 р.), Елейн Шовалтер («Говорячи про гендер», 1989 р.), Люс Ірігарей («Ця стать, що не одна» 1985 р.), Кейт Міллет («Сексуальна політика», 1970 р.), Торіл Мой («Сексуальна/текстуальна політика», 1985 р.), Майкл Кімел («Гендероване суспільство» 2000 р.), Андре Рош («Перша стать: зміни та криза чоловічої ідентичності» 2000 р.) та ін.

Зачинателькою нового напрямку в українському літературознавстві стала Соломія Павличко, яка, за словами Тамари Гундорової, була «тією людиною, яка принесла новий напрям гендерної критики в Україну» [53]. Також про стать у літературі й культурі заговорили свого часу й продовжують говорити такі українські дослідниці: Тамара Гундорова, Марта Богачевська-Хом'як, Тамара Марценюк, Оксана Кісь, Марія Зубрицька, Ганна Улюра, Марія Шувалова, Віра Агеєва.

Остання влучно зауважила, що «найепатажнішим руйнівником узвичаєних і сакралізованих цінностей був на початку століття звичайно ж Володимир Винниченко» [2, с. 59]. Саме Винниченків конкордизм і стихійне новаторство загалом зробили його тексти гострими й дискусійними. Уже в своїй філософії щастя письменник порушив тему шлюбу, любові/кохання.

Попри певний утопізм (Тамара Гундорова) його конкордистської теорії, Винниченкові вдавалося ці правила втілювати в життя. Ідеться, до прикладу, про його «вільний шлюб» із Розалією Ліфшиць. У одному з листів до неї Винниченко писав: *«Але от іде дев'ятий рік, і наші істоти без присягання, без заклинання, без санкцій лицемірних або глухих людей з їхніми комедіями, без нотаріусів, без загроз і різних кайданів, без усього цього наші істоти скуті так, як ні один ніп скувати не може»* [18, с. 326]. До того ж, як стверджував Володимир Панченко, Винниченко «проекти» життєві віддавав персонажам своїх творів [65]. «Вільний» («пробний») шлюб, батьківство, материнство, вільне кохання, сексуальність, закоханість, любов, жіноча краса й чоловіча сила, жіноча сила й чоловіча краса – далеко неповний перелік гендерних проблем, які порушує Винниченко в своїх текстах. Драматургія – не лише не виняток, а й певною мірою концентрат усіх цих тем.

Проблеми статі в драмах Винниченка досліджував свого часу ще Володимир Панченко: цій темі присвячений розділ його дисертації з однойменною назвою. Дослідник порушив тему інстинктів й пристрастей драм письменника («Чорна Пантера і Білий Ведмідь», «Базар»), «нових людей» і тілесності («Memento», «Дизгармонія»). Володимир Панченко вказав, що «у п'єсах Володимира Винниченка фатальній грі пристрастей відведено чимало місця» [65]).

Неопосередковано теми гендеру в п'єсах письменника торкається й Марія Зубрицька. Метафорично окресливши межі свого дослідження, вона ретельно проаналізувала чоловічий і жіночий дискурси в драмах Винниченка. Власне дискурс любові в його драматичних текстах назвала «своєрідним дзеркалом духу епохи» [35, с. 69]. Висунула тезу про те, що в драмах «Memento», «Закон», «Пригвожені» є три рівні сексуальності: перший – фізичне задоволення, другий – тема дітонародження, третій – «злиття двох у єдине гармонійне ціле» [35, с. 70]. Чоловічий дискурс любові в драмах Винниченка – здебільшого поза нормами моралі, головне в ньому – свобода (навіть якщо заради неї доведеться йти на нелюдські вчинки), жіночий дискурс любові – найчастіше готовність до



абсолютної самопожертви заради тих, кого справді люблять, – зазначила Марія Зубрицька. Ключове в попередній тезі – «найчастіше», адже на противагу жінкам самовідданим і водночас слабким, Винниченко в своїх п'єсах зображує й жінок так званого «нового типу»: гордих, принципових, незалежних: «Маємо яскравий феміністичний дискурс: засудження старої патріархальної моделі стосунків, відчуття глибокої власної гідності, свобода вибору» [35, с. 73].

Безпосередньо жінці в творчості Винниченка присвячена дисертація Марини Ковалик «Типологія жіночих характерів у прозі та драматургії Володимира Винниченка». Дослідниця зауважила, що драматург осучаснив тодішній, певною мірою, народницький образ жінки в українській літературі. Будучи представником «нової драми», Винниченко заговорив про «іншу фемінність». Зокрема, цікавим і новаторським є підхід Марини Ковалик до аналізу жінки, «народженої революцією». Літературознавиця порівняла жінок-революціонерок у драмах «Базар», «Між двох сил», «Гріх», «Дочка жандарма» й у драмах «Щаблі життя», «Великий Молох»: тип вольової, ідейно, сильної жінки на противагу жінці, революційність якої є наслідком мейнстріму. Жінки першого типу, за Мариною Ковалик, «прагнуть до модернізації стосунків з представниками протилежної статі, оскільки є носіями Винниченкової концепції любові (злиття двох рідних душ) та його ж принципу «чесності з собою»» [39, с. 20]. Опозицією образам жінок-революціонерок постали жінки традиційного типу, з властивою їм ляльковістю, манірністю, інфантильністю тощо. Окрім цього, у фокусі дослідження Марини Ковалик – феномен жінки-матері («Чорна Пантера і Білий Ведмідь», «Закон», «Memento»). Також проаналізовано тип музи, часто фатальної жінки, яскравими прикладами якого є Сніжинка з драми «Чорна Пантера і Білий Ведмідь» і Орися з «Memento». А Риту («Чорна Пантера і Білий Ведмідь») й Калерію («Пригвождені») Марина Ковалик означила ідеалами жінки художнього світу Винниченка, адже вони відображають його моральні й життєві орієнтири.

Жіночого питання в драматургії Винниченка також торкалися в своїх дослідження Віра Агеєва й Ірина Дробот. Тему фемінізму в драмі «Закон»

побіжно дослідила й Ольга Гук [23]. Гендерне питання, а саме жіночі образи в п'єсах «Чорна Пантера і Білий Ведмідь» і «Мохноноге» було предметом дослідження Ольги Козій [42]. Окрім цього, дослідниця звертала увагу й на проблему спадковості/спадку в драмах Володимира Винниченка [43]. Ірина Сквирська ж порушила чоловіче питання в драмах «Брехня», «Між двох сил», «Пророк», «Базар»: означила риси чоловіка-національного героя в п'єсах [74]. Проблему чоловіка-батька-митця в п'єсі «Чорна Пантера і Білий Ведмідь» окреслила Ксенія Сошнікова [76].

Любов Богданова, підкріплюючи свої думки теоріями Юнга, Фромма й Фрейда, зацентрувала увагу на проблемі материнства в п'єсах «Memento» й «Чорна Пантера і Білий Ведмідь». Літературознавиця вказала, що Винниченкові образи матерів наділені гострою надемоційністю й чутливістю. Також зазначила, що самогубство в досліджуваних драмах стало «складовою домінування материнського архетипу» [9, с. 7].

Тетяна Вірченко, вдаючись до компаративістського аналізу «непопулярної» драми Володимира Винниченка «Над» і драми «Поганські святі» Ірени Коваль, звернула увагу на родинно-інтимний конфлікт у п'єсах [19]. На проблемі інституту сім'ї, а саме особливостях конструювання моделі щасливої родини в драмах Винниченка («Memento», «Чорна Пантера і Білий Ведмідь», «Натусь», «Пригвожені», «Закон») акцентувала увагу Тетяна Макарова, яка зауважила, що в кожній із цих драм, дитина – засіб маніпулювання як жінок, так і чоловіків. Мовляв, «щасливі лише ті батьки, які живуть в ім'я любові» [49]. Дослідниця наголосила, що саме любов у текстах Винниченка еволюціонувала разом із ними [текстами]. На її думку, це зумовлено часом написання тих чи тих творів, а значить і автобіографічними рисами, зміною орієнтирів автора безпосередньо [49]. У п'єсах «Брехня», «Закон», «Над» Тетяна Макарова окреслила проблему шлюбу й мотиви вибору партнера. Виділила два види шлюбної мотивації в цих текстах: «мотивація на конкретну людину» («Брехня», «Над») [50, с. 203] й «мотивація дефіциту» («Закон») [50, с. 203]. Теми шлюбу в п'єсі «Над» торкалася й Анжела

Матюшенко: порівняла драму з «Зоною» Куліша, оскільки, на її думку, обидва тексти репрезентують шлюбну тематику саме в пореволюційну добу [54].

Широкий спектр гендерних проблем на прикладі драми «Закон» проаналізувала Надія Янкова: інстинкт і розум, зрада й кохання, сімейне щастя, мораль, її ігнорування, сексуальні стосунки та ін. [92].

У становленні винниченкознавства як такого завдячуємо діаспорі, зокрема Григорію Костюку. Драмознавчі студії творчості письменника на «материковій» Україні беруть свій початок із 1990-х років (Микола Жулинський). Першою зіставила Винниченка і європейський драматичний дискурс Лариса Мороз, у своїй монографії «Сто рівноцінних правд. Парадокси драматургії Володимира Винниченка» означила основну проблематику майже всіх п'єс Винниченка. Лариса Залеська-Онишкевич порушила тему другого життя Винниченкових драм, тобто їх театральну долю. Сценічний шлях драматичних текстів письменника окреслили також Марина Гринишина, Петро Кравчук, Олена Гуцало, Микола Сорока. Важливою для розуміння театального життя ХХ сторіччя, а разом і драматургії Винниченка стала книга «Український театр ХХ століття» (розвідки Надії Мірошніченко й Вікторії Селіванової). Віктор Гуменюк присвятив поетиці драматургії Винниченка дисертацію з однойменною назвою. Дослідник звернув увагу на новизну творчих пошуків письменника, його експерименти. Таких же тем торкнулися в своїх дослідженнях Володимир Панченко («Творчість Володимира Винниченка 1902-1920 рр. у генетичних і типологічних зв'язках з європейськими літературами») й Сергій Михида («Слідами його експериментів: змістові домінанти та поетика конфлікту в драматургії Володимира Винниченка»). Останній, до того ж, віднайшов «забуті» драматичні тексти Винниченка. На проблемі добра і зла в драмах письменника звернула увагу Тетяна Макарова. Олександр Ковальчук інтерпретував реалізацію так званої нової Винниченкової естетики в його п'єсах («Краса і сила у практиках повсякдення (творчість В. Винниченка 1902-1920 рр.)»). Алла Дудка окреслила

картину світу драматичних текстів письменника, звернула увагу на музику в його п'єсах. У ключі інтермедіальних зв'язків інтерпретували тексти Винниченка Алла Лимаренко, Тетяна Преображенська. Важливою для розуміння драматургії Винниченка в контексті новітніх літературних течій стала монографія Степана Хороба («Українська модерна драма кінця XIX – початку XX століття»). У праці «Від модерну до авангарду: жанрово-стильова парадигма української драматургії першої третини XX століття» Людмила Скорина, Тетяна Свєрбілова й Наталя Малютіна проаналізували низку поширених тем драм Винниченка (чесність з собою, батьківство/материнство, вільний шлюб, інститут сім'ї тощо). Дослідниці звернули увагу на жанрові особливості п'єс письменника, елементи гри, пародіювання тощо. Останні теми порушила в своїй монографії й Олександра Вісич («Метадрама: теорія і репрезентація в українській літературі»), наголосила на (анти)театральності драматургії Винниченка. Валентина Хархун порушила тему революції в драмах «Між двох сил» і «Панна мара». Драматургія Винниченка також ставала об'єктом дослідження Світлани Кочерги, Ігоря Юджіна, Раїси Тхорук, Лесі Синявської, Тетяни Мейзерської та ін.

Як бачимо, гендерні теми в драмах Винниченка досліджували доволі часто, але здебільшого це периферійні розвідки, а не центральні. Проблема стосунків чоловіка й жінки в п'єсах письменника стоїть особливо гостро, проте гендерний аналіз було застосовано до порівняно малої кількості його драматичних текстів. Першим про проблему статі у Винниченкових п'єсах заговорив Володимир Панченко. Дисертація Марини Сороки чітко окреслила типологію жіночого світу драматургії Володимира Винниченка. Решта гендерних досліджень зазвичай присвячені проблемі шлюбу, сім'ї (Тетяна Вірченко, Тетяна Макарова, Анжела Матюшенко, Надія Янкова), темам батьківства/материнства (Любов Богданова, Ольга Козій, Ксенія Сошнікова), репрезентації чоловічого/жіночого, дискурсу любові (Марія Зубрицька, Віра Агеєва, Ірина Дробот, Ольга Гук, Ольга Козій).

## РОЗДІЛ II

### ІНСТИТУТ СІМ'Ї Й КОНЦЕПЦІЯ ВІЛЬНОГО ШЛЮБУ

#### 2.1. Феномен материнства й батьківства («Закон», «Натусь»)

Прицільна увага Володимира Винниченка до теми материнства й батьківства робить спектр гендерних проблем його творчості ще розмаїтішим. Драматичні тексти – не виняток, адже там письменник часто порушує проблему інституту сім'ї, ролей у ньому чоловіка й жінки. До того ж, у його драматургічній спадщині значне місце посідають «сімейні драми», в яких опозиція «мати-батько» виражена достатньо гостро, «але, як це завжди у Винниченка, сімейні проблеми є водночас художнім втіленням проблем глобальних» [25, с. 17].

Теми батьківства й материнства найчастіше домінують у незаангажованих політично п'єсах. На нашу думку, це свідчить про те, що подібна тематика стоїть дещо осібно у Винниченковій «лабораторії». Письменник прагнув дослідити людське «Я», психологію і жінки, й чоловіка. Це вдавалося йому і в п'єсах із домінантною суспільно-політичною тематикою, і в п'єсах, ізольованих від неї. Проте найчастіше саме в останніх порушено проблеми материнства й батьківства. Епістолярні матеріали свідчать про вкрай складні стосунки письменника з матір'ю. Про батька ж Винниченко згадував із приємністю: «...я спав поруч з батьком під возом, на сіні, яке кололо часом шпичками в бік крізь ряденце. Гарно, затишно, любо до того під теплим сильним боком тата, що хотілося тоненько-тоненько, з захватом і щастям запищати» [18, с. 14]. Варто зауважити й історію нездійсненого Винниченкового батьківства, і його «надмірну психологізацію портрета жінки, імпліцитну присутність страху, вразливість, часту депресію» [9, с. 3]. Усе це зрештою не могло не відбитись на його творчості: «сюжет життєвий – сюжет літературний» [65].

Винниченкові в своїх, здебільшого чоловікоцентричних, текстах вдалося створити цілу галерею образів жіночих. Він одним із перших в українській

літературі тему материнства порушив на рівні з батьківством. Драматург нерідко окреслював значення жінки в переважно чоловічому суспільстві. Жінка-мати художнього світу Винниченка дещо перегукується з образом жінки-матері поетики норвезького драматурга Генріха Ібсена (Винниченко неодноразово писав про захоплення його текстами). Творчість обох драматургів розвивалася майже паралельно з рухами за права жінок, тому примітно, що обом притаманна така розмаїтість жіночого персонажного світу. Драматургія Ібсена теж не позбавлена елементів натуралізму, що на той час уже поступово слабшав, як літературна течія. Норвезькому драматургу властива глибока поетизація людських почуттів із подекуди натуралістичним реалізмом, що, власне, є типовими рисами «нової драми». Відомий англійський вчений Джон Стайн із цього приводу писав: «Нову драму зовсім не треба було позбавляти поетичності, адже правда розкриє справжню поезію: реальність сама сповнена величі» [77, с. 25].

У Ібсена, як і у Винниченка – упродовж усієї драматургічної творчості образ жінки еволюціонує, і згодом стає так званою «візитною картою» драматурга (Нора з «Лялькового дому», пані Альвінг із «Примар», Гедда Габлер із однойменної п'єси). Зображуючи то сильних і емансипованих жінок, то слабких і залежних від патріархального суспільства, Ібсен так чи так торкався проблеми материнства в своїх текстах. Це властиво й поетиці Винниченка, який, до того ж, наголошував і на темі батьківства. Варто зауважити, що риси Ібсенової Норі простежуємо у Винниченковій Риті з «Чорної Пантери...», Надії з «Над», Інни з «Закону». Це тип жінки, яка здатна і на невимушений альтруїзм задля своєї сім'ї, і на впертість й душевну силу піти, залишитися в тіні. Сюжетно така жінка йде в так зване закулісся, проте на рівні персонажному демонструє неабияку новизну.

Жінки-матері в п'єсах українського драматурга найчастіше уособлюють «самиць», якими керують інстинкти. Такі жінки, за Винниченком, нерозривно пов'язані зі своєю дитиною. Деякі образи нагадують біблійну *Stabat Mater*, яка в муках спостерігає за смертю своєї дитини (Рита («Чорна Пантера і Білий

Ведмідь»), Антоніна («Memento»)). Натомість батькам-чоловікам драматург часто додає аморальності, цинізму, деколи робить їх убивцями своїх дітей.

У драмах «Закон» і «Натусь» спостерігаємо значно нове художнє рішення тем материнства й батьківства. «Закон» – п'єса, в якій зображено аж три типи матері, порушено тему сурогатного материнства зокрема. А в драмі «Натусь», за Ларисою Мороз, «з'являється батько, сказати б, третього типу» [60, с. 117] – персонаж, який здатен жертвувати своїми бажаннями й мріями задля збереження батьківства. Так званого батька третього типу зображено і в драмі «Закон»: у обох п'єсах чоловік обирає батьківство.

Лариса Залеська-Онишкевич, аналізуючи п'єсу «Закон», стверджує, що «Винниченко використав розв'язку проблеми бездітності, яку описано в Біблії» [34, с. 190]. Головну героїню Інну дослідниця зіставляє з Рахиль, яка була бездітною й запропонувала чоловікові Якову (якого сильно любила) зачати дитину зі служницею. Також наголошує на схожості Винниченкового сюжету з історією Авраама і Сараї, яка «порадила чоловікові мати дитину від рабині, і так народився Ізмаїл» [34, с. 190].

У центрі п'єси «Закон» – бездітна сім'я Мусташенків. Зі згадок самих персонажів відомо, що дружина Інна, через спільне з чоловіком рішення, перенесла аборт і тепер не може мати дітей. Проте нереалізоване материнство відображається на її душевному стані й на стосунках у сім'ї загалом. Винниченко зображує трагедію сім'ї, що впадає у прірву через відсутність дитини. Хоча, за словами Мусташенка, *«Родина буває й без дітей, коли є те, що...»* [11, с. 547]. Відповідь Інни на цю репліку є, власне, конфліктним вузлом цілої драми: *«Ні родини, ні чоловіка, ні жінки без дітей немає. Все брехня. Я мала родину, я мала чоловіка й була жінкою, поки я мала хоч надію бути матір'ю, розумієш ти: ма-ті-р'ю!»* [11, с. 547]. Бути жінкою, за Інною, – бути матір'ю, виконати своє первинне призначення жінки як такої. Юнг, говорячи про архетип матері, стверджував про наявність у жінок материнського комплексу. Йдеться про суттєве перебільшення ними значення жіночого начала. Основною метою таких жінок стає лише народження дитини, а їхній

чоловік прирівнюється до примітивного інструменту зачаття [91, с. 8]. Проте у випадку героїні Інни, бажання мати дитину стоїть дещо гостріше, адже її *«смокче голод дитини»* [11, с. 547], який вона, власне, ніколи не зможе подолати. Тому головна героїня вдається до, на перший погляд, примарної ідеї: *«...ти повинен мати дитину від другої жінки, взяти ту дитину до нас, і ... я буду її матір'ю»* [11, с. 548].

Дослідниця Надія Янкова, розмірковуючи над гендерно-рольовими стереотипами п'єси «Закон», зауважила, що погодження Мусташенка з «планом дій» Інни свідчить про його слабкодухість: *«...стає на бік жертви, ставить під удар відповідальності і без того заслаблу душевно дружину»* [92, с. 6]. Але, на нашу думку, такий його крок зумовлений нереалізованим батьківством: *«Зробили операцію, та вже й на віки дітей не буде. Та от тепер вона по театрах та ресторанах бігає, а ви з чужими дітьми по садках у пісочку грайтеся»* [11, с. 538]. Зрештою, не варто уособлювати Інну з жінкою, яка, окрім народження дитини, не бачить більш можливостей реалізуватися, а Мусташенка – з традиційним представником патріархального світу. Адже й Інна, й Мусташенко – образи Винниченкових «нових людей»: вона – жінка стихійна й готова йти в оперетку, якщо не стане матір'ю, він – не змушує її йти на такі мазохістські кроки, навіть відмовляє від ідеї сурогатного материнства. Драматург порушує проблему сім'ї, що *«розсипається зсередини»*, і задля своєї цілісності змушена вдаватися до методу сурогатного материнства. Рушійною силою в такому рішенні постає все ж Інна, яка *«не бажає ані прислухатися до будь-чиїх застережень, ані перейматися відчуттями чи переживаннями своїх «піддослідних»»* [60, с. 119]. *«Підпорядкованість природній місії Жінки»* (Лариса Мороз) Інни настільки сильна, що задля свого експерименту вона згідна пожертвувати власною гідністю: *«Неморально, розуміється? Зрада мене? Але я дозволяю тобі цю зраду. Я сама прошу тебе за це»* [11, с. 548]. Головна героїня думає, що їхня взаємна любов допоможе здійснити її (не)утопічну мрію. У авторській ремарці вказано, що в момент, коли Мусташенко погодився на її ідею, Інна навіть стає перед ним на коліна. Можна



потракувати це як абсолютну покору чоловікові й материнському чуттю загалом.

Сімона де Бовуар, заперечуючи фрейдистську тезу про те, що головне призначення жінки – народжувати, все ж окреслила історичні передумови такого бачення, але її підхід до трактування материнства як такого здається завузким, адже в інтерпретаціях де Бовуар переважає біологізм і категоричність. Юлія Крістева, так само дискутуючи з Фройдом, все ж мала трохи інше бачення материнства та його становлення. Підхід Крістевої буде доречний до аналізу психології образу Інни. Адже французька постструктуралістка на запитання Фройда «Чого хоче жінка?» відповідає його ж відповіддю: «Вона хоче дитину». Проте в Крістевої після цієї тези безліч «але», які мають важливе значення для нашого дослідження. У збірці есеїв «Hatred and Forgiveness» вона стверджує, що материнство – це і біологічний, і символічний процес. За Крістевою, материнство – це пристрасть; алхімія; знак, що людство існує, думає, говорить, живе; емоції самозакоханості й агресивності, що проходять через рефлексивне свідоме й несвідоме, де йдеться про Ерос і Танатос, а в результаті перетворюються на любов. І нарешті, материнство – це те, що дає змогу жінці відчутти себе «несторонньою» [97, с. 86]. До цього всього, зрештою, і прагнула головна героїня драми «Закон» Інна. Без дитини вона відчувала себе «сторонньою» в цьому світі: *«В мене тепер часто таке почування, що ми з тобою ізольовані від усіх людей, такі якісь самотні, бідні, покинуті. А як тільки в'явлю собі, що маємо дитину, – стає зразу так, неначе ми тісно-тісно зв'язані з усіма людьми, з усім світом...»* [11, с. 549].

Випробовуючи або ж ставлячи на кін любов чоловіка, Інна запропонувала Мусташенку мати дитину з молодою працівницею Людою. Дівчина закохалася в Мусташенку, він відчув до неї фізичний потяг. Люда стала його «законною» коханкою. Винниченко зображує, як донедавна принциповий чоловік зі своїми чеснотами, перетворився на самця, що не може встояти перед обіймами молодої дівчини. Остання ж ставши матір'ю, відмовляється лишати свою

дитину подружжю Мусташенків. Це ще один із типів жінок-матерів, окреслених Винниченком у цій драмі. Люда – жінка, яка уособлює абсолютну перемогу материнських інстинктів над рештою рішень, ставши матір'ю, вона вже не здатна зректися цього статусу, як і не здатна розлучитися з дитиною. Лариса Залеська-Онишкевич зазначає, що таке художнє рішення письменника було популярним у белетристиці загалом, адже, за сюжетом, дівчина, яку використовує достатньо заможне подружжя в якості «посудини» для народження дитини, зазвичай не хоче розлучатися з немовлям [34]. Проте в сюжетній колізії драми такому розвитку подій сприяють почуття, що відчувала Люда до Мусташенка, і навпаки. Це образ жінки, яка по суті стала жертвою і експериментів Інни, й хвилевої закоханості професора. Вона, будучи наївною, абсолютно вірила його любові. Якщо в Інни вибір «стати матір'ю» був свідомий, то в Люди – скоріше несвідомий. Драматург, вибудовуючи такий специфічний любовний трикутник, демонструє трагедію трьох дійових осіб загалом: Мусташенка, який любить свою дружину (*«Інно, ну, прости мене, забудь і дозволь вернутись до тебе! Я весь холону і хвилююсь, коли чую твої кроки, твій голос. Я цілую твої шпильки й ношу їх у кишені, як гімназист»* [11, с. 571]), й уже ніколи не буде з нею, Люди, для якої розлука з дитиною дорівнюватиме смерті (*«Так я через це повинна віддати кудись свою дитину? Та ніколи!.. Убийте мене вперед, а тоді...»* [11, с. 571]), Інни, яка принизила себе й вдалася до певного мазохізму, та все ж, у фіналі змушена йти.

В «Законі» Володимир Винниченко вдається до типологізації трьох жінок-матерів. Однією з них є Тама або ж Марія Андріївна – мати головної героїні. У Інни з Тамою особливий зв'язок, остання здатна стишити й запал Мусташенка, часто виправдовуючи вчинки своєї дочки: *«І ви мовчіть, стримуйте свою натуру, не перечте, згоджуйтесь, що б не вигадала. Не перешкоджайте, а допоможіть їй»* [11, с. 538]. Марія Андріївна невтомно намагається втримати сім'ю, процес руйнування якої вже запущено. У цьому контексті доречно згадати про юнгівський архетип матері як джерело любові, незгасаюче дарування радості, праоснову родинного добробуту. Із матір'ю

такого типу завжди важко розлучатися, або ж розлука з нею просто неможлива [91]. Це спостерігаємо й у п'єсі «Закон»: автор з особливою напругою зображує стан Інни в момент, коли вона повідомляла матері, що та має залишити дім (*«Тамо! Ради бога, не треба так і ти від нас! Я тобі потім...»* [11, с. 580]). Недосказаність, замовчування, яким оточили Марію Андріївну інші персонажі драми, сповна виправдовує її, трохи гостру й навіть грубу реакцію: *«Оце так!.. Оце дожилась! (Убито сідає). Не її, а мене. Вона, ота повія, – рідніша, миліша. [...] За неї матір виганяє»* [11, с. 580]. Згодом виявилось, що заради щастя своєї дочки Тама здатна йти на відчайдушні кроки. Лариса Мороз із цього приводу риторично запитує: *«Яка страшна сила прихована в людині, що може штовхнути самовіддану, добру, турботливу, патріархально-добропорядну Марію Андріївну на спробу отруїти ту, яка щойно стала матір'ю?»* [60, с. 118]. Такі ж наміри мимоволі були й у Інни, проте і в Марії Андріївни, і в головній героїні драми людське, навіть материнське співчуття перемагає демонічну темряву, що на мить заволоділа ними.

Зовсім інший тип матері уособлює Христа з драми «Натусь». Дитина – це, по суті, єдине, що пов'язує її з чоловіком, тому син стає об'єктом маніпуляції. Тетяна Макарова стверджує, що *«головним у житті цієї жінки-матері є прагнення до красивого життя – за будь-яку ціну»* [49, с. 156]. Христа – тип токсичної жінки, яка не хоче слухати, а головне – чути свого чоловіка Романа. Це демонструють систематичні авторські ремарки, в яких Христа постійно перебиває чоловіка, говорить голосніше за нього тощо. До того ж, будучи матір'ю, а отже, маючи абсолютну перевагу в житті сина, вона налаштовує останнього проти батька. Гендерні стереотипи щодо місця обох батьків у суспільстві відтворено і в цій п'єсі. Винниченко, як і в «Законі», батька зображує як людину інтелігентну (і там, і там це науковці), матір у обох випадках без чітко окресленої професії.

Про батьківство як явище в п'єсі «Натусь» варто говорити, починаючи із заголовку: Натусем звати сина подружжя Возіїв, який власне і є центром конфлікту драми. Натусь – це об'єкт любові й маніпулювання водночас. Його

правдиво любить Роман («*Ти, каже, не сім'янин, ти не батько, у тебе ніякого чуття до дитини. У його!...Який умліває за цєю дитиною*» [15, с. 13]) і ним безсоромно маніпулює Христя («Він [Роман] боїться, що нічого з цього не вийде, що вона все-таки Натуся не дасть, хоч і присудять законом, що вона уб'є і себе, й Натуся» [15, с. 45])

Роман Возій, як і Мусташенко піддається тиску обставин і лишається з сином, а отже лишається і з жінкою, яка не розділяє його поглядів і навіть змушує кинути улюблену справу – науку. Тетяна Свербілова з цього приводу пише, що такий вчинок свідчить про інфантильність Романа й «вбиває в ньому особистість» [71, с. 88]. Сюжетна розв'язка драми – прихід Христі з сином Натусем та тіткою до Романа і його коханої Ольги є напруженим моментом вибору між батьківством і власним щастям. Олександра Вісич означає цю ситуацію «своєрідним бенефісом Христі» [21, с. 7], що з одного аспекту свідчить про абсолютну покору Романа жінці, а з іншого означає збереження не лише його статусу батька, а й збереження його участі в житті Натуся.

Проблема батьківства, а саме його збереження відтворена в обох драмах достатньо глибоко. Мусташенко й Роман – дуже схожі між собою образи: обоє піддаються на маніпулювання жінки й обоє обирають батьківство, а не любов. Такий тип чоловіка був поширений і в романістиці Володимира Винниченка («Записки Кирпатого Мефістофеля»). Проте в Мусташенка, на відміну від Романа, проступають риси демонічного, притаманного поетиці ранніх драм Винниченка. Скажімо, це чітко підтверджує сцена, де він робить спробу задушити Люду, адже та не бажає лишати подружжю Мусташенків свою дитину. У мові головного героя простежується, властивий авторові, грубий натуралізм, до прикладу: «*Я повний тільки якогось звірячого гарчання, туги, страху за отой шматочок живого червоного м'яса*» [11, с. 589]. Лариса Мороз слушно зауважує, що ставши батьком, Мусташенко відчув на собі силу, що її до цього відчувала лише жінка – пристрасне Материнство, «звірине начало», що стає основою і сенсом життя [60, с. 120].

Показовим моментом батьківського чуття обох персонажів є моменти, де вони, здавалося б уже чітко визначилися, що обирають любов, а не батьківство, проте їхні несвідомі вчинки говорять зовсім про інше: Мусташенко під час знакової розмови з Інною все прислухається, чи не плаче його син, Роман бажає, аби Ольга грала йому колискові. Мусташенко й Роман, на відміну від інших чоловіків-батьків художнього світу Володимира Винниченка, не є ворогами своїх дітей. Юнг у книзі «Душа і міф. Шість архетипів» стверджує, що міфологічно батько й дитина є одним цілим. Жінка – це символ усілякого народження, а чоловік і дитина уособлюють початок зачаття й першого народжуваного відповідно [90]. У нашому випадку важливим є ще й зв'язок батько-син, адже він так само потужний як і зв'язок мати-дочка. Персонажів драм Винниченка повністю поглинув батьківський інстинкт, що, власне зберегло їхній зв'язок із дитиною й статус тата загалом.

У драмах «Закон» і «Натусь» Володимир Винниченко вдається до зображення гострої гендерної проблеми – материнства й батьківства. Драматург зображує цілу галерею жінок-матерів, порушує тему сурогатного материнства та його трагедію. У «Законі» Інна – жінка, материнство якої не реалізувалося, але вона прагне заповнити пустку в сім'ї дитиною свого коханого чоловіка. Природа Материнства занадто оволоділа Інною, проте у фіналі, вона, як і ібсенівська Нора, йде, аби зберегти батьківство своєму чоловікові. Люда – так звана сурогатна мати, в образі якої автор відтворив риси наївності й добродушності. Вона піддається силі материнського інстинкту й не наважується розлучитися з дитиною. Тама – матір Інни уособлює первинний образ родинного добробуту. Христя з п'єси «Натусь» – приклад токсичної жінки художнього світу драм Винниченка, її материнство часто стає перевагою в маніпулюваннях своїм чоловіком.

Щодо образів батька, то в обох драмах зображено так званий «третій його тип»: автор зберігає статус тата обом героям, зображує гостре батьківське чуття в час нетривалої розлуки зі своїми дітьми.

## 2.2. Маски жінки в драмі «Брехня»

П'єса «Брехня» (1910 р.) – початок сценічного успіху Винниченка-драматурга. Знаковому драматичному тексту передувала драма «Дорогу красі», яку письменник хотів знищити (принаймні так писав у листі до Євгена Чикаленка): «Цю п'єсу я знищу, але не покладу пера в цій сфері до того, поки не признаюсь сам собі, що не можу писати п'єс. Хай ще дві-три спроби, але мушу ж я схопити те, що із філософських трактатів робить п'єси» [цит. за М. Ковалик та С. Михидою, 40, с. 123]. Проте через дев'ять місяців після цього листа він створює «Брехню». Це означало, що Винниченкові таки вдалося «приборкати» драматургію (п'єсою зацікавилися українські й закордонні режисери). Якщо не ігнорувати існування драми «Дорогу красі», як це зробив сам автор, то можна простежити, що ідея жіночої «правди-брехні» з'являється ще там. У «Брехні» Винниченко цей лейтмотив продовжив. Та найголовнішою ознакою поетики обох драм є нетипове для української літератури зображення жінки – образу, який став «візитною карткою» [40, с. 125] Винниченка. Йдеться про сильну, незвичайну, здатну на вчинки жінку [40, с. 125]. Сергій Михида стверджує, що таких рис, як «привабливість, шарм, жіночність» не вистачало українській літературі [40, с. 125]. Варто зазначити, що Винниченко подекуди зловживав цим умінням, тому примітно, що більшість його творів критикували за надмірну еротизацію жінки зокрема (тема жіночої краси як об'єкта яскраво виражена в пізнішій драмі Винниченка «Базар»).

Якщо герої-чоловіки в художньому світі драматургії Винниченка здебільшого постають апологетами принципу «чесності з собою», то жінки в його драмах часто вдаються до брехні (Інна («Дорогу красі»), Марія («Гріх»), Софія («Між двох сил»), Надія («Над»)). Проте найчіткіше це виражено саме в п'єсі «Брехня». Віктор Гуменюк означив аналізований драматичний текст «п'єсою-портретом», адже «більшість ширших тирад і монологів віддані головній героїні» [24, с. 12]. На перший погляд може здатися, що п'єса є типовою репертуарною мелодрамою, в центрі якої – жінка-інтригантка, яка бреше всім довкола й зрештою розплачується за свою брехню. Проте саме

через ефект «брехні», якою пронизані майже всі мотиви головної героїні, п'єса стає набагато ширшою за типову репертуарну драму, а психологія жінки в ній ще досі сповна нерозгадана літературознавцями, хоча об'єктом дослідження ставала доволі часто.

Як стверджує Віктор Гуменюк, у образі Наталії Павлівни «надзвичайна чуйність і вразливість на чужі біди, особлива людяність і сердечність» [25, с. 12], але все це поєднується з обманом, який буквально ставить під сумнів справжність кожного з її вчинків. Головна героїня так часто змінює маски, що межі між реальністю й грою стають надто нечіткими, як для інших персонажів драми, так і для, власне, реципієнтів. Такий авторський прийом дослідник Ігор Юдкін називає «сценою на сцені»: «У сцені на сцені гра перетворюється в реальну діяльність, так що дистанція між маскою та їством виявляється нестійкою: це їство може кожної хвилини ототожнити себе з маскою або ж, навпаки, маска настільки міцно прикипіти до обличчя постаті, що перетворитися на інакбуття її постаті» [89, с. 52].

Властивий поетиці Винниченка любовний трикутник у «Брехні» видозмінюється на чотирикутник. У центрі – Наталія Павлівна, яка стає об'єктом бажання трьох чоловіків. Один – її законний чоловік Андрій Карпович, другий – молодий поет Тось, третій – колега чоловіка Іван Стратонович. За словами Лариси Мороз, «кожен з них вимагає від неї не тільки відданості, а й доказів її любові – за будь-яку ціну, аж до її смерті включно» [60, с. 106]. Лабіринт брехні Наталії Павлівни розпочинається небажанням ранили свого чоловіка, а отже приховувати стосунки з Тосем (у, навіть, дуже вульгарній манері: нібито Тось – її кузен). Згодом, будучи маріонеткою в руках Івана Стратоновича, бреше (?) йому про свою любов, аби, знову ж таки, не зробити боляче сім'ї. Проте Винниченко не робить із неї цілковиту антагоністку: автор лишає реципієнтові загадку й свободу самому зробити висновки.

Говорячи про масковість як достатньо поширену рису поетики Винниченка-драматурга, Олександра Вісич зауважила, що в «Брехні» Наталія

Павлівна репрезентує маску розмаїтих чеснот [20, с. 233]. До того ж, пріоритетність використання тих чи тих чеснот залежить від оточення, в якому перебуває Наталія Павлівна: вона змінює маски залежно від того, хто перебуває в її присутності. Вона чинить так, що всі грають за її правилами, всі стають глядачами її бездоганної гри, яку Наталія Павлівна грає до кінця, «йдучи зрештою *va-bank*» [60, с. 108].

Загалом феномен маски як елемент укорінений у культурі вже давно. Маски здавна використовували в обрядах, ритуалах тощо. У період античності маска була атрибутом масової містерії. У міфологічному світі Греції маска символізувала трагічну чи комічну сутність персонажа в театрі. Перехід маски з ритуального й обрядового світу в театральний означає зміну її генези із ритуалу в гру. Маска – невід’ємна частина гри як сценічної, так і життєвої, оскільки людина постійно в своєму житті грає роль іншої, чи приховує своє я. Найяскравіший представник ігрової концепції культури голландський культуролог Йоганн Гейзинга. Гра згідно з його культурологічною концепцією є одним із чинників розвитку культури. Тож усі можливі форми культури – це гра, зокрема. На думку Клода Леві-Строса, «маски демонструють функціональний зв’язок міфологічних даних, соціальних і релігійних функцій і пластичного вираження» [47, с. 12].

Маски були також невід’ємними елементами італійської комедії *dell’arte*, яка згодом стала концептом масковості в текстах театральних і літературних загалом. Комедію *dell’arte* як психологію та мистецтво проаналізував у своїй праці американський літературознавець Джозеф Спенсер Кеннард. Ознаки комедії *dell’arte* найчіткіше простежуємо в п’єсах «Панна Мара» й «Великий секрет». Проте масковість психологічна найчіткіше відображена на прикладі головної героїні драми «Брехня».

Маска «берегині домашнього вогнища» проступає в Наталії Павлівни поряд із чоловіком Андрієм та його сім’єю. Проте, чи справді це маска? Адже Наталія Павлівна, без жодних дорікань чоловікові, терпить його цілковиту відданість роботі, самотужки заробляє сім’ї на життя, всіляко підтримує



кар'єрні починання Андрія, гостинна з його сім'єю (до старого батька відчуває співчуття й зворушеність, бо він нагадує їй свого). Так говорить про головну героїню чоловік на одному із сімейних застіль: *«Так от, я хочу тільки сказати, що за всю ту радість, яку має наша сім'я зараз, треба дякувати ось кому! (Показує на Наталю Павлівну). Тату, ось хто наш кормилець, ось хто наше... Тасю, Тасю, ти мовчи, ти сьогодні мовчи. Якби, тату, не оце сонце наше, нам би...»* [11, с. 158]. Проте на подібного тону фрази Наталія Павлівна реагує так: *«Адю, протестую!»* [11, с. 158]. Такий жест має подвійний сенс: із одного погляду, наділяє головну героїню ореолом скромності, додає їй святості перед оточенням, а з іншого – по суті, означає заперечення пафосної ідеалізації себе, усвідомлення болючої відмінності цих слів від реальності, можливо, навіть відчуття сорому. Подібні емоції проживає головна героїня й тоді, коли Саня при всіх цілує їй руку, обґрунтовуючи це так: *«Я писала Досі, що мені не подобається Наталя Павлівна... Я думала, що... Я не вірила, що вона любить тебе і... нас. Дося ляла мене за це. Я написала, що коли побачу, що неправда, то при всіх поцілую її руку. От і все»* [11, с. 159]. *«Ви.. як матір божжа!»*, *«..краще вас на світі немає»*, *«мамуня»*, *«наша мама»*, *«як у рай ми попали»* – саме так у мові членів сім'ї відображено ставлення до Наталії Павлівни. Оточення формує їй маску «святої», що стає тягарем для самої ж героїні. Усі вони бачать у Наталії Павлівні жінку-гестію – «святу», «нерозпущену», таку, що створює атмосферу гармонії, теплоти і умиротворення навколо себе [10]. Це підтверджує і сцена несподіваної відвертості її чоловіка Андрія Карповича, де він наголошує: *«Ти знаєш сама, як я тобі вірю... Здається, малим богам так не вірив. [...] Тепер я тільки молюсь на тебе, тепер я іноді такий щасливий, що аж страшно, за що мені таке щастя?»* [11, с. 185]. Навіть спроба Наталії Павлівни дещо натякнути про свою «несвятість» не викликала в Андрія Карповича підозр. До того ж, він заявив, що ліпше пережив би смерть жінки, аніж її обман. Цими словами Андрій Карпович лише підтверджує неможливість викриття «брехні» Наталії: він воліє й надалі бачити в ній лише берегиню домашнього вогнища, без зайвих спроб розгадати подекуди дивну поведінку

своєї дружини. Винниченко зображує цього персонажа наївним і простодушним. До нього Наталія Павлівна відчуває жаль, зворушення і любов платонічну. Віра Агеєва зауважує, що у цьому випадку шлюб – це «не вільний союз двох, а насамперед офіра самозреченої дружини» [2, с. 74].

Варто зауважити, що й діалоги між подружжям драматург будує без зайвої романтизації. Це чітко простежуємо в моменті, коли Наталія Павлівна запитує Андрія Карповича, чи він її любить, на що той відповідає: *«Тасюню! Ти б ще считала, скільки буде два рази по два»* [11, с. 185]. Ролан Барт у праці «Фрагменти мови закоханого» засвідчує важливість «вимовляння» слів «я-люблю-тебе», стверджує, що необхідності бути любленим у відповідь замало, замало знати це і бути впевненим – важливо «чути, як це говориться»: «я хочу отримати з лету, цілковито, буквально, без вивертів формулу, архетип любовного слова; [...] це фізичне, тілесне, лабіальне висловлення слова: розтули вуста, і нехай це вилетить з них» [6, с. 270]. Комунікація Наталії Павлівни й Андрія Карповича більше схожа на комунікацію між матір'ю й дитиною (про це свідчить і те, що чоловік часто називає головну героїню «мамунею», і по-материнському чутливе переймання Наталії самопочуттям чоловіка).

Отож, окрім маски «берегині домашнього вогнища», маски «святої», чітко вимальовується ще й маска «матері», як архетипу, а не як реалізації біологічної. Раїса Тхорук із цього приводу зауважує: «Можливо, прозирає дошкульна авторська іронія ніцшеанського ґатунку: штучно творений світ моделюється героїнею за параметрами природних материнських потреб, які – із нез'ясованих цілком причин – буттєво не зреалізувалися» [79, с. 328]. Наталія Павлівна у цій грі – взірець моральності й «всемогутня і щедра дарувальниця любові» [58, с. 75]. Таке, створене власноруч головною героїнею, амплуа стає певною мірою її в'язницею, в якій вона не може сповна виявляти свої емоції, змушена весь час ховатися за маскою сильної годувальниці тощо. Це яскраво репрезентує сцена зі служницею, в якій Наталія Павлівна впевнено запитує: *«А ви хіба бачили хоч раз, щоб я плакала?»* [11, с. 146].

Стосунки з молодим поетом Тосем певною мірою компенсували головній героїні брак почуттів і переживань у родині: *«Ти – мій сміх, ти моє ясне в житті. Ти – моя любов радості, ти – те, без чого людині й нічому живому не можна жити. Це дурниця – самопожертва без радості. Треба десь брать, щоб давати. От я у тебе беру і даю другим»* [11, с. 150]. Будучи в ролі коханки, Наталія Павлівна маску «святої», «берегині домашнього вогнища» замінює маскою «закоханої грайливої жінки». Про це свідчать і авторські ремарки, що їх Винниченко вживає на позначення дій головної героїні поряд із Тосем: *«лациться», «сміється», «ніжно обімає»*. Звертання Наталії Павлівни *«котику», «вогнику», «дитинко», «хлопчику», «Тосику»* теж яскраво підтверджують попередню тезу. Винниченко в образі Наталії-коханки мимоволі зобразив вільну розкріпачену жінку, яка нарешті звільнилася від тягара домашніх обов'язків [бодай, на мить]. За Сімоною де Бовуар, це жінка, що *«прагне «історії», пригоди, в якій могла б поєднати і серце, і тіло»* [73, с. 351]. Наталі Павлівні поруч із Тосем сповна вдається розкрити свою сексуальність, проте психологічно між ними сутнісного зв'язку немає: Тось теж певною мірою тисне на неї, ставлячи перед вибором, розігруючи сцени прощання і т. ін. Проте ці стосунки Винниченко робить центром сюжетної зав'язки драми і зрештою найпершим мотивом брехні головної героїні. Зв'язок Тося й Наталії Павлівни тримається на пристрасті, закоханості. Лариса Мороз стверджує, що Тось – людина *«недалека й егоїстична, хоч і видно, що він широко страждає від вимушеності прикидатися, приховувати свої справжні почуття, грати примітивну роль кузена, принизливу для його гідності й для його почуттів»* [60, с. 108]. Тось – запальний і, на перший погляд, рішучий, але Наталія Павлівна помітно домінує над ним, часто *«остуджує його, нерозважливого»* [60, с. 108]. Проте про таку свою покору перед нею, в шаленстві відвертості говорить і сам Антон: *«Хай! Я все скажу. От, коли ти дала мені листи, я почув, що став таким самотнім, що смерть – просто радість. Я почув – все одно, знай і це! – я почув, що скажи ти мені повзти за тобою й дивитись, як ти будеш цілувать другого, і я поповзу...»* [11, с. 166]. До того ж, у мові коханця

Наталії Павлівни теж не знайшлося місця для бартівського «я-тебе-люблю». Це важлива деталь, адже героїня вже вдруге ставить запитання про любов одному зі своїх чоловіків, і вдруге чує схоже у відповідь: *«Тасю! Ну що за питання?»* [11, с. 192]. Таке художнє рішення Винниченка свідчить про те, що і Тось здатен бути лише з одною з масок Наталії Павлівни, а не, власне, з нею. Стосунки приречені, й головна героїня сама це усвідомлює: навіть (не)іронічно хоче звести Тося з однією з сестер свого чоловіка.

Проте єдиний, хто зважується в цій драмі на акт «вимовляння» – Іван Стратонович. Тут Винниченко трансформує типову формулу «запитання-відповідь», адже герой несподівано зізнається в любові до Наталії Павлівни сам: *«..Ненавиджу вас за те, що цілий рік мучився заздрістю до Андрія Карповича. Ненавиджу за те, що цілий рік здушував в собі нечисті (як я думав тоді) помисли про вас. Ненавиджу за те, що люблю вас. Розумієте тепер?»* [11, с. 192]. За Бартом, саме в такі моменти мова стає шкірою: мовець доторкається своїм зізнанням до Іншого, «ніби в нього замість пальців – слова, або слова закінчуються пальцями» [6, с. 78]. Мова Івана Стратоновича «тремтить від бажання» [6, с. 78]. Реакція на це Наталії Павлівни чітко прописана у авторській ремарці: *«Закриває лице руками»* [11, с. 167]. Згаданому жестові передував хіба лише вигук *«О!»*. Можливо, це єдина сцена в драмі, коли героїня опинилася без «маски». І, сама злякавшись своєї «оголеності», закрила лице руками. Такі рухи Наталія Павлівна повторила декілька разів, що свідчить про її розгубленість і водночас справжність. То відкриваючи, то закриваючи своє обличчя, вона нібито шукала потрібну «маску». Такий авторський прийом робить головну героїню ще загадковішою: її слова важко трактувати й Івану Стратоновичу, й власне реципієнтові. У першого ж в цей момент проступає «маска демонічна» [20, с. 233]: у стані гніву Іван Стратонович вдається до грубого шантажу листами, векселем чоловіка Наталії Павлівни, вульгарно хоче заволодіти її тілом. Усі намагання головної героїні приміряти маску «жертви» називає *«фокусом», «трюком», «ходом», «комедією»*, але все ж піддається її грі, так само, як і вона піддається грі його.

За Ларисою Мороз, «самогубство героїні, перед яким вона встигає сказати останнє слово, наче пароль, – нічого не прояснює у світі її почуттів» [60, с. 109]. Це справді так, адже трюк із лаврово-вишневими краплями досі лишає відкритим запитання «доказ любові чи небажання бути викритою?».

Володимир Винниченко у центрі своєї знакової драми зобразив глибоку психологію жінки, поставив крапку у фіналі, але залишив ще більше запитань, аніж відповідей. Таку композицію у праці «Від модерну до авангарду» порівнюють з принципом будови «добре зробленої п'єси»: «кожна сцена є наслідком попередньої і передумовою наступної» [71, с. 105].

Елемент масковості властивий майже всім дійовим особам «Брехні», але найчіткіше це демонструє головна героїня Наталія Павлівна, приміряючи на себе маски «святої», «берегині домашнього вогнища», «матері», «легковажної грайливої жінки», «жертви». Сутнісно її особистість складається з усіх цих масок загалом. Маска як вияв «зовнішнього» унеможлиблює однозначне трактування образу головної героїні. Та «внутрішність» Наталії Павлівни, на нашу думку, здебільшого відповідає характеру сильної й вольової жінки.

### **2.3. Проблема шлюбу в модерній добі («Щаблі життя», «Пригвожені»)**

Мегатекст Володимира Винниченка свідчить про те, що письменник часто розмірковував над питаннями любові, закоханості, шлюбу тощо. Його щоденникові записи й листи насичені роздумами про людські почуття, їх реалізацію в тогочасному світі. Свої ідеї Винниченко транслював у художніх творах, адже вважав це своєрідним експериментом – дослідити як діятимуть ті чи ті герої на практиці, тобто в тексті. Дискурс любові у Винниченкових творах – найчастіше боротьба протилежних статей, моральне й психологічне протистояння їх, спокуси, інстинкти тощо. Любов у текстах Винниченка нерозривно пов'язана з руйнуваннями традиційного уявлення про шлюб, перепрочитанням суспільних норм і правил, які часто критикували персонажі його творів.

Результатом таких Винниченкових моральних шукань стала його праця «Конкордизм», що по суті є соціопсихотерапевтичною утопією (Тамара Гундорова), але водночас й концентратом усіх його ідей, баченням любові й шлюбу зокрема. Трактат про теорію щастя містить 13 правил чи то порад, одне з яких – «Кохайся з ким любо кохатися, але родину твори тільки з тою людиною, яку ти всією душею і всім тілом хотів би (хотіла б) мати за матір (батька) дітей своїх» [цит. за Т. Гундоровою, 27, с. 323]. Такий принцип письменник сповідував і в реальному житті, й втілював у характери персонажів своїх творів. Це правило є, власне, спробою потрактувати ідеї «пробного шлюбу» й «вільної любові». Через подібні теми Винниченка часто звинувачували в еротоманії й вульгарності. Але водночас саме вони [теми] зробили його тексти модернішими, драми зокрема.

Марія Зубрицька пише, що дискурс любові у драматичних творах Винниченка є «своєрідним дзеркалом духу епохи, він розгортається на її загальному культурному, науковому, морально-етичному тлі» [35, с. 69]. Зокрема, літературознавиця наголошує на схожості ідей Винниченка з ідеями Ніцше, психоаналізом Фрейда тощо. У Винниченковому «Щоденнику» натрапляємо на такий запис: «Кохання – це зойк крови, це бездумний, непереможний голод тіла, це наказ вічності, яка не допускає опору собі... Любов – це вростання, це просякнення до найтемніших куточків одної істоти другою. Любов приходить пізно, за коханням, після його оргій, після жадних криків і лютого, дикого шепоту жаги. Кохати можна одночасно двох, трьох, п'ятьох, стільки, скільки вистачить сили тіла і вогню. Любити одночасно можна тільки одного» [18, с. 353]. Наведена цитата, як і конкордистське правило, ілюструють той факт, що письменник розмежовував поняття «кохання» й «любов». Кохання за Винниченком, – скоріше, певний фізичний зв'язок, аніж духовний, під час якого виявляється тваринна природа людини, акцентується увага на задоволенні її фізичних потреб. А любов – почуття відданості й поваги. До того ж, ця теза демонструє перегук Винниченкових ідей із ідеями Ніцше. Останній у трактаті «Так казав Заратустра» писав: «Шлюб – так

називаю я волю двох єдність створити більшу за тих, що її створили. Шлюбом я називаю глибоку шану одне до одного, як до одnodумця єдиної волі» [61, с. 17].

Винниченкові конкордистські проекти найчастіше транслують «чесні з собою» герої його художнього світу. Найчіткіше це відтворено в романах «Записки Кирпатого Мефістофеля», «Чесність з собою», «Хочу!». У драматичному дискурсі проблеми шлюбу й вільної любові найбільше виражені в п'єсах «Пригвождені» й «Щаблі життя». А остання драма Винниченка «Пророк» є, на нашу думку, місткою метафорою любові як явища загалом. За Марією Зубрицькою, дискурс любові у драматичних текстах письменника складається з двох основних рівнів: сексуальна поведінка та любов як позаморальний і аморальний феномен [35, с. 69]. І шлюб, і любов Винниченко часто зображує як протистояння статей. Власне, цей аспект робить його творчість сприятливою для гендерного аналізу. Ідея «вільної любові» зокрема, за словами Леоніда Ушкалова стала однією з [найрадикальніших] форм заперечення патріархальної сім'ї в українській культурі ХІХ загалом [67, с. 121].

П'єса «Щаблі життя» (1907 р.), яку тогочасна літературна критика сприйняла дуже категорично (не дуже схвально оцінили її Євген Чикаленко, Сергій Єфремов, Гнат Хоткевич), є дуже показовим прикладом «драми ідей». Найголовнішою ідеєю тексту є, власне, принцип «чесності з собою». Риси головного героя, конкордиста, простежуємо й у наступних Винниченкових творах. Зокрема, Родіон із «Пригвождених» є яскравим зразком продовження образу Мирона Антоновича зі «Щаблів життя» (а він водночас є продовженням образу головного героя «Дизгармонії»). Обидва персонажі сповідують «чесність з собою» й мають зовсім інше бачення шлюбу й любові, аніж їхнє оточення. Подібні герої, як і фатальні жінки, маркують Винниченкові тексти категоричністю своїх ідей, відчайдушністю, всепоглинаючою силою, харизматичністю й подекуди аморальністю.

Віктор Гуменюк означає «Щаблі життя» «добротною побутовою драмою», в якій натуралізм усе ж переважає над реалізмом: «Колоритність

постатей, невіддільна від виразного розкриття не лише їх соціальної типажності, а й найтонших нюансів психології та фізіологічних відчуттів (емоційно загострені або й хворобливі стани, еротичні прагнення тощо)» [25, с. 10]. У праці «Від модерну до авангарду» «Щаблі життя» зараховано до зразків неонатуралізму. Загалом п'єса видається трохи штучною за проблематикою, адже мотиви персонажів не так майстерно переплетені, як це вже було в пізніших драмах письменника. У центрі п'єси – молодий учитель, колишній революціонер Мирон Антонович. Це мефістофельський тип персонажного світу творчості Винниченка. Миронові подобається зводити нанівець традиційні переконання решти дійових осіб. Він – умілець майстерно знімати з людей «шкарлупу» моралі.

Конфліктним вузлом сюжетної колізії драми є стосунки Мирона й Ані. Головний герой трансліює правила конкордизму й наголошує на тому, що родину й дітей бажає мати від тої, яку любитиме: *«Я тільки з тою людиною можу родить дітей, з якою я справді можу сплести душу свою»* [14, с. 126]. У Ані ж Мирон вбачав лише об'єкт своєї фізичної насолоди: *«Ну, люблю без теорій, люблю твій вогонь, твою усмішку, люблю рум'янець страсти, бархат тіла»* [14, с. 124], *«Душу твою не так люблю»* [14, с. 124]. У цьому випадку чоловік розглядає жінку лише у вимірі тілесності. Винниченко робить акт задоволення й насолоди визначальним для Мирона. У контексті античних філософій щастя поведінка головного героя є типовим зразком гедонізму: *«Да, я хочу наслаждєній, ну, й що ж з того? Да, як можна більше дужче. Да, хочу їх. Це погано?»* [14, с. 125]. Дослідник античності Ганс Ліхт пише: «Культура Давньої Греції – не що інше, як хвалебний гімн Гедоні». Гедона – це грецька богиня радості і задоволення. Звідси етимологічно виник й інший напрямок дослідження щастя – гедонізм [95]. Основоположником античного гедонізму вважають Арістіппа. Він стверджував, що людині властиві два стани: задоволення та біль. Щастя за Арістіппом – це найвищий рівень сатисфакції без болю, а сенс життя полягає у фізичній насолоді [28, с. 168]. Про свою потребу в насолоді Мирон відкрито говорить Ані. Винниченко «оголює» сумнівні ідеї



свого головного персонажа, й навіть дещо по-сексистськи будує стосунки між закоханими. Аня виявляє суцільну покору перед Мироном до того часу поки не дізнається про його думки щодо хворої матері: *«Ну, скажи: що ужасного, коли я не дам їй мучитись ще десять років, щоб потім умерти, й умертвлю її тепер?»* [14, с. 136]. Безумовно такі твердження стривожили дівчину з традиційними уявленнями про сім'ю (яка, за словами Мирона, *«згнила давно»* [14, с. 151]) й властивими людині моральними принципами, проте навіть після знання про завчасну смерть матері Мирона й усвідомлення всієї його демонічної суті, Аня страждає через розлуку з ним. Мефістофельську суть головного героя яскраво виражають слова Ані до нього: *«Чого ж ти хочеш?! Чого ти хочеш, говори! Взяв мою душу, говори ж, чого тобі треба!!!»* [14, с. 190]. У драмі розподіл гендерних ролей дуже стереотипний (Винниченко в пізніших творах реалізовує це цікавіше): слабка жінка по суті віддає душу стихійному чоловікові, який не виправдовує її очікувань, та все ж захоплює її фізично. За Еріхом Фромом, така любов більше скидається до мазохістських взаємин, у яких одна людина піддається домінуванню іншої: *«... це покірність не тільки розуму, а й усього тіла»* [83, с. 53]. До того ж, філософ зазначає, що любов – *«це діяльність, а не пасивний вплив: у ній треба «перебувати», а не «впадати» в неї»* [83, с. 57]. Натомість наші герої саме *«впадають»* у любов, про це свідчить і фінальна сцена, яка переважно базується на мові тіла. Після моменту прощання, автор здебільшого вдається до ремарок (*«...мовчки підходить до неї й чекаючи зупиняється», «Аня вмить обхоплює руками його голову й жагуче цілує в очі, губи, лоб»* [14, с. 192], *«обнімаючи»* [14, с. 192], *«палко пригорта до себе»* [14, с. 192], *«жагуче обніма»* [14, с. 192], *«обоє кам'яніють в диких скажених обіймах»* [14, с. 192] тощо), лишаючи акторам декілька стихійних вигуків, і найважливіше Миронове – *«Каяття не буде?»* [14, с. 192].

У «Пригвождених», як ми вже зазначили, спектр утопічних ідей і гендерних проблем зокрема, розширюється. У назві п'єси автор уже подає певний натяк, що йтиметься про людей, скованих чимось, приречених. Хоча

спочатку драма мала назву «Розп'яті»: «...подружнє життя є хресною мукою, воно заперечує свободу особистості й заперечується цією свободою» [60, с. 150]. Ідея написати драму про шлюб виникла у Винниченка в січні 1915-го. У своєму щоденнику автор фіксує: «Ідея написати річ про шлюб усе більш та більш опановує мною. Я все ж таки хочу вірити принаймні в те, що кожне явище має свої причини або, інакше, має зв'язок з іншими явищами. І от я хочу з маси прикладів шлюбу вивести яку-небудь закономірність, закономірність хоч для нещасливих шлюбів» [18, с. 141]. До того ж, Винниченко написав, що вони з Кохою порахували щасливі й нещасливі шлюби, які знають: «І з них 60 ми знаємо нещасливих, 4-5 щасливих і 5-6 під сумнівом» [18, с. 141]. Драматург із точністю відтворив подібні тези в драмі «Пригвождені»: *«Тільки дві пари й знайшов щасливих, а сто двадцять три, що він знає, ті пригвождені»* [11, с. 411].

Лексеми «розп'яті», «пригвождені», власне, репрезентують лейтмотив п'єси – ідею «вільного шлюбу». Родіон Лобкович, головний герой драми, подібно до Мирона зі «Щаблів життя» розмірковує над концепцією «пробного шлюбу»: *«Поживи так, мовляв, років два вкупі, узнай його до нігтя, а тоді, мовляв, бери шлюб і дітей роди. [...] От, каже, коли не робитимеш так, як я кажу, то й ти будеш розп'ята»* [11, с. 411]. У п'єсі «Пригвождені» головний герой критикує правила традиційного шлюбу небезпідставно. Йдеться про болючий досвід його батьків, які поєдналися без любові, а з роками остогидли один одному: *«Страшний ти мені! Тридцять три роки ти мало не кожного дня катуєш мене цим, та що: боюсь я тебе? Ти купив моє тіло, але волю й душу мою не купиш, ні»* [11, с. 414].

Шлюб Лобковичів відбувся через факт, що мав вагоме значення в тогочасному патріархальному суспільстві: матеріальні вигоди Тимофія. Останній фактично купив собі наречену. Тому логічно, що Винниченко такий союз перетворює на каторгу. Тут також порушено й проблему батьківства: Тимофій постійно підозрює свою дружину в зраді, адже в деяких їхніх дітей немає спадкової хвороби – шизофренії: *«Та зрозумій ти, зрозумій цей жах: я*

*готов радити з хвороби дітей своїх! Га? Значить – мої, значить – наш рід! Значить – моя, моя гнила кров!»* [11, с. 430]. У праці «Від модерну до авангарду» слушно зауважено, що трагедія «батьків і дітей» цієї п'єси ще й у тому, «що взагалі ніякого зразка родини «батьки» «дітям» не можуть надати. Родина професора Лобковича тримається на взаємній ненависті, недовірі, брехні, вона хвора і генетично, і морально [71, с. 89]. Це перегукується і з тезою головного героя «Щаблів життя» про те, що сім'я згнила.

Шлюб Лобковичів і є зразком союзу «пригвождених». Окрім цього, їхні дочки Настасія і Ольга – теж заручниці нещасливих шлюбів: Настасію та її чоловіка Євгенія Вовчанського пов'язує лише їхній син Ладя, якого вони викрадають один у одного, бо «однаково його люблять» [65], Ольга з Борисом Шелудьком своєю присутністю лише дратують один одного, до того ж чоловік знає про коханця дружини – студента Вукула. Меншу сестру Ліму не приваблює приклад сестер: *«...повіддавались через кохання, через справжнє кохання. Одно одному в очі дивилось, зітхали, мліли, чого тільки не було. І Настя, і Ольга. А що тепер через сім-шість літ? Що? Пекло»* [11, с. 416]. Проте вона все ж планує вийти заміж за нудного приват-доцента, бо зміни сімейного статусу від неї вимагає суспільство [63].

Родіон Лобкович, на відміну від решти членів сім'ї, має дещо інший погляд на шлюб і одруження загалом. У п'єсі «Пригвождені» з'являється тип жінки, який ще не відбувся в «Щаблях життя»: Родіон закохується в різку, сміливу й чесну Прокопенкову. Вона, на відміну від Ані, здатна протистояти і суспільству з усіма його стереотипними догмами, і чоловікові. Володимир Панченко зарахував такий образ до «категорії фатальних жінок, в яких чоловіки легко закохуються і з якими важко поривають» [65]. Саме про шлюб із такою жінкою розмірковує головний герой драми Родіон: *«А це ми побачимо. Поживемо, придивимося. Підійдемо – добре. Не підійдемо – що ж робити»* [11, с. 440]. Опис цих дійових осіб у авторських ремарках уже певною мірою свідчить про те, що саме такі образи демонструють ідеали фемінного й маскулінного в поезиці Винниченка: Калерія – *«Гарна, біляво-золотиста, очі*

*темні. В руках, голосі, поглядах, сміхові радісна недбалість, певність, виклик. Одягнена зі смаком, але недорого», Родіон – «Жилявий, постать важкувата, очі трохи запалі, насмішуваті, але щирі. Одягнений модно, але трохи вахлаю вато. Рухи підняті» [11, с. 416].*

Проте любов між Калерією й Родіоном зображена в найкращих традиціях поетики драматурга: їхні стосунки нервові, пристрасні, інколи іронічні, у фіналі зазнають прикрої поразки. Задля гострішої інтриги, у «Пригвождених» теж не обійшлося без любовного трикутника: в Калерію закоханий студент Гордий. Останній – певною мірою слабкодухий, токсичний, піддається провокаціям і приниженням Калерії. До того ж Гордий вдається до маніпуляцій, шантажуючи Калерію самогубством, якщо та не залишиться з ним. У Прокопенкової ж інший ідеал чоловіка: *«Ну да, я ціню, люблю людину за цінності. Що ж тут такого? Розумний, гарний чесний, багатий, дужий, ніжний, все це важно. І всього цього я хочу. А ви ж пропонуєте тільки якусь одну частинку і вимагаєте, щоб я признала за вами і всі інші» [11, с. 434].*

У поведінці Калерії присутній і елемент гри. Зокрема, це чітко простежуємо в її комунікації зі студентом Вукулом (*«високий гарний студент, з випнутими грудьми, ходить, як борець; волосся їжаком, лице голене» [11, с. 434]*). Прокопенкову у Вукулі приваблює фізичне – його зовнішність. Вона майстерно маніпулює ним, фліртує, аби викликати почуття ревності у Родіона. Останнього ж вона любить за силу духовну, принцип і позицію, а ще за те, що пояснити словами вона не здатна: *«Ви – чудний. Знаєте: ви – чудний! Я тільки сьогодні, оце тепер зрозуміла це. Знаєте, я ніяк не можу забути вашої посмішки й очей. Не можу передати, що я побачила, але, розумієте, стоять вони переді мною. І зовсім ви інший. І уявіть:кращий» [11, с. 444].*

Спадкове божевілля, до якого так параноїдально ставився Лобкович-старший, проявилось й у Родіона, що зрештою унеможливило реалізацію його концепції щасливого шлюбу: одружившись із Прокопенковою, він зробить її «пригвожденою». Проте вона готова жити з ним, так само як і з його божевіллям: *«...хочу вас! Правда, будуть й страждання, і страх, і тривога, але*

*хіба щастя в безхмарності, в задоволеному хрюканню? Та ми ж творити його будемо, згадайте! Ми самі будемо робити наше щастя!»* [11, с. 471]. На нашу думку, це акт абсолютної любові, в якій ідеться про готовність до самопожертви й цілковиту відданість. Проте у фіналі драми – самогубство Родіона. На нашу думку, такий його крок – аж ніяк не вияв слабкості, а скоріше визволення й свобода. За Мішелем Фуко, самогубство – це влада над життям і тілом [84]. Родіон прагнув довершеності, але досягнув її лише завдяки смерті. У Винниченка був, наче своєрідний фетиш на самогубців і дітовбивць. Його герої дуже часто вдаються до радикальних і категоричних вчинків. У нашому випадку рішення Родіона посприяла ще й спонтанність божевілля. Жертвою цієї ситуації є лише Прокопенкова, яка бачила в Родіонові те, що не бачили інші – вільнодумство, готовність до спротиву й новаторство: *«Ні! Я хочу бути тут уся! Щоб ніде ні частинки мене не було! Тільки з тобою!»* [11, с. 476].

У поетиці драматургії Винниченка важливе значення мали ідеї «вільного кохання» й «пробного шлюбу». Драматург часто розмірковував про почуття любові зокрема (про це свідчать його щоденникові записи). Як і властиво Винниченкові, багато своїх ідей він відтворив у текстах. Репрезентативними за вищеназваною тематикою є драми «Щаблі життя», «Пригвождені». У «Щаблях життя» письменник створює мефістофельський тип «чесного з собою» героя з іншим баченням стосунків і шлюбу. Зображено невдалу комунікацію статей, де чоловік репрезентує бажання тілесне, а жінка злиття духовне.

Отже, в гендерному дискурсі драм Винниченка помітно виділяються теми сім'ї й шлюбу. Письменник часто транслиував ці ідеї крізь призму своєї філософії щастя – конкордизму. Така проблематика засвідчує прицільну вагу драматурга до стосунків між статями. П'єси «Закон», «Натусь», «Брехня», «Щаблі життя», «Пригвождені» є типовими зразками Винниченкових «сімейних драм», в яких порушено тему материнства/батьківства, жінки та її масок, «пробного шлюбу».

У драмах «Закон» і «Натусь» Володимир Винниченко вдається до зображення гострої гендерної проблеми – материнства й батьківства. Драматург зображує цілу галерею жінок-матерів, порушує тему сурогатного материнства та його трагедію. Батьківство в цих п'єсах є результатом дещо нового художнього рішення письменника: чоловіки в цьому випадку здатні жертвувати своїми бажаннями/минулим/любов'ю задля збереження статусу батька.

Проблеми сім'ї порушено і в драмі «Брехня». Там драматург центральною дійовою особою робить Наталію Павлівну, яка, по суті, стала заручницею маски «берегині домашнього вогнища».

Найчіткіше тему «вільного шлюбу» відтворено в драмі «Пригвожені». Окрім трагедії нещасливих шлюбів, можна виокремити ще низку гендерних проблем: визнання батьківства (Тимофій Лобкович), проблема патріархального минулого, яке перетворює на каторгу теперішнє (Устина Лобкович), образи жінок-заручниць нещасливих шлюбів і нав'язаних традицій (Ольга, Настасія, Ліма), на противагу сміливості й вільності іншої жінки (Прокопенкова), проблема сильних і не дуже розумних чоловіків (Вукул) та слабкодушких маніпуляторів (Вовчанський, Гордий) на противагу вільнодумству, новаторству й принципіальності Родіона Лобковича. Ідея «вільного шлюбу» є конфліктною в драмі, адже крізь її призму Винниченко зображує трагедію інституту сім'ї, розвінчує його необхідність, підкреслюючи деструктивні тенденції, руйнівні для особистості.

### РОЗДІЛ ІІІ

## ТРАНСФОРМАЦІЇ ГЕНДЕРНИХ РОЛЕЙ У П'ЄСАХ ВОЛОДИМИРА ВИННИЧЕНКА

### 3.1. Гендерні особливості зображення митців-чоловіків («Чорна Пантера і Білий Ведмідь», «Memento», «Пісня Ізраїля»)

Серед драматургів доби модернізму поширеною тенденцією стало зображення в своїх творах людей мистецтва: акторів, письменників, музикантів, художників тощо. Українська драма, що до цього страждала «репертуарним голодом» [81, с. 11] й здебільшого тримала народницький курс, теж почала торкатися нових тем, у цьому випадку – теми мистецтва. П'єси, де б чітко лунало слово митця чи мисткині почала писати свого часу Леся Українка. Проте новаторські теми, нове бачення стосунків чоловіка й жінки, багатосаровість текстів не принесли їм бажаного успіху на сцені: це були здебільшого п'єси для читання.

Володимир Винниченко, драматичні тексти якого вже були спрямовані на масового реципієнта, певною мірою перезавантажив репертуар українського театру того часу. Естетика його п'єс була переважно міською, з властивим йому мелодраматизмом і динамічністю, серед дійових осіб багато інтелігентів, а найважливіше – митців. Усе це відповідало вимогам часу, вимогам сцени й вимогам власне глядача. Тема мистецтва додавала сенсів драматичним текстам письменника, робила їх глибшими й ширшими для інтерпретації.

Помітним є те, що серед мистецької еліти персонажного світу драм Винниченка найбільше – чоловіків. Жінки ж у нього – або просто якимось чином дотичні до мистецтва, проте за їх творчу кар'єру автор не згадує (Рита з драми «Чорна Пантера і Білий Ведмідь», Оріся з «Memento», Леся з «Великого Молоха»), або вони лишили мистецтво, як-от Софія з «Між двох сил» (колишня акторка театру), або зображені серед другорядних дійових осіб (акторка Ольга з драми «Натусь»), або творчість (у цьому випадку театральна теж) лише в планах (Мара з п'єси «Панна Мара», Інна з «Закону»).

Натомість митців-чоловіків Винниченко прописує з особливою ретельністю, роблячи їх центром спектру тем, що порушує в своїх п'єсах. Інтелектуалізм, психологізм драматичних текстів письменника надто відчутний тоді, коли тлом постає мистецтво.

У драмах «Memento», «Чорна Пантера і Білий Ведмідь», «Пісня Ізраїля» проблема митця-чоловіка виражена найчіткіше. Цікавим є той факт, що на відміну від персонажок-мисткинь, яким їхній фах, за Винниченком, здебільшого додає фатальності або ж надмірної кокетливості, персонажі-митці наділені трагедійністю, ореолом геніальності, часто стають жертвами вибору (між мистецтвом і..). Такий розподіл репрезентує Винниченкове бачення чоловіка й жінки, як духовного й тілесного відповідно.

П'єса «Чорна Пантера і Білий Ведмідь», що, за словами Лариси Мороз, посідає «дещо особнє місце в спадщині В. Винниченка, як за тематикою, так і за життєвим матеріалом» [60, с. 94], відображає трагедію цілої сім'ї художника Корнія. Події відбуваються на тлі Парижа початку минулого сторіччя: культурні салони, витончений бомонд, пристрасті, плітки – ідеальне середовище для митця, але не для батька. Корній не може повністю віддатися своєму покликанню, поки має обов'язки перед сім'єю: жінкою Ритою й сином Лесиком. Трагедія художника в любові: він любить і сім'ю, і мистецтво, відтак не може бути повноцінно ні сім'янином, ні митцем. У цьому сюжеті, як і властиво поезиці Винниченка, знайшлося місце для любовного трикутника. Сніжинка, яку дослідниця Марина Ковалик зараховує до типу муз у художньому світі письменника [39], закохана в Корнія. Останній же вбачає в ній друга, й не помічає почуттів Сніжинки, або робить вигляд, що не помічає. Сніжинка – провокаторка, манірна й «пухнаста»: в таких жінок Винниченкові герої зазвичай закохуються. Але тут письменник порушив сюжетну закономірність: ідеалом Винниченкової фемінності є все-таки Рита, яка сильно ревнує Корнія до Сніжинки, але так само сильно й любить його. За Марією Зубрицькою, Сніжинка – об'єкт зникомий, нетривкий, про що свідчить й ім'я



героїні [35]. Такою вона є і для Корнія, Рита ж для нього – «віки» [11, с. 295], як і син Лесик, як і мистецтво зрештою.

Корній-чоловік палко любить Риту, але вульгарно грає на неї в карти в одному з паризьких кабаре, потім так само вульгарно пропонує їй торгувати своїм тілом (аби лише не продавати полотно). У першому випадку Рита сама затіяла так звану гру і навіть хотіла, щоб її виграв Корній. У другому – її пропозиція чоловіка здається приниженням, але Корній пояснює це так: «Я рятував сім'ю, а ти рятує мистецтво» [11, с. 314]. Андре Рош у «Першій статі. Зміни та криза чоловічої ідентичності», говорячи про тенденцію чоловічих розваг на початку минулого сторіччя, слушно зауважив: «Вельмишановній публіці пропонують один і той самий товар – жіноче тіло» [70, с. 199]. Винниченко в своїй драмі теж транслює схожу ідею, раз у раз об'єктивуючи жінку, її красу, тіло.

Корній-чоловік – наївний, постійно сумнівається, навіть якщо йдеться про життя й здоров'я сина. Часто перебуває на межі, аби не піддатися провокаціям Сніжинки, яка як мантру йому повторює: «*Артист є жрець, артист – весь краса повинен бути, весь! Пелюшки, горщечки, колиски – це не його справа – це не його справа! Двом богам не служать!*» [11, с. 292], «*Артист з голови до ніг, од мозку до серця мусить бути красою, коли хоче не малюнки дати, а красу, велику й вічну! [...] Сім'я – це дикі, темні інстинкти, це звіряче, а краса – в чисто людському*» [11, с. 293].

Корній-митець мріє завершити портрет жінки з сином, попри те, що останньому небезпечно знаходитись у сирому Парижі, адже хлопчик у будь-який момент може «згоріти». Корній-митець збочено, навіть маніакально ставиться до свого полотна, домальовуючи на ньому нові й нові рисочки (як виявилось потім – це були *рисочки смерті*). Адорно в «Теорії естетики» стверджує, що «..художній твір – водночас і процес, і мить» [3, с. 140]. І для Корнія-митця дуже важить саме мить, момент «застигання»: «*Рито, Рито, не говори, не ворушися, стій так... Хвилиночку, ради Бога!*» [11, с. 306], «*Одну хвилиночку... Одну рисочку... Її, знаєш, тоді не видно було, не так, тепер...*

лучче. *Таке страждання... Це іменно те, що треба. Це іменно вона...*» [11, с. 306]. Корній-митець продовжує роботу над картиною навіть тоді, коли Рита позує з Лесиком мертвим. Білий Ведмідь, як зазначено в авторській ремарці, *«борючись між тривогою й артистичним чуттям»* [11, с. 326], все ж завершує роботу. Раїса Тхорук означає такий його вчинок *«неподоланною пристрасстю, покорою натхненню»* [80, с. 143].

Полотно Корнія – тепер не що інше як *«естетичне відображення лиха та смерті»* [3, с. 45]. Ці слова Теодор Адорно подає на визначення трагедії як категорії мистецтва. Означити трагедією тут можна й саме полотно, й процес його створення, й сім'ю Каневичів, й Корнія-митця, й Корнія-чоловіка, й Риту, з її приреченою любов'ю й найгіркішою втратою жінки безпосередньо – втратою сина, її *«стомленої зірки»*. На відміну від Рити, Корній говорить про смерть сина цинічно, навіть холодно: *«Ну, помер Лесик... Ну, й помер. І вже. І горе, і жалко. Ну, і вже. Кінець, не оживе. Друге... А друге єсть, друге»* [11, с. 322]. За словами героїні Сніжинки, *«Чорна Пантера за дітей не прощає»* [11, с. 322]. Але чи то через таку сильну й певною мірою нездорову любов до Корнія, чи через страх його втратити, Рита в явному шаленстві відважилася позувати чоловікові з трупом свого сина. Її межовий стан відображають Винниченкові ремарки: *«Рита чудно позирає на нього, іноді раптом посміхаючись й зараз же ховаючи посмішку»* [11, с. 327], *«Лицем Рити перебігає мука і в болючій скорбі застигає»* [11, с. 327], і нарешті – *«Рита раптом падає на труп головою і жагуче, болюче ридає»* [11, с. 327]. Цю сцену Винниченко робить чи не найнапруженішою в цілій драмі. У праці *«Від модерну до авангарду»* вказано, що такий авторський хід (трагедія і жертвність матері) *«належить до комплексу тих фанатичних ідей, яким на початку ХХ ст. протистоять неонатуралістичні пошуки віталізму й біологізму»* [71, с. 86].

Фінал – апогей відчаю й приреченості: полотно знищено, сім'ю знищено теж. Проте в Корнієві все ж переміг митець, а не чоловік. Духовне перемогло тілесне: всупереч моральності, але не всупереч принципам Білого Ведмеда.

Прикметними рисами митця-чоловіка в цій п'есі є емоційність, наївність і гостре мистецьке чуття, що балансує на межі моральності й аморальності.

«Memento» – написана раніше за попередню п'есу, помітно вужча за проблематикою й зрештою не така популярна, як «Чорна Пантера і Білий Ведмідь», але дуже близька з нею на ідейно-сюжетному рівні драма. Щоправда, у «Memento», на відміну від «Чорної Пантери..», Винниченко зображує сім'ю, якій не судилось статись, митця, який не просто спостерігає за смертю своєї дитини, а й власне вбиває її. «Memento» не позбавлена грубого натуралізму, як і більшість ранніх текстів Винниченка. Дітовбивство в цьому випадку, як неминучий вчинок «чесного з собою» Кривенка: заради своєї цільності він готовий застудити свого новонародженого сина. Ідентичний сюжет спостерігаємо й у романі «Записки Кирпатого Мефістофеля», що побачив світ через вісім років від виходу драми «Memento», проте там автор вирішує зберегти дитину своєму героєві. Можливо, таке художнє рішення – спокута власне Винниченка. Якщо вдатися до біографії письменника, то на період виходу в світ драми «Memento» він ще не пережив такого життєвого потрясіння, як у час, коли працював над «Записками Кирпатого Мефістофеля»: весною 1916-го року його кохана жінка Розалія мала операцію через позаматкову вагітність. У щоденнику Винниченко фіксує цей період із жахом, тугою і хвилюванням, ділиться, що саме тоді вдруге за своє життя плакав. Така душевна травма, на нашу думку, не могла не відбитися на його життєвих поглядах і на творчості загалом. Якщо раніше Винниченко писав про вагітну жінку, як про об'єкт, що, мовляв, виконав свою функцію, то десятого травня 1916-го року в своєму щоденнику пише: «Коли я дивлюсь на жінок, мені здається дивним, що вони ходять перебігають через вулицю, і весь час хочеться кричати їм, щоб вони обережніше йшли... А на дітей без болю і жаської тривоги дивитись не можу» [18, с. 210]. Некоректно було б ставити запитання про те, чи змінилися б фінали п'ес «Memento» й «Чорна Пантера і Білий Ведмідь», якби їх автор писав після 1916-го. Але той рік безумовно послабив категоричність «Винниченкової моральної лабораторії» (Данило Гусар-Струк).

У драмі «Memento» Кривенко – найперше апологет Винниченкових конкордистських правил, а вже потім художник. Тема мистецтва тут помітно слабша. Головний персонаж у очікуванні появи своєї, але небажаної, дитини, розмірковує над ідеями «чесності з собою» й бажанням мати дітей, від тої, яку любитиме. Володимир Винниченко на прикладі Кривенка показав інший бік свого «Конкордизму», помістивши героя в нестерпні муки спостереження за неминучістю появи на світ небажаної дитини. Цікаво, що прийом зображення вагітності й власне народження дитини в чоловічих і жіночих творах порівнювала дослідниця Сюзан Фрідмен. Вона означає таке явище «метафорою дітонародження (childbirth metaphor)», доводить, що автор-чоловік часто вдається до цієї метафори, аби підсилити різницю між розумом і тілом, між чоловіком і жінкою відповідно [94, с. 94]. Подібну межу спостерігаємо й у драмі «Memento»: матір Антоніну Винниченко зображує як типову його поетиці заручницю інстинктів, самицю, яку сковує фізичне, Кривенко ж – вільний від будь-яких суспільних правил митець, для якого «*..не всяка вагітність – дитина*» [11, с. 23].

Сам факт можливості існування дитини, яка для Кривенка стане «*вроді temento*» [11, с. 49], «*живим нагадуванням, як не треба робить*» [11, с. 49] робить його хворим на «дискордизм»: нецілісним, нервовим, тривожним. До Антоніни він відчуває жаль і роздратування водночас. Під час її вагітності, через нестачу грошей Кривенко ще й змушений розтрачувати свій таланти на принизливі для нього підробітки (замовлення вівіски для реклами ковбас, портрет у стилі «*обов'язково щоб був схожий на Шевченка*» [11, с. 53]). Для такого типу чоловіка, як він, подібне неприпустимо: волелюбний митець перетворюється на такого ж заручника суспільних норм й інстинктів, перестає бути ніцшеанською «надлюдиною». До того ж, це все призводить до кепкувань з боку Орісі: «*А дитинка родиться, правда? «Уви, сомненій нет»? Як же ваші принципи? Пищать, бідолахи? Га? А чесність з собою? Корчиться? Ха-ха-ха!*» [11, с. 49]. Оріся – дуже неоднозначний образ художнього світу драми. Вона – стихійна, незалежна й, на перший погляд, вільна від принципів жінка:

«Дорожать принципами – у мене їх немає. Честю дорожать – у мене такої штуки не водиться. [...] Да. Без принципів, порожня панна» [11, с. 29]. Але так само стихійно вона здатна слабшати поруч із Кривенком. Останній теж змінюється в присутності Орісі, надто тоді, коли вони лишаються наодинці. Цю тезу чітко демонструє одна з авторських ремарок сцени в ательє Кривенка: «Кривенко важко дихає, хватає її руку, душить, тягне до себе, однихає, знов притягує. Оріся безвольна; ослабле тіло покірно посувається за ним; дивиться на його затуманеним поглядом» [11, с. 64]. Кривенко відчуває «щось більше за нас» до Орісі, але водночас не може віддатися цьому почуттю так, як віддається вона. Американський дослідник Майкл Кіммел у праці «Гендероване суспільство», аналізуючи вияви фемінної й маскулінної любові, зауважив, що жінки «виявляють більшу готовність до переживання почуття закоханості до чоловіків, яких вони люблять. [...]..закохавшись, вони прагнуть глибше пережити цей стан» [36, с. 334]. Таке твердження повністю характеризує внутрішній стан Орісі на момент близькості з Кривенком. Про це свідчить і сцена прощання, в якій Оріся (не)іронічно дякує Василю не за те, що «він такий благородний», а за «радість переживання, за хорошу хвилину» [11, с. 65]. Згідно з класифікацією Джин Болен, Оріся відповідає архетипу богині Афродіти – жінці, що притягує чоловіків «теплом своєї особистості і своєю природною, неусвідомленою сексуальністю» [10]. Оріся притягувала Кривенка, але, як адепт «чесності з собою», він не міг сповна віддаватися митям пристрасті й любові, адже це той тип чоловіка, якому більше важить майбутнє, аніж теперішнє. До того ж, Винниченко на прикладі обох статей демонструє опозицію «майбутнє-теперішнє». Це в своїй дисертації зауважує й Леся Синявська, стверджуючи, що у випадку драми «Memento» «головне для жінки – жити в згоді зі своїми сьогоднішніми бажаннями, що і є щастям» [73, с. 124], для чоловіка ж важливі принципи, які «програмують життя наперед» [73, с. 124]. Символічною для цього є й картина, під назвою «Майбутнє», над якою працював Кривенко, яку сам і знищив. Ми лише можемо здогадуватися, що на ній було зображено, але на відміну від полотна в п'єсі

«Чорна Пантера і Білий Ведмідь», де важить, власне, зображення («рисочки»), тут Винниченко акцентує увагу саме на назві картини, як знака, як елемента комунікації. Нищення картини самим же Кривенком – живописна авторська метафора того, що герой дійшов до точки неповернення, самотужки перекресливши своє майбутнє у всіх уміщених в драмі сенсах. Кривенко, задля збереження статусу «чесного з собою» фактично став вбивцею свого новонародженого сина. Такий вчинок не могла пробачити й безмежно закохана в нього Оріся, яка, як ми згадували раніше, вільна від честі, принципів etc. Але все ж рештки принципів моральності в неї лишились: «...я – не камінь і не якась незчувственне страховище» [11, с. 81]. Лариса Мороз зауважує, що в «Memento» Винниченко «торкається найпотаємнішого, найзагадковішого: перетворення нормальної, навіть творчо обдарованої людини на холонокровного, патологічного вбивцю, що розправляється з абсолютно беззахисним малям» [60, с. 91].

У аналізованій п'єсі драматург зобразив деградацію героя: серед широких можливостей вибору між бути митцем, бути чоловіком чи бути батьком, Кривенко обирає бути вбивцею. Головному герою властива риса загостреного відчуття власної гідності. Кривенко – тип чоловіка, що помітно домінує над жінками, а визначальним у його життєвому виборі є принцип «чесності з собою».

Тематичний цикл про митця-чоловіка, його гендерні особливості завершуємо аналізом п'єси «Пісня Ізраїля». На нашу думку, це найбільш недооцінений й водночас найкращий драматичний текст Володимира Винниченка. Драма написана в Німеччині 1922-го року. У ній письменник порушив гостру й складну [не лише] на той час тему – «місце єврейства в суспільно-політичному й економічному житті Російської імперії та ставлення до євреїв як нації» [56, с. 47]. Сергій Михида неодноразово досліджував єврейську тематику в творчості Винниченка, й зауважив, що систематичне звернення письменника до цієї теми пов'язане з власне рідним містом Винниченка, в якому єврейська спільнота становила чималу частину населення:

«Євреї відігравали чи не головну роль в економічному житті Єлизаветграда» [56, с. 48]. До того ж, Володимир Винниченко безпосередньо був свідком єврейських погромів, що відбувалися в Україні 1881-го року.

«Пісня Ізраїля» усе-таки стоїть дещо збоку решти п'є, де якимось чином, хай навіть опосередковано, порушено проблему мистецтва, особливо митця. Адже головний герой цієї драми, на диво, не транслює правила Винниченкового конкордизму. Така особливість є навіть перевагою аналізованої драми, адже порушені в ній проблеми перестають бути штучними.

Лейтмотивом драми є, власне, мелодія «Кол-Нідре» – та сама пісня Ізраїля, за Винниченко. У тексті вона звучить у виконанні головного героя, єврея-музики Арона: вперше – на прохання цинічного Мітяхіна, який хотів спростувати вміння Арона грати на скрипці, вдруге (і востаннє) – в завершальній сцені драми.

«Кол-Нідре» (молитва з особливою мелодією) – знакова для єврейського народу. Її виконують увечері на свято Йом-Пікур (День Спокути) – найурочистішої події в єврейському щорічному календарі. Із арамейської «Кол-Нідре» – «Усі Клятви». СENS молитви полягає в очищенні себе від гріха обітниць, даних Богові – виконаних і невиконаних. Існує декілька версій походження цієї молитви. Одна з них така: євреї, котрі вимушено прийняли християнство в VII сторіччі в Іспанії, читали «Кол-Нідре», щоб скасувати клятви, дані іншому богові [98]. Релігієзнавиця Тамара Прошич у статті «Kol Nidre. Speaking of the unspoken (of)» пише, що надвечір у День Спокути в синагогах збираються разом релігійні і не дуже євреї, щоб почути слова «Кол-Нідре» – «традиційної жалібної мелодії, яка починається нерішуче, майже як шепіт, і поступово сильнішає в звучанні, аж поки, під час третього виконання, її крещендо не досягає чіткої й непохитної величі» [98].

Музичний термін «крещендо» – містка метафора композиції Винниченкової драми загалом: трагедійність, що зростала упродовж усієї п'єси, досягає свого піку у фіналі. До того ж, авторський вибір імені головного героя, як і вибір композиції-лейтмотиву, – невипадковий. Аарон – знакова постать у

єврейській історії, біблійний персонаж Старого Заповіту, визволитель євреїв від єгипетського рабства, перший первосвященник єврейського народу. Із ім'ям Аарона пов'язаний і День Спокути. За легендою, Аарон висповідував усе беззаконня синів Ізраїля й передавав гріхи й злочини, скоєні євреями цапові, й відпускав останнього в пустелю, де він мав загинути (звідси й вислів «цап-відбувайло») [96]. Винниченко, вилучивши одну літеру з імені біблійного персонажа, створює Арона – єврея-музику, який, за сюжетом зрікається своєї віри й народу, заради мистецтва й кохання, чи то заради кохання й мистецтва. Проте у фіналі Арон, будучи вже християнином, виконує востаннє «Кол-Нідре» й закінчує життя самогубством – спокутує гріх обітниці «даної іншому богові», власне спокутує гріх зради перед своїм народом.

Винниченко на прикладі Арона чітко відтворює становище чоловіка-єврея в той час. У сім'ї та оточенні Кончинських переважають ксенофобні настрої (окрім Колі й Нати). До прикладу, батько Нати, Петро Семенович, аргументуючи неможливість їх із Ароном шлюбу, говорить наступне: *«Ти хочеш зламати вікові установи, ти хочеш стерти різниці, які утворювались тисячоліттями. Ми з Ароном Лейзеровичем люди різних рас, різних культур, різних світоглядів. Може, він прекрасна людина, але він – чужий нам»* [16, с. 57]. Друг сім'ї адвокат Мітяхін через ревності й свої антисемітські погляди загалом, принижує Арона грубими, стереотипними фразами, як-от: *«Мені здається, що Арона Лейзеровича більше зацікавила скрипка з боку її товарної цінності. Правда, досить коштовна річ?»* [16, с. 15]. Мітяхін не послаблює свій скептицизм й упередження, навіть почувши Аронову бездоганну гру на скрипці. *«Високий, гарне смугляве лице з виразними семітичними рисами. [...]..почуває, видно, ніяковість, посміхається несміливою, доброю й ніжною посмішкою. Одягнений бідно»*, – так зображує Арона Винниченко в своїй ремарці [16, с. 15]. Цікавим є той факт, що ніяковість й сором'язливість змінюється серйозною задумою, як тільки Арон починає грати на скрипці. Але талант Арона приречений на занепад. Причина – скрутне фінансове становище його єврейської родини, яка апоріорі не бачить



потреби розвивати музичні здібності сина. Проте поштовхом до реалізації таланту Арона-митця «стають амбіції Нати Кочинської» [56, с. 55]. Ната любить Арона, точніше любить у ньому все, окрім його єврейськості. І, зрештою, стає для нього так званою меценаткою (шлюб із Кончинською = можливості Аронові реалізувати себе як музиканта): *«Ви – не єврей, а артист, мистець, талант. У артистів нема нації»* [16, с. 28].

Зображуючи Арона приниженим, боязким, сором'язливим, у кінцевому результаті – залежним від жінки, Винниченко повністю позбавляє його типових маскулінних рис. У літературі й культурі таке зображення єврея-чоловіка було поширеним. Єврейський письменник, соціолог Рабин Джефрі Салкін у своїй книзі «*Searching for my brothers: Jewish Men in a Gentile World*» стверджує, що в культурі образ єврейського чоловіка часто відрізнявся від чоловічого ідеалу загалом. За словами науковця, така тенденція формувалася століттями й призвела до демаскулізації єврея-чоловіка. Адже образи єврейської маскулінності зображували паралельно з антисемітськими образами. Та, за словами Джефрі Салкіна: *«Іудаїзм має що сказати про чоловічу сексуальність – про наші справи з любов'ю, пристрасстю, спокусами»* [99, с. 8].

Емоційне тло поетики драми теж не обійшлося без любові, пристрассті й спокус. Перший етап стосунків Нати й Арона – абсолютна щира закоханість, верх почуттів, готовність до самопожертви (зрада своєї віри Ароном, голодування Нати). Проте другий етап (остання дія п'єси) – болюча реальність, у якій закоханість минула, й настав час для любові, прийняття. Але цього не стається, принаймні збоку Нати. Сергій Михида пояснює це так: *«В образі Нати Кочинської драматург зосередив потужну внутрішню силу, яка ладна здолати все: родинні забобони, ставлення оточення. Проте сила ця – ніщо в порівнянні з кремною скелею шовінізму»* [56, с. 58]. У шлюбі Ната вдається до такого прагматичного безумства, що навіть змінює ім'я Арону: *«...у моєї дочки є чоловік Микола Леонідович Блумський! Ви це, здається, забули. Ніяких Аронів Блумкесів ми не знаємо і знати не хочемо!»* [16, с. 77]. Абсолютне заперечення, навіть огиду Нати щодо національності свого чоловіка демонструє і той факт,

що вона забороняє виконувати йому «Кол-Нідре» (мелодію, від якої на початку затамовувала подих): *«Та це ж найбільш заборонена річ у Кончинських. Хе, Кол-Нідре! Наталія Петровна просто умову поставила Аронові: ніколи не грати Кол-Нідре. Як тільки коли-небудь заграє, це, значить, цілковитий розрив»* [16, с. 77]. На останніх сторінках драми Винниченко дає глядачеві надію на можливість щасливого фіналу. Про це свідчить ніжне звертання Нати до Арона: *«Мій єдиний, мій любий, мій бідний! Ну, прости мене, я – погана. Я розумію тебе. Але..»* [16, с. 77]. Проте після *але* – абсолютне нерозуміння й неприйняття: *«ти вже не їхній, ти – не єврей»* [16, с. 80]. Особливого цинізму додає ще й Натині акцентування уваги на безглуздій виставі, що вона приготувала в честь зміни імені свого чоловіка. Арон принижений, мистецька кар'єра й власна сім'я не заповнила пустку, яку лишило по собі абсолютне зречення своєї родини, віри й народу. Біль від порожнечі надто відчутний тоді, коли рідних людей і власний народ знищують ті, до яких тепер належить і Арон. Пекуче відчуття зради й відчаю загострюється, коли на сцені з'являється сестра Арона Мірра зі словами *«Будь ти проклят!!»* [16, с. 83].

Крецендо Винниченкової п'єси досягає свого піку. Кульмінація: Арон ридає, перед тим як випити отруту. Доречними тут будуть слова з книги *«Searching for my brothers: Jewish Men in a Gentile World»*: *«Справжні пророки плачуть. Вони плачуть у хвилини втрати. Авраам плаче через смерть Сарі. Яків плаче, коли думає, що втратив Йосипа. Давид плаче від втрати своїх пісень. Чоловіки плачуть від болю. [...] Чоловіки плачуть, стикаючись із втраченим минулим. Чоловіки плачуть, стикаючись із власною мораллю. Чоловічий плач – колодязь із водою спокути серед пустелі»* [99, с. 44]. Так дослідник пише про те, що чоловіки здатні плакати, єврейські чоловіки – тим паче, адже сльози євреїв зображено навіть у Біблії. Сльози єврея Арона – усвідомлення, самогубство його – спокута. Блюмкес став музикантом і батьком, поставивши на кін дуже багато – своє коріння, честь і гідність, що зрештою закінчилося трагедією. Винниченко зобразив у п'єсі єврейську маскуліність, становище її в тогочасному суспільстві.

На прикладі трьох п'єс Винниченка («Чорна Пантера і Білий Ведмідь», «Memento», «Пісня Ізраїля») проаналізовано основні тенденції зображення письменником митців-чоловіків. Драматурга цікавило становище митця-чоловіка в суспільстві, його самореалізація. Опозиції духовне-тілесне, чоловіче-жіноче відповідно, чітко зреалізовано в драмах «Чорна Пантера і Білий Ведмідь», «Memento». Подібні на ідейно-художньому рівні п'єси порушують проблему вибору між мистецтвом і сім'єю (Корній із «Чорної Пантери..»), між «чесністю з собою» й інстинктами (Кривенко з «Memento»). Обом п'єсам властивий грубий натуралізм (поширена ознака Винниченкової «лабораторії» раннього періоду творчості). Корній маніакально ставився до свого полотна, мистецьке чуття перемогло в ньому чуття батьківське. Кривенка бентежив сам факт появи на світ небажаної дитини, тому він убиває свого сина, що є зразком абсолютної деградації героя. Гендерні моделі поведінки в обох героїв помітно схожі: це чоловіки, які усвідомлюють свою вищість і діють усупереч суспільним норм і правил. Обидва художники нервові, стихійні, в них легко закохуються жінки. Ідеалами фемінності в цих драмах є Рита («Чорна Пантера і Білий Ведмідь») й Орися («Memento»). Важливе значення образ жінки має й у драмі «Пісня Ізраїля»: Ната – і любов Арона, і надія на збереження таланту для нього. Образ митця у цій п'єсі помітно виділяється серед персонажного світу драматургії Винниченка, адже тут Арон не транслює правила конкордизму. Домінантою п'єси є зображення становища чоловіка-єврея в тогочасному суспільстві. Тема національної ідентичності дала змогу інтерпретувати п'єсу не лише в гендерному світлі. Винниченко повністю позбавляє Арона типових маскулінних рис. Єврей-музика, за письменником, сором'язливий, невпевнений у собі, а згодом – залежний від жінки. Така поетика була властива світовим тенденціям зображення євреїв у культурі й літературі. Письменник порушив тему дискримінації на етнічному рівні, антисемітизму, іншої маскулінності. Особливого психологізму й напруги додала драмі композиція-лейтмотив «Кол-Нідре».

### 3.2. Вир революції: гендерний аспект

Володимир Винниченко був людиною свого часу, відчуття якого він фіксував у своїх щоденниках і художніх творах. Будучи у вирі Української революції, йому як *гомо скрібенсу* кортіло фіксувати свої враження, ословлювати національно-визвольну боротьбу та її стихію. Науковці не можуть зробити єдиний висновок щодо того чи Винниченко відбувся як політик. На нашу думку, скоріше ні, аніж так. Свого часу він обіймав такі важливі в державотворенні посади, як заступник Центральної Ради, член Малої ради, голова Генерального Секретаріату, голова Директорії УНР. Але Винниченкова очевидна роздвоєність і неспроможність пристати до бодай якогось берега революції залишає й досі його постать в неоднозначному світлі. Проте відбиток у історії й у літературі він залишив потужний, йдеться саме про відбиток свого часу, його гостре письменницьке чуття. Втечі, ув'язнення, прокламації, таємні квартири, погроми, зради – Винниченко був свідком і безпосереднім учасником ядра національно-визвольних змагань. Свої враження/хвилювання/думки він фіксував у публіцистичних та художніх творах. Це матеріали для антропологічних досліджень, бо навіть, будучи політично заангажованими, тексти Винниченка сконцентровані все ж на людині, її житті, виборі тощо. Тамара Гундорова наголошує, що в усіх Винниченкових про-революційних текстах головним поняттям є категорія життя: «Категорію *життя* можна вважати за центральну в його філософії революції, яку він не лише сприймає політично, а й естетизує» [26, с. 23].

У драматичних текстах Винниченка революція дещо романтизована, однак зрештою, вона має елемент романтизації вже за своєю природою, оскільки «всяка революція є грандіозною, величною подією, в якій актуалізуються старі й творяться нові міти» [26, с. 24]. Винниченко – одна з небагатьох постатей в історії української літератури, якій вдавалося вести активне творче і політичне життя, причому симбіоз Винниченка-політика й Винниченка-письменника очевидний. У вимірі тексту обидві грані особистості

переплітаються, що практично унеможлиблює ігнорування біографічного підходу до аналізу його художніх творів.

До того ж, будучи на передовій національно-визвольних змагань, Винниченко часто мав гостру потребу в письменстві: він не міг дочекатися, коли виконає всі політичні справи й візьметься за творчість. Та й високі посади породжували в ньому більше сумнівів, аніж запалу. «Мій стан нагадує мені стан людини, якій одрізано руки або ноги. Рук уже немає, висять замість них порожні рукава, але почування ще залишилось: свербить долоня, поболує мізинець від давнього ревматизму; як сіла муха на ніс, хочеться зігнати її рукою і, здається, що навіть здіймається рука. Так само я з Центральною Радою, Секретаріатом. Одрізано, немає, порожні рукава, а почування таке, що я маю руки, махаю ними, стискую кулаки від гніву, хапаю когось і одпихаю вбік від того, що стільки тими самими руками складав» [18, с. 276], – так фіксує свій стан Винниченко 23 січня 1918-го року. Ця достатньо містка цитата лише одна з багатьох подібних екзистенційних роздумів письменника. Відчутно, що вир революції виснажував його фізично й духовно. Це пояснює його «легальний ескапізм» (Тамара Гундорова) від національно-визвольних змагань, що дозволяв втілювати «свою» революцію в творчості, в драмах зокрема.

До прикладу, Винниченкові про-революційні п'єси «Гріх» і «Між двох сил» стали визначальними в його становленні як драматурга. Це були тексти і репертуарні, і глибокі водночас. Зрештою, всі його політично заангажовані драми додають світла в інтерпретації його позиції: Винниченко хотів творити Україну, але так і не визначився зі способом її творення.

Письменникові вдалося створити дуже сценічні образи молодих, запальних революціонерів і революціонерок. Зображуючи жінок і чоловіків на тлі революції, він не маргіналізує жодну зі статей. До того ж саме в про-революційних текстах жінки виявляють більшу рішучість, не позбавляючись при цьому фемінних рис. Натомість образ національного героя драматург формує без надмірної маскулінності. Ідеться про його вміння гендерно збалансовувати тематику своїх текстів. Деякі його твори про те, що рівність

статей не лише в тому, щоб бути однаково сильними, а й у тому, щоб бути однаково слабкими. Історичний етап, де здавалося б, уся влада в руках чоловіка, в художньому світі драматургії Винниченка реалізується дещо по-іншому: і чоловічий, і жіночий голос звучать із однаковою силою (звісно з елементами романтизації). Слушною тут буде теза Андре Роша: «Без жінок було би забуто про рани нації; без чоловіків було би забуто про революцію» [70, с. 35]. Винниченкове бачення гендерних стосунків часів революції по суті руйнувало узвичаєні стереотипи попередньої традиції. Ірина Дробот означає це «стиранням гендерних меж»: «Наділивши фізичною приналежністю і чоловіче, і жіноче тіло, Винниченко так само нарівно поділив і розум, і волю, і духовну силу» [32, с. 59].

### **3.2.1. Фатум і самопожертва жінки-революціонерки («Базар», «Гріх», «Між двох сил»)**

Жінок у своїх драмах, та й творчості загалом Винниченко не розглядав у вузьких межах патріархального суспільства. У творчому задумі письменника це часто сильні, «чесні з собою» люди, які безпосередньо беруть участь у національно-визвольних змаганнях. Та все ж Винниченко майстерно поєднував такі риси з властивими йому темами: краси, тілесності, кохання, зради тощо. Марта Богачевська-Хом'як, досліджуючи українську жінку в контексті історії, зауважила, що початок ХХ сторіччя став для жінок катастрофічним потрясінням: вони «майже губляться в цьому вирі творення нового суспільства» [8, с. 235]. Та драми Винниченка окреслюють місце жінки у контексті тодішніх суспільно-політичних подій. Драматург зображує «нову жінку», для якої ідейність і здатність до спротиву були визначальними чеснотами. У образі «нової жінки» Винниченко гармонійно поєднав жіночу зовнішність із чоловічою «внутрішністю» [32, с. 57]. Марина Ковалик у дисертації «Типологія жіночих характерів у прозі та драматургії Володимира Винниченка» називає таких жінок «народженими революцією»: це емансипатки, що прагнуть до модернізації суспільства й стосунків із представниками чоловічої статі. Дослідниця стверджує, що чоловіки про-

революційної поезики драм Винниченка є «виразно слабшими духом» [39, с. 20] порівняно з жінками.

У п'єсах «Базар», «Гріх», «Між двох сил», «Дочка жандарма» жіночий голос лунає дуже чітко. Усі героїні безпосередньо залучені до революційної діяльності, але особисті трагедії кожної з них так чи так змушують їх звести рахунки з життям у фіналі. Це жінки, що здатні на самопожертву й любов. Персонажна система цих текстів побудована так, що героїні-революціонерки помітно вирізняються на тлі жінок іншого типу, слабшого, приземленого. Йдеться про Оксану («Базар»), Ніну («Гріх»), Христю («Між двох сил»), Наталку («Дочка жандарма»).

П'єса «Базар» (1910 р.) – один із перших текстів революційної тематики в драматургії Винниченка. У центрі сюжету – молода революціонерка Маруся, оточена чоловіками, які, на її думку, вбачають у ній лише об'єкт тілесної краси, а не душевної: *«А потім... це прямо нестерпимо, всі закохуються, всім зараз моя краса в очі впадає. Ні один чоловік не любив мене, а тільки прокляте тіло, красу мою, будь ти проклята!»* [11, с. 93]. І, за словами Марусі, її агітаційний успіх – теж наслідок зовнішньої привабливості. Вона навіть перериває один зі своїх виступів, адже вважає, що увага слухачів сконцентрована зовсім не на полум'яності її промови (*«Вони не слухають, вони дивляться на мене! Вони красу мою слухають»*) [11, с. 92]). Винниченко часто в своїх творах розмірковує над поняттям «краси». У драмі «Базар» спостерігаємо дещо трансформовану авторську тезу про «красу і силу», адже тут – «сила в красі». І революція, як явище теж символічно красиве. Тамара Гундорова зазначає, що *«...краса революції полягає в тому, що вона реалізує сподівання на краще життя, прориває завісу буденщини і проявляє жахливе та прекрасне майбутнє»* [26, с. 23]. До того ж, революція – це жінка, за своєю природою. І можливо, саме тому в Винниченкових про-революційних текстах жіночий голос звучить особливо виразно. Сучасний французький історик Андре Рош зауважив, що під час революції участь жінок у масових виступах мала вкрай важливе значення. Їхня присутність стишувала народ, коли той вибухав гнівом [70, с. 34]. Під час

революції народ і жінка біля його витоків мали романтичне значення, і саме в такому світлі їх часто зображувала література. Винниченко – не виняток, адже жінка-революціонерка в «Базарі» – це щось інстинктивне, стихійне і натхненне. Проте, власне, краса Марусі справді була інструментом політичних справ деяких чоловіків, не зважаючи на їхнє заперечення цього факту. Це спостерігаємо в мові Цінність Марковича (одного з ватажків їхнього революційного гурту): *«Треба їй говорити, що вона призначена для іншого. А поки що вона своєю красою не одне ще пролетарське серце зворушить»* [11, с. 90]. У персонажі Цінність Марковича втілено риси прагматичного філософа і водночас вихователя. Саме йому належать знакові слова п'єси: *«Життя, любчику, базар. Хочеш бути багатим? Виходь з товарами, торгуйся, обмінюй, рости, сам давай і у других бери»* [11, с. 91]. У контексті драми товаром є жіноча краса, що певною мірою зводить жінку до об'єкта краси й тілесності. Цінність Маркович, як і Наталія Павлівна з «Брехні» чи Кет із «Пророка», вбачає користь у брехні, якщо вона приносить щастя/задоволення іншим (*«В даному разі ваша правда не годиться, бо попсує справу. А брехня допоможе. Будьте ж справжньою революціонеркою і принесіть у жертву колективності свою правду»*) [11, с. 96]). Такі мотиви цілком виправдані, адже він хоче будь-якою ціною зберегти важливу для революції справу. Характер персонажа складається з холодних, практичних рис, якими він намагається стишити іррацію решти персонажів. Адже постать Марусі бентежить важливих для справи чоловіків: постійні ревності Трохима й Леоніда. Як виявилось, обидва чоловіки однаково її любили, хоча спочатку Маруся вважала, що Леонідові краса духовна важливіша за тілесну. Трагедія головної героїні в тому, що вона хотіла повністю віддаватись справі на рівні з чоловіками, й думала, що її краса стає цьому на заваді. Їй неприємні любові ані Трохима, ані Леоніда. У тому місці й у той час вона надавала перевагу статусу «товаришки», а не «коханки». Проте Маруся ігнорує той факт, що саме її краса є «могутньою, доброю, перетворюючою силою» (Лариса Мороз). Її краса – це і зовнішність, і запал, і харизматичність, якими вона володіла до свого спотворення.



Переломним моментом п'єси є сцена, де Трохим через ревності відмовляється від справи. Саме тоді Маруся задумується над своїм згубним планом. На зізнання Леоніда вона в явному відчаї відповідає: *«Тоді не все пропало! Не все! В четвер буде! Я знаю тепер»* [11, с. 120], *«Чуєш: я тобі страшно дякую»* [11, с. 120], *«Ти завтра все узнаєш. [...] Все буде по-новому»* [11, с. 120]. Третя дія починається появою вже «іншої» Марусі, що зрештою шокує решту дійових осіб. Лариса Мороз стверджує, що спотворивши себе, Маруся збільшує світову тугу за недосяжною красою [60, с. 53]. Її привітність замінили тепер ще гостріша гордість та самолюбство: зміна «маски» означала й зміну сутності. Хоча здебільшого за такими рисами головна героїня ховала біль неповернення й усвідомлення, що її теорія одної лише духовної краси виявилася хибною: тепер і Леонід не так виявляє свої почуття до неї.

У фіналі Винниченко загострює емоційне тло: тривожна атмосфера знакової для головних героїв справи – спланованої втечі їхніх товаришів, близький до божевілля стан Марусі. Головній героїні у «постановці» авантюрної справи була відведена маргінальна роль, проте вона свідомо робить свою роль визначальною, перебирає весь пафос трагедії на себе, йдучи на смерть. У останній сцені вся увага прикута до мертвого тіла героїні, яка незадовго до цього повторювала: *«Я все-таки думаю, що на що-небудь я таки здатна»* [11, с. 137], *«Нічого, нічого... Це так... Я ще можу бути сильною»* [11, с. 140]. Винниченко зобразив спонтанну й рішучу природу жінки у стихії революції. Маруся не досягла бажаного ефекту своїм зреченням від краси, спотворення зробило її «сторонньою». І, задля того, аби «припинити сповзання свого «я» у прірву приниження» [60, с. 46], головна героїня обирає смерть. «Базар» – це найяскравіший прояв опозиції «душа-тіло» в поетиці Винниченка.

Образи головних героїнь у п'єсах «Гріх» і «Між двох сил» вирізняються неабиякою схожістю. Окрім того, що обидві персонажки – зразки так званого винниченківського типу жінки (сміливі, вольові, категоричні, гарні), обидві є (не)вимушеними зрадницями: Марія змушена «доносити» на своїх друзів і

коханого, інакше – їх заарештують, Софія – прихильниця більшовизму, що по суті означало зраду своєї сім'ї.

Винниченко безумовно був майстром заголовків. Назва «Гріх» звучить дуже виключно й водночас точно, без зайвої патетики, передає строгість і напругу цієї п'єси. Сюжет відбувається на тлі суспільно-політичних подій, у центрі – революціонери-підпільники. Зображення української революції в драмі звужується до історії декількох людей, достеменно – до двох. Марія Ляшківська таємно закохана в чоловіка своєї подруги Ніни (поведінка головної героїні з подружжям дещо нагадує дії Орисі в присутності Кривенка й Антоніни: зовнішня удавана неприязнь). Усіх їх арештовує жандарм Сталинський (мефістофельський тип персонажа) із метою викрити підпільну друкарню. Марія жертвує своїми чеснотами, зраджує своїх товаришів, аби їх звільнили з-під арешту. Найбільше їй важило життя і здоров'я слабкого Івана, який фактично не міг довго бути у в'язниці. Сталинський підло ловить Марію, викриваючи її почуття до Івана, й пропонує угоду: здоров'я друга за друкарню: *«Так чи не розумніше, не альтруїстичніше прийняти на себе невеличкий, майже зовсім невинний гріх і тим позбавити своїх од страждання, хвороб, смерті й великих гріхів?»* [11, с. 508]. Погодившись на угоду Сталинського, Марія фактично лише розпочинає свій шлях зрадниці. Проте Винниченко не робить Марію антагоністкою, навпаки – її історія центральна, її героїня викликає найбільше співчуття. Бо це випадок, коли смілива й вольова людина перетворюється на маріонетку в руках мефістофеля. До того ж, така маріонетковість аж ніяк не відповідає типу особистості головної героїні. Сильна людина жертвує своїми принципами заради іншого.

Донедавна саркастично-цинічна Марія програє боротьбу з почуттям «всепоглинаючої любові» (Лариса Мороз), так само, як і програє психологічну боротьбу зі Сталинським. Жандарм ламає її особистість, змушуючи йти на зраду все частіше й частіше, згодом вимагаючи плати тілом. Його любові викликають у Марії лише біль і огиду. Головна героїня точно описує свій душевний стан, говорячи з Іваном про [чийось] зраду: *«А далі ви починаєте*

*страшно брехати. А далі ви починаєте плювати на себе. Ви лежите вночі й думаєте, думаєте. І бачите, як ви страшно самотні. Ах, яка ж страшна, чорна, безнадійна самотність! Ні одної близької людини у зрадника не може бути, ні товариша, ні друга» [11, с. 518].* Переконавшись у тому, що Іван не пробачить їй зради, єдиним виходом для Марії стає самогубство. Фатальність і здатність до самопожертви – найвиразніші маркери образу головної героїні драми «Гріх».

Цикл про-революційних текстів із домінантним жіночим образом завершуємо драмою «Між двох сил» (1918 р.). Драма писана в досить екстремальних умовах: на Княжій горі у Каневі, під час утечі Винниченка від гетьманської влади Скоропадського. Тамара Гундорова стверджує, що «Між двох сил» є «чи не найяскравішим документом Української революції» [11, с. 518]. Подібно відгукнулася про цю драму і Валентина Хархун: «Картини української революції у драмі «Між двох сил» вражають і не залишають підстав для сумніву в історичності твору; навпаки: його можна вважати чи не найбільш «історичним» у доробку В. Винниченка» [87, с. 36].

У особі головної героїні Софії спостерігаємо політичну роздвоєність, що було властиво й Винниченкові. За сюжетом, вона, лишивши акторську кар'єру, повертається з Петербурга в Україну, зі щирою вірою в більшовизм. Її образ помітно романтизований, революцію Софія сприймає теж виключно емоційно: *«Я – прихильниця всього, що гарне. Соціальна революція – це така грандіозна, величезна річ, що бути байдужим або ворожим до неї може бути людина зовсім тупа або дуже заінтересована в своєму сучасному добробуті, або як кажуть тепер, в своїх класових інтересах» [12, с. 20].* Проте її сім'я – ревні прихильники націоналістичної ідеї, що відповідно робить Софію чужою, зрадницею. Почування «між двох сил» найточніше відтворено в сцені, коли мають відбутися погроми націоналістів більшовиками (до яких належить і Софія). Головну героїню тривожить почуття страху за свою сім'ю: *«Ну, а я все ж таки благаю вас: не ходіть цей вечір. Ну, цей же тільки вечір. Ну, до одинадцятої години. Посидьте зо мною. Я ж так скучила за всіма вами. [...]*

*Ну, ради вашої й моєї любови до України, не ходіть сьогодні»* [12, с. 35]. До того ж, любов до України і в Софії, і в її батька була однаковою: вони свято вірили, що саме їхня ідея буде державотворчою. Лариса Мороз із властивим їй неоднозначним підходом до трактування персонажного світу Винниченка, зауважує, що Софія – «безумовно світла і чиста людина» [60, с. 62]. Валентина Хархун вважає, що Софія – «естетично чутлива та чуттєва особистість» [87, с. 35]. Це свідчить про те, що психологію головної героїні важко трактувати однозначно. Її зраду потрібно розглядати в контексті помилки, запалу ідеологією (яку її колишній коханий чоловік Панас уже «переріс»). Будучи «чесною з собою», Софія не зраджує соціалістичній ідеї до кінця. Кінець, у цьому випадку, теж означає смерть. Софія лишилась всюди чужою: більшовизм не виправдав її очікувань, а сім'я вважала її зрадницею.

Отже, усі три моделі репрезентації жінки-революціонерки в драмах Винниченка («Базар», «Гріх», «Між двох сил») виділяються помітною схожістю: рішучі, вольові, здатні ризикувати, не стоять осторонь суспільно-політичних процесів. Головні героїні драм – типи жінок, що психологічно набувають рис маскулінності, при цьому зберігаючи свою зовнішню фемінність.

### **3.2.2. Авторське бачення маскулінності у вимірі національно-визвольних змагань («Дизгармонія», «Великий Молох»)**

Вище ми зазначали що образи чоловіків у про-революційних драмах Винниченка психологічно видаються дещо слабшими за образи жінок. У драмах «Дизгармонія» й «Великий Молох» головні герої чоловіки, власне, і є зразками помітно іншої маскулінності. І Гриць, і Зінько – це щось межеве між мужністю як такою і «м'якою мужністю» (Людмила Скорина). Вони обоє оточені стихією революції, рішучими й такими ж революційними товаришами, жінками зокрема, та самі герої хворі «дизгармонією»: Грицько тільки-но повернувся з в'язниці, й переосмислює ідеї, в які до цього безумовно вірив, Зінько через принцип «чесності з собою» відмовляється йти визволяти з в'язниці товариша, до якого відчуває неприязнь, що теж усіляко породжує в

ньому сумніви в ідеї революції. Обидві п'єси переважно містять довгі репліки головних героїв, перебільшення і певною мірою штучність їхніх проблем.

Гриць із «Дизгармонії» «не має досить сильної мотивації, чи відваги, щоб порвати з минулим» [34, с. 168]. «Чесність з собою» приносить головному герою лише муки сумнівів, через які в нього виникають конфлікти і з товаришами, і з дружиною Ольгою. До прикладу, він не хоче брехати навіть тоді, коли це може врятувати друзів: *«Мені здається, що в брехні нема ніякої сили. Я кажу – не знаю, бо... Мені здається, що бути правдивим, то є надзвичайна сила. Що тільки дужий може бути правдивим»* [14, с. 21], *«І скрізь брехня і брехня. Скрізь брехня. Вона так проняла собою все, що її навіть не помічають. [...] Всі щось роблять і всі брешуть, бо роблять без охоти, примусом»* [14, с. 29]. Образ Грицька позбавлений типових маскулінних рис, які здавалося б мали бути притаманні революціонераві. Його помітна роздвоєність і нерішучість усіяко віддаляє від нього дружину Ольгу, яка психологічно здається сильнішою, проте «чесність з собою» – не її характерна чеснота. Ольга любить Грицька, проте не може сприймати його як чоловіка: *«Ну да, він мені, як мужчина, не подобається; як мужчину – помімаєш: як мужчину! – я не виношу його, не можу, не маю права виносити...»* [14, с. 11]. На противагу Грицьку в «Дизгармонії» зображено всуціль маскулінного Мартина, який наче боїться, що його «слабкості будуть здемасковані» [67, с. 9]. Зрештою, холодний розум притаманний йому як революціонераві, маска скептицизму зникає поряд із Ольгою, яку він приваблює фізично.

І у «Дизгармонії», і у «Великому Молосі» Винниченко зобразив чоловіка, що не може повністю віддатись ідеї політичній, адже людське чуття в ньому переважає. «Великий Молох» – це по суті п'єса екзистенційних роздумів Зінька, його духовних пошуків. Його настрої такі мінливі, що визначитися не спроможний навіть із жінкою. Віктор Гуменюк із цього приводу слушно зауважив: *«Душевне сум'яття Зінька настільки вражаюче (в театрі початку ХХ ст. цю роль неодмінно грав би актор-неврастенік), що виникає мимовільне бажання, щоб він уже спинився на будь-чому, аби тільки спинився»* [24, с. 2].

Душевні коливання героя роблять його надто вразливим і непевним. Психологічний стан героя метафорично можна окреслити як «між двох сил»: лишити своїх товаришів означало зберегти сутність «чесного з собою», піддатися силі Великого Молоха означало цілковиту дисгармонію своїх справжніх почувань. До того ж любовний трикутник у п'єсі теж складається з всуціль різних типів жінок: «пушистої самочки» Лесі («*Ви – чиста, свята... То я подлий*» [13, с. 44]), яка уособлює душевний спокій героя, дім, і фатальної революціонерки Катрі («*Ось зараз, ось навіть у цю хвилину я думаю про Катрю, мене тягне до неї*» [13, с. 44]), в якій втілено риси самої революції, силу й стихійність. Шлях переоцінки цінностей, яким іде Зінько впродовж цілої драми, закінчується все ж остаточним вибором: головний герой піддається силі Великого Молоха (богові, якому приносили в жертву дітей). Можна стверджувати, що такий вчинок – це зречення власного «я», або ж навпаки – звільнення у прийнятті рішення. Психологія головного героя побудована так, що на один бік йому пристати важко, та все ж потреба в дотичності до ідеї, світу й людей унеможливила його абсолютний перехід у вимір тихого сімейного життя.

«Великий Молох» є по суті продовженням і розширенням ідей «Дизгармонії». Ранні задуми автора були лише початковими проектами, що порівняно більш художньо відбилися в «Базарі». Героям-чоловікам аналізованих драм здебільшого властива внутрішня роздвоєність, інша маскулінність, що означає абсолютну слабкість і непевність у виборі. Але психологічно ці герої тяжіють до образів-конкордистів художнього світу драм письменника: філософічність, «чесність з собою», екзистенційні думки тощо.

### **3.3. Поразка релігії любові в драмі «Пророк»: нівеляція гендерних характеристик цивілізаційним поступом**

Тему любові найповніше розкрито в останній драмі Винниченка «Пророк». Ця п'єса помітно вирізняється з-поміж інших: формою, змістом, проблематикою. Драматург, дещо видозмінивши свій мелодраматизм і

відійшовши від звичного йому жанру «сімейної драми», створив цілком кінематографічну річ. Василь Марко, аналізуючи цей текст, виділив цілу низку опозицій, що їх зображує автор: «легенда – дійсність, тілесне – духовне, небесне – земне, святість – гріховність, наміри – результати» тощо [51, с. 36]. Драма написана в дусі експресіонізму, що панував тоді в європейській драматургії. «Пророка» означено трагедією, але можна простежити й гостру авторську іронію, де він з'єднує релігійний і любовний дискурси, беручи так звану праведну святість на кпини: «У мене з простим апостолом флірт, та й то. А то ж з Богом кохання!» [17, с. 34], «Ви знаєте, що Кет пробула в учителя всю ніч після тої наради? [...] Вони, мабуть, разом молилися? Правда?» [17, с. 67]. Сцени «поступового падіння амар'янців» [34, с. 186] драматург зображує теж дещо в гротескному стилі.

Окрім проблеми чутливості релігій, комерційності їх, згубності ідолопоклонства, героїзації, необхідності лідера серед мас тощо, Винниченко тлом усе ж робить проблему романтичну. Вище ми зазначали, що «Пророк» сюжетно є метафорою любові. У центрі п'єси – пророк Амар, який губить свою чудодійну силу через близькість із жінкою, простою смертною. Релігією любові означила амар'янство Лариса Залеська-Онишкевич. Головний герой палко проповідує любов, палко в неї вірить, а згодом і сам переживає це відчуття: «Головна його сила, як він і сам каже, в його силі любови. Немов би сила любови та віри дає оту таємну силу робити всякі чудеса» [17, с. 14]. Амар'янство як релігія любові знецінюється, коли пророка та його силу починають використовувати в комерційних цілях: «Любов твою засушили й продають у пакетах по канцеляріях наших, по відділах, телефонами, телеграфами, екранами, грамофонами» [17, с. 59]. За Ларисою Мороз, «Амар, до того ж, майже беззахисний – саме як людина, молода й емоційна, – перед нечуваним нахабством і підступністю» [60, с. 126]. Винниченко відтворює тут простий прадавній сюжет: жінка, а саме почуття до неї стають причиною гріхопадіння пророка. Персонажі Амар і Райт уособлюють іррацію і рацію відповідно. Про це навіть свідчать їхні імена: Амар (з англ.) – любити (а з мови гінді – вічність,

безсмертя), Райт (з англ.) – правильний. Винниченко зображує жінку, яка схильна обирати перше. Про її вдачу й характер свідчать репліки інших персонажів: *«А ви не знаєте цю божевільну? Вона регоче. Це ж, бачите, страшенно оригінальна розвага»* [17, с. 26]. Лариса Залеська-Онишкевич описує Кет як «імпульсивну жінку, яка сильно піддається екстремам» [34, с. 185]. У Амарі ж дослідниця вбачає алюзії до образу Христа: *«...він мав 30 років, учні звали його учителем, а люди месією. Він проповідував і практикував прощення, відкинення майна, любов для всіх людей світу, і віру в Бога, який його на цей світ післав»* [34, с. 185]. Парадоксальним є те, що полюбивши сам, Амар не може лишатися проповідником любові для інших. Причиною «падіння» Амара є жінка, точніше почуття, які вона в ньому народила: гнів і бажання, її тіла зокрема. У моменти ненависті й фізичної близькості він втрачає Бога в собі, й власне втрачає свою силу. Таке художнє рішення драматурга перегукується з християнськими уявленнями про «тіло». Джудіт Батлер зазначила, що «тіло» часто пов'язували з мирською порожнечою, станом ницості, гріхом; воно було «застережливою метафорикою пекла та вічним жіночим» [7, с. 94]. У стані відчайдушної пристрасті Кет говорить такі слова: *«Амаре, ми ж гинемо! Гинемо!»* [17, с. 66]. Ця фраза чітко окреслює згубність і приреченість їхніх почуттів. Задля збереження віри, в любов зокрема, Амару доводиться померти. Винниченко фінал п'єси робить дуже театралізованим: читач і глядач проінформований щодо спланованої смерті Амара, натопт із твору ж вірить у театральне дійство вознесіння пророка на небо, що зміцнює їхню силу в амар'янство й любов зокрема. *«Брехнею можна врятувати віру і щастя?»*, – схоже до Наталії Павлівни з «Брехні» запитує Амар. У «Пророці» порушено дражливу теми віри в любов, яка може підсилюватися й завдяки фікції, обману, справжня любов тут зображена як виклик і жертва.

У п'єсі, окрім проблеми любові, Винниченко зображує цілком нову модель суспільства, цивілізації, звертає увагу на психологію статей у цьому середовищі. І чоловік, і жінка в «Пророці» хочуть бути щасливими, та їхні



бажання зазнають краху. Йдеться насамперед про Амара й Кет, образи яких помітно трансформуються впродовж драми. Пророк утопічно вірить у світ без зла й ненависті, проте не помічає, що його оточують далеко не святі люди (це стосується і його апостолів). Із кожною дією драми жадоба земних благ усе більше володіє Амаром і його апостолами. Найяскравіше такі перетворення зафіксовано на початку третьої дії в ремарці з описом зали-приймальні пророка: *«Велика зала з круглою, високою, як у храмі стельюю, розкішно вбрана і оздоблена в біло-блакитно-золотих тонах. Колони. Високі вікна. Посередині півколом великий стіл засідання, накритий біло-блакитним сукном із золотом. Вісім фотелів, блакитно-біло-золотих, посеред них фотель пророка, подібний до трону... [...] Над фотелем пророка на стіні величезний його портрет у біло-блакитно-золотих рамах. По кутках його статуї»* [17, с. 48].

Амар'янство поступово стає ілюзією, утопічною концепцією, за якою дійові особи намагаються заховати свою спраглисть до фізичного (Бетт, яка хоче вступити в амар'янство, при цьому наголошуючи: *«Тільки я не дам обітниці не кохатися й не виходити заміж»* [17, с. 53], апостол Аджурна, який не в силах приховувати свої почуття до Бетт і нарешті – Амар і Кет, які піддаються силі природі, що означало абсолютний провал і без того вразливої релігії). Ототожнення Амара з абсолютним божеством на початку замінюється повним розчаруванням наприкінці. Це стосується й Кет, образ якої в перших діях цілком заперечується у фіналі: гострий скептицизм, твердість у слові й думці перетворюються на слабкість і цілковиту покірність.

До того ж, Амар і Кет стали безпорадними перед своїми почуттями саме після того як пророк уперше відчув гнів. Це стало моментом неповернення, межовою ситуацією, в якій відбулася абсолютна трансформація героя. Проте покора перед почуттями руйнувала лише дійових осіб. Філософ Герберт Маркузе у праці «Ерос і цивілізація» зазначає, що звільнення почуттів – це не руйнування цивілізації, а зміцнення і значне розширення її можливостей [22, с. 81]. Акт любові став своєрідним викликом «великому всерозуміючому спокою» [17, с. 16]. Тетяна Павлінчук зазначає, що в цьому випадку

«письменник стоїть на боці природного, не зруйнованого цивілізацією суспільства, узгодженого в усіх своїх бажаннях, думках, діях» [64].

Це свідчить ще й про звільнення головних героїв від заборон релігії. Донедавна ревні амар'янці перетворюються на звичних людей, нездатних опиратися силі природи. Такі трансформації, на нашу думку, є художнім втіленням першого правила Винниченкового конкордизму: «В усіх галузях життя твого звільняйся від гіпнозу релігії і будь простою часткою природи» [цит. за Т. Гундоровою: 27, с. 323]. Тут простежуємо вплив ніцшеанства на ідеї Винниченка загалом. Німецький філософ вважав, що ті, в кого тече кров теолога не можуть бути повністю чесними, адже від цього розвивається пафос, який називається вірою, з якої «створюють собі мораль, добродієність, святість; чисту совість зв'язують з фальшивим поглядом; освячуючи власний світогляд термінами «Бог», «спасіння», «вічність», не допускають, щоб якась інша оптика претендувала на цінність» [62]. За Винниченком, щастя аж ніяк не залежить від релігійної покори чи Бога, воно залежить від рівноваги сил та гармонії зі світом. Звільнення від релігії означало самозаперечення Амара.

Проте головний герой не досягнув бажаного щастя, як і Кет. У фіналі п'єси лише Райт, який був «послідовним до кінця» отримує те, чого хотів: десакралізацію амар'янства (що по суті трактує його як особистість – абсолютну неспроможність відчувати), шлюб із Кет. За Тетяною Павлінчук, саме «відповідність між переконаннями і вчинками» Райта допомогла йому здобути перемогу. Амар і Кет, переконання яких були абсолютно розхитаними й недосконалыми, зазнали поразки.

Отже, Винниченко в своїх драмах часто вдавався до трансформації гендерних ролей. Експериментуючи над своїми героями, часто роблячи їх адептами свого конкордизму тощо, драматург дещо зміщував звичні позиції фемінного й маскулінного.

Про це свідчать драми, де головний герой – митець («Чорна Пантера і Білий Ведмідь», «Memento», «Пісня Ізраїля»), якого автор зображує дещо демаскулінізовано, але не без внутрішнього гострого психологізму.

Про-революційні тексти Володимира Винниченка порушують проблему ідентичності статей, зміщують чоловічі й жіночі ролі зі звичного їм простору існування. Драматург описує зовсім інші риси фемінності й маскуліності. Жінки-революціонерки – це сильні, вольові особистості, які часто роблять спонтанні вчинки з властивою їм категоричністю («Базар», «Гріх», «Між двох сил»). Чоловіків він зображує як особистостей, що опинилися на манівцях, і ідея політична для них не є визначальною. Яскравими прикладами такої тенденції є драми «Дизгармонія» й «Великий Молох».

Остання п'єса Винниченка «Пророк», окрім низки питань пов'язаних із релігією й суспільством загалом, порушує тему любові. На прикладі амар'янства драматург продемонстрував вразливість віри, в любов зокрема. На рівні сюжетному віра в любов у п'єсі підкріплюється обманом, а любов справжня – це готовність жертвувати. «Релігія любові», а згодом повне заперечення її вплинули на трансформації чоловічих і жіночих образів драми. На прикладі «Пророка» Винниченко ще раз доводить важливість цілісності й гармонії з собою для обох статей.

## ВИСНОВКИ

У кваліфікаційній роботі, присвяченій вивченню гендерного дискурсу в драматургії Володимира Винниченка, визначено основні аспекти репрезентації феномену маскулінного й фемінного в конфліктах, що є пріоритетними для п'єс письменника.

Аналіз драмознавчих студій Володимира Винниченка засвідчує, що з погляду гендеру дослідники здебільшого вивчали жіночі образи художнього світу письменника, окремі розвідки присвячені темам материнства й батьківства, дискурсу любові тощо. Комплексно гендерний дискурс його драматургії становить набагато ширший спектр проблем і тем. Будучи руйнівником узвичаєних традицій і прихильником «нової моралі», Винниченко дещо по-новому заговорив про чоловіче/жіноче в драматургії того часу.

У гендерному дискурсі драм письменника помітно виділяються проблеми сім'ї й шлюбу (здебільшого вони нерозривно поєднані з принципами Винниченкової концепції щастя). У драмах «Закон» і «Натусь» в контексті проблем сім'ї письменник робить домінантними материнство й батьківство, їх реалізацію. Розмаїтість жіночих образів дала змогу типологізувати жінок-матерів у цих драмах:

- «стороння» жінка, материнство якої не в змозі реалізуватися (Інна);
- жінка-сурогатна мати, яку повністю поглинає природній інстинкт (Люда);
- жінка – уособлення юнгівського архетипу матері: джерело любові, праоснова родинного добробуту (Тама);
- токсична жінка, для якої материнство стає засобом для маніпуляцій (Христя).

Зауважено, що в дискурсі Винниченка-драматурга існують ще й образи біблійної *Stabat Mater*, яка в муках спостерігає за смертю своєї дитини («Чорна Пантера і Білий Ведмідь», «Memento»). Батьківство в означених драмах є дещо нетиповим художнім рішенням письменника, адже в обох п'єсах чоловіки

нівелюють своєю гідністю й бажаннями заради збереження статусу батька, на відміну від драм, де зображено «чесного з собою» чоловіка, який за сюжетом часто стає загрозою для своєї дитини.

Проаналізувавши знакову для Винниченка-драматурга п'єсу «Брехня» (що ідейно є, власне, продовженням забутої драми «Дорогу красі»), засвідчили значення елемента масковості, зокрема у формуванні образу головної героїні, в особистості якої спостерігаємо синтез чотирьох «масок»: святої, берегині домашнього вогнища, легковажної грайливої жінки, матері й жертви. Сутнісно її особистість складається з усіх цих масок загалом. Маска як вияв «зовнішнього» унеможливорює однозначне трактування образу головної героїні, та «внутрішність» її, на нашу думку, здебільшого відповідає характеру сильної й вольової жінки. Окрім цього, здійснено спробу аналізу родинної комунікації в п'єсі крізь призму засадничих ідей праці «Фрагменти мови закоханого» Ролана Барта.

У персоносфері драматичних текстів письменника чільне місце мають «чесні з собою» герої-конкордисти, яких часто зображено апологетами провідної гендерної проблеми поетики Винниченка – «пробного шлюбу» й «вільного кохання». Репрезентативними за вищеназваною тематикою є драми «Щаблі життя» й «Пригвожені». У «Щаблях життя» письменник створює мефістофельський тип «чесного з собою» героя з іншим баченням стосунків і шлюбу. Драматург зобразив невдалу комунікацію статей, де чоловік репрезентує бажання тілесне, а жінка – прагнення до духовності.

Найчіткіше тему «вільного шлюбу» відтворено в драмі «Пригвожені». Окрім трагедії нещасливих шлюбів, у ній зображено низку гендерних проблем: визнання батьківства (Тимофій Лобкович), проблема патріархального минулого, яке перетворює на каторгу теперішнє (Устина Лобкович), образи жінок-заручниць нещасливих шлюбів і нав'язаних традицій (Ольга, Настасія, Ліма), на противагу сміливості й вільності іншої жінки (Прокопенкова), проблема сильних і не дуже розумних чоловіків (Вукул) та слабкодушких маніпуляторів (Вовчанський, Гордий) на противагу вільнодумству, новаторству

й принциповості Родіона Лобковича. Ідея «вільного шлюбу» є конфліктною в драмі, адже крізь її призму Винниченко зображує трагедію інституту сім'ї, розвінчує його необхідність, підкреслюючи деструктивні тенденції, руйнівні для особистості.

Винниченко в своїх драмах часто вдавався до трансформації гендерних ролей. Експериментуючи над своїми героями, часто роблячи їх адептами свого конкордизму тощо, драматург дещо зміщував звичні позиції фемінного й маскулінного.

На прикладі трьох п'єс Винниченка («Чорна Пантера і Білий Ведмідь», «Memento», «Пісня Ізраїля») проаналізовано основні тенденції зображення письменником митців-чоловіків. Драматурга цікавило становище митця-чоловіка в суспільстві, його самореалізація. Опозиції духовне-тілесне, чоловіче-жіноче відповідно, чітко зреалізовано в драмах «Чорна Пантера і Білий Ведмідь», «Memento». Подібні на ідейно-художньому рівні п'єси порушують проблему вибору між мистецтвом і сім'єю (Корній із «Чорної Пантери..»), між «чесністю з собою» й інстинктами (Кривенко з «Memento»). Обом п'єсам властивий грубий натуралізм (поширена ознака Винниченкової «лабораторії» раннього періоду творчості). Гендерні моделі поведінки в обох героїв помітно схожі: це чоловіки, які усвідомлюють свою вищість і діють усупереч суспільним нормам і правилам. У п'єсі «Чорна Пантера і Білий Ведмідь» прикметними рисами митця-чоловіка стали емоційність, наївність і глибоке мистецьке чуття, що балансує на межі моральності й аморальності. Персонаж-митець із драми «Memento» – це чоловік із загостреним відчуттям власної гідності, що помітно домінує над жінками, а визначальним у його життєвому виборі є принцип «чесності з собою». Інший тип митця, повністю ізольований від конкордистських ідей, зображено в п'єсі «Пісня Ізраїля». Єврей-музика, за письменником, сором'язливий, невпевнений у собі, а згодом – залежний від жінки. Така поетика була властива світовим тенденціям зображення євреїв у культурі й літературі. Письменник порушив тему дискримінації на етнічному рівні, антисемітизму, іншої маскуліності.

У процесі дослідження доведено значні відмінності в особливості зображення чоловіків і жінок у вирі революції. Письменникові вдалося створити дуже сценічні образи молодих, запальних революціонерів і революціонерок. Зображуючи жінок і чоловіків на тлі революції, він не маргіналізує жодну зі статей. У про-революційних драмах Винниченко порушує проблему ідентичності статей, зміщує чоловічі й жіночі ролі зі звичного їм простору існування. Драматург описує зовсім інші риси фемінності й маскулінності. Жінки-революціонерки – це сильні, вольові особистості, які часто роблять спонтанні вчинки з властивою їм категоричністю («Базар», «Гріх», «Між двох сил»). Чоловіків він зображує як особистостей, що опинилися на манівцях, а політична ідея для них не є визначальною. Яскравими прикладами такої тенденції є драми «Дизгармонія» й «Великий Молох».

Остання п'єса Винниченка «Пророк», окрім низки питань, пов'язаних із релігією й суспільством загалом, порушує тему любові. На прикладі *амар'янства* драматург продемонстрував вразливість віри, в любов зокрема. На рівні сюжетному віра в любов у п'єсі підкріплюється обманом, а любов справжня – це готовність жертвувати. «Релігія любові», а згодом повне заперечення її вплинули на трансформації чоловічих і жіночих образів драми. На прикладі «Пророка» Винниченко ще раз доводить важливість цілісності й гармонії з собою для обох статей.

Під час дослідження проінтерпретовано відомі драматичні тексти Володимира Винниченка, а також призабуті і маргіналізовані. На нашу думку, необхідно повністю видати спадщину Володимира Винниченка-драматурга.

Аналіз знакових для становлення українського театру п'єс у світлі гендерного аналізу, засвідчує багат шаровість драматичних текстів письменника, актуальність яких не втрачена навіть із висоти часу. Наше дослідження є спробою концептуалізувати невичерпну гендерну проблематику драматургії Винниченка, яка заслуговує подальшого вивчення в сучасному літературознавстві.

## СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ

1. Агеєва В. Апологія модерну: обрис ХХ віку. Київ : Грані-Т, 2011. 408 с.
2. Агеєва В. Жіночий простір: феміністичний дискурс українського модернізму : монографія. Київ : Факт, 2003. 320 с.
3. Адорно Т. Теорія естетики. Київ : Основи, 2002. 518 с.
4. Алексєєнко Н. Особливості художнього психологізму в прозі та драматургії Володимира Винниченка (на матеріалі п'єси «Брехня» та оповідання «Дрібниця»). *Учені записки Таврійського національного університету ім. В. І. Вернадського. Серія «Філологія. Соціальні комунікації»*. 2011. № 1. Ч. 2. С. 163–167.
5. Атаманчук В. Жанр трагедії в українській драматургії 1910–1920-х років : монографія. Кам'янець-Подільський, 2011. 180 с.
6. Барт Р. Фрагменти мови закоханого. Львів, 2006. 281 с.
7. Батлер Дж. Гендерний клопіт. Фемінізм та підрив тожсамості. Київ : Ентіс, 2003. 131 с.
8. Богачевська-Хом'як М. Білим по білому: Жінки у громадському житті України. 1884–1939. Львів. Український католицький університет. 2018. 520 с.
9. Богданова Л. Амбівалентність перцепції материнства у творах Володимира Винниченка. *Наукові записки. Серія : філологічні науки (літературознавство, мовознавство)*. Кіровоград : РВЦ КДПУ ім. В. Винниченка, 2010. Випуск 92. С. 3–11.
10. Болен Дж. Ш. Богини в кожній жінці. Новая психология женщины. Архетипы богинь. Пер. Г. Бахтияровой и О. Бахтиярова. Москва: ИД «София», 2005. 272 с. URL: [http://www.koob.ru/bolen/goddesses\\_in\\_everywoman](http://www.koob.ru/bolen/goddesses_in_everywoman). (дата звернення: 21.11.2020).
11. Винниченко В. Вибрані п'єси. Київ : Мистецтво, 1991. 605 с.
12. Винниченко В. Між двох сил. Київ – Відень : Дзвін, 1919. 136 с.



13. Винниченко В. Драматичні твори. Київ : Рух, 1929. Т. 10. 202 с.
14. Винниченко В. Драматичні твори. Київ : Рух, 1929. Т. 9. 192 с.
15. Винниченко В. Натусь : п'єса на 4 дії. Київ : Рух, 1925. 73 с.
16. Винниченко В. Пісня Ізраїля : п'єса на 4 дії. Харків : Рух, 1930. 83 с.
17. Винниченко В. Пророк та невидані оповідання. Нью-Йорк. 1960. 106 с.
18. Винниченко В. Щоденник. Т. 1. 1911-1920. Едмонтон, Нью-Йорк, 1980. 499 с.
19. Вірченко Т. Родинно-інтимний конфлікт у п'єсах В. Винниченка «Над» та І. Коваль «Поганські святі». *Наукові записки*. Серія : філологічні науки (літературознавство, мовознавство). Кіровоград : РВЦ КДПУ ім. В. Винниченка, 2010. Випуск 92. С. 28–36.
20. Вісич О. Метадрама: теорія і репрезентація в українській літературі : дис. ... д-ра філол. наук : 10.01.06. 10.01.01. Луцьк, 2019. 387 с.
21. Вісич О. Театральний дискурс як основа метадраматизму в п'єсах Володимира Винниченка. *Вчені записки Таврійського національного університету імені В.І. Вернадського*. Серія «Філологія. Соціальні комунікації», 2019. С. 26–31.
22. Герберт М. Эрос и цивилизация. Одномерный человек. 2003. URL: [https://royallib.com/book/markuze\\_gerbert/eros\\_i\\_tsivilizatsiya\\_odnomerniy\\_chelovek.html](https://royallib.com/book/markuze_gerbert/eros_i_tsivilizatsiya_odnomerniy_chelovek.html). (дата звернення: 02.12.2020).
23. Гук О. Феміністична проблематика драматургії В. Винниченка. *Наукові записки*. Серія : філологічні науки (українське літературознавство). Кіровоград : РВЦ КДПУ ім. В. Винниченка, 2000. Випуск 27. С. 96–100.
24. Гуменюк В. В передчутті соціалістичного тоталізму (про п'єсу Володимира Винниченка «Великий Молох»). 2001. URL: [dspace.nbuv.gov.ua/handle/123456789/91847](https://dspace.nbuv.gov.ua/handle/123456789/91847). (29.11.2020).
25. Гуменюк В. Драматургія Володимира Винниченка. Проблеми поетики : автореф. дис. ... д-ра філол. наук : 10.01.01. Київський національний університет імені Тараса Шевченка. Київ, 2002. 36 с.

26. Гундорова Т. Володимир Винниченко: Революція і Життя. *Критика*. 2018. № 11-12. С. 18–29.
27. Гундорова Т. Проявлення слова: Дискусія раннього українського модернізму. Київ, 2009. 447 с.
28. Гусакова Т. Гедонистические мотивы античной философии. *Вестник ТГУ*, 2011. № 10. С. 166–173.
29. Гусар-Струк Д. Винниченкова моральна лябораторія. 1980. URL: <https://ukrlit.net/article1/1609.html>.
30. Гуцало О. Сценічна історія та кіно інтерпретація п'єси Володимира Винниченка «Чорна Пантера і Білий Ведмідь». *Наукові записки*. Серія : філологічні науки. Кропивницький : КОД, 2020. С. 396–402.
31. Гротовський Є. Театр. Ритуал. Перформер. Літопис, 1999. 185 с.
32. Дробот І. Володимир Винниченко: погляд «іншої». *Гендер і культура*. 2001. С. 53–68.
33. Дудка А. Картина світу в інтерпретації В. Винниченка-драматурга: константи й трансформації : дис. ... канд. філол. наук : 10.01.01. Харків. Харківський ун-т імені В. Н. Каразіна, 2012. 218 с.
34. Залеська-Онишкевич Л. Текст і гра. Модерна українська драма. Львів : Літопис, 2009. 472 с.
35. Зубрицька М. Етичний парадокс любові у драматичних творах Володимира Винниченка. *Наукові записки НаУКМА*. Серія : філологія. 1998. Т. 4. С. 69–74.
36. Кімел М. Гендероване суспільство. Київ : Сфера, 2003. 494 с.
37. Кісь О. Дефініції фемінізму. *Незалежний культурологічний часопис «І»*, 2000. №17. С. 14–21.
38. Ковалик М. Поетикальні витоки драми В. Винниченка «Брехня». *Наукові записки*. Серія : філологічні науки (літературознавство, мовознавство). Кіровоград : РВЦ КДПУ ім. В. Винниченка, 2010. Випуск 92. С. 184–93.

39. Ковалик М. Типологія жіночих характерів у прозі та драматургії Володимира Винниченка 1902 – 1923 рр. : автореф. дис. ... канд. філол. наук : 10.01.01. КДПУ ім. В. Винниченка. Кіровоград, 2007. 37 с.
40. Ковалик М., Михида С. «Весталка краси». Коментар до п'єси: Винниченко В. Дорогу красі. *Вежа*. 2004. № 17. С. 119–127.
41. Ковальчук О. Краса і сила у практиках повсякдення (творчість В. Винниченка 1902-1920 рр.) : монографія. Ніжин, 2008. 167 с.
42. Козій О. Жіночі образи драматургії В. Винниченка: гендерне трактування (на матеріалі п'єс «Мохноноге», «Чорна Пантера та Білий Ведмідь», «Закон»). *Наукові записки*. Серія : філологічні науки (літературознавство, мовознавство). Кіровоград : РВЦ КДПУ ім. В. Винниченка, 2005. Випуск 62. С. 120–127.
43. Козій О. Тяжкий хрест спадковості: психофізіологічний аспект творів В. Винниченка у контексті часу. *Наукові записки*. Серія : філологічні науки (літературознавство, мовознавство). Кіровоград : РВЦ КДПУ ім. В. Винниченка, 2015. Випуск 142. С. 195–199.
44. Костюк Г. Винниченко та його доба. Нью-Йорк, 1980. 283 с.
45. Кочерга С. Проблеми комунікації в п'єсі В. Винниченка «Брехня». «Як тайна, як безодня...» П'єса Володимира Винниченка «Брехня»: текст і контексти : зб. наукових праць. Сімферополь : Світ, 2008. С. 37–44.
46. Кравчук П. Драматургія Володимира Винниченка у сценічних інтерпретаціях Гната Юри. *Вісник Львів. ун-ту*. Серія : мистецтво. 2008. Випуск 8. С. 27–38.
47. Леви-Строс К. Путь масок. М.: Республика, 2000. 399 с.
48. Лимаренко А. Особливості функціонування звукових образів у драмах В. Винниченка «Memento» і «Чорна Пантера та Білий Ведмідь». *Наукові записки*. Серія : філологічні науки (літературознавство, мовознавство). Кіровоград : РВЦ КДПУ ім. В. Винниченка, 2010. Випуск 92. С. 137–143.

49. Макарова Т. Модель щасливої родини у драматургії В. Винниченка. *Наукові записки*. Серія : філологічні науки (літературознавство, мовознавство). Кіровоград : РВЦ КДПУ ім. В. Винниченка, 2010. Випуск 92. С. 151–160.

50. Макарова Т. Історичні чинники обездуховленості дійових осіб п'єси В. Винниченка «Між двох сил». *Наукові записки*. Серія : філологічні науки (літературознавство, мовознавство). Кіровоград : РВЦ КДПУ ім. В. Винниченка, 2015. Випуск 142. С. 133–139.

51. Марко В. Драма В. Винниченка «Пророк»: основні проблеми й колізії. *Наукові записки*. Серія : філологічні науки (українське літературознавство). Кіровоград : РВЦ КДПУ ім. В. Винниченка, 2000. Випуск 27. С. 35–47.

52. Марценюк Т. Гендерні студії в Україні із часів незалежності: чи боїться академічна спільнота фемінізму. *Інша оптика: гендерні виклики сучасності* / за ред. В. Агеєвої. Київ : Смолоскип, 2019. С. 85–101.

53. Марценюк Т. Інтерв'ю з Тамарою Гундоровою про феміністичну тематику в українській літературі. 2018. URL: <https://genderindetail.org.ua/spetsia-lni-rubriki/bezstrashni/interv-yu-z-tamaroyu-gundorovoyu-pro-feministichnu-tematiku-v-ukrainskiy-literaturi-134482.html>. (дата звернення: 18.11.2020).

54. Матющенко А. «Над» Володимира Винниченка та «Зона» Миколи Куліша: дві драматичні варіації на тему шлюбу в пореволюційну добу. *Наукові записки*. Серія : філологічні науки (літературознавство, мовознавство). Кіровоград : РВЦ КДПУ ім. В. Винниченка, 2015. Випуск 142. С. 212–216.

55. Мейзерська Т. Особливості композиції п'єси Володимира Винниченка «Брехня». *Учені записки Таврійського національного університету ім. В. І. Вернадського*. Серія «Філологія. Соціальні комунікації». 2011. № 1. Ч. 2. С. 284–289.

56. Михида С. Єврейське питання в творчості Володимира Винниченка. *Наукові записки*. Серія : філологічні науки (українське літературознавство). Кіровоград : РВЦ КДПУ ім. В. Винниченка, 2000. Випуск 27. С. 47–61.

57. Михида С. До пізнання творчої лабораторії. Коментар до п'єси: Винниченко В. Різними шляхами. *Вежа*. 2010. № 26. С. 174–178.
58. Мой Т. Сексуальна/текстуальна політика: Феміністична літературна теорія. Psychology Press, 2002. 221 с.
59. Мольнар М. Якою ж буде доля рукописної спадщини В. Винниченка? *Сучасність*, 1968. № 9. С. 109–112.
60. Мороз Л. «Сто рівноцінних правд». Парадокси драматургії В. Винниченка. Київ : Ін-т літ. НАН України; ВІ-ПОЛ, 1993. 208 с.
61. Ніцше Ф. Так казав Заратустра. Київ : Основи, 1993. 415 с.
62. Ніцше Ф. Антихристиянин. URL: <http://thales2002.narod.ru/antychrte xt.html>. (дата звернення: 03.12.2020)
63. Омелянчук С. (Не)вільний шлюб та інші гендерні проблеми драми Володимира Винниченка «Пригвожені». *Студентські наукові записки Національного університету «Острозька академія». Серія «Гуманітарні науки»*. Острог. Вид-во НаУОА, 2020. Випуск 11. С. 218–227.
64. Павлінчук Т. Смертельна гра у драмі В. Винниченка «Пророк»: боротьба за першість. *Вісник Житомирського державного університету імені Івана Франка*. 2006. № 29. С. 215–218.
65. Панченко В. Творчість Володимира Винниченка 1902-1920 рр. у генетичних і типологічних зв'язках з європейськими літературами : дис. ... д-ра філол. наук : 10.01.01. URL: <http://library.kr.ua/books/panchenko/index.shtml>. (дата звернення: 14.11.2020).
66. Пастух Б. Рання романістика Володимира Винниченка: еволюція жанрової свідомості та динаміка морально-етичної концепції : автореф. дис. ... канд. філол. наук : 10.01.01. Львівський національний університет імені Івана Франка. Львів, 2007. 20 с.
67. Перехресні стежки українського маскулінного дискурсу: Культура й література ХІХ-ХХІ століть / за ред. А. Матусяк. Київ : Laurus, 2014. 368 с.
68. Погорілий С. Неопубліковані романи Володимира Винниченка. Нью-Йорк, 1981. 215 с.

69. Преображенська Т. Поетика експресіонізму в драматургії В. Винниченка (на матеріалі п'єси «Брехня»). *Учені записки Таврійського національного університету ім. В. І. Вернадського. Серія «Філологія. Соціальні комунікації»*. 2011. № 1. Ч. 2. С. 318–321.
70. Рош А. Перша стаття. Зміна та криза чоловічої ідентичності. Переклад з французької Ірини Славінської. Київ: Основи, 2018. 248 с.
71. Свєрбілова Т., Малютіна Н. Скорина Л. Від модерну до авангарду: жанрово-стильова парадигма української драматургії першої третини ХХ століття. Черкаси, 2009. 598 с.
72. Синявська Л. Українська драматургія кінця ХІХ – початку ХХ століття: комунікативні стратегії : монографія. Одеса, 2019. 304.
73. Сімона де Бовуар. Друга стаття. Київ : Основи, 1995. Т. 2. 403 с.
74. Сквирська І. Концепт національного героя у драматичних творах Володимира Винниченка. *Літературознавчі студії* : збірник наукових праць. Київський національний університет ім. Т. Шевченка. Київ, 2012. Випуск 32. С. 244–252.
75. Сорока М. Драма В. Винниченка «Брехня» в сценічній інтерпретації М. Волошина. *Культура України*. 2018. Випуск 59. С. 177–184.
76. Сошнікова К. Психологічний портрет образу батька-митця (на матеріалі новели М. Коцюбинського «Цвіт яблуні» та драми В. Винниченка «Чорна Пантера і Білий Ведмідь»). *Наукові записки. Серія : філологічні науки. Кропивницький* : КОД, 2020. С. 402–409.
77. Стайн Дж. Сучасна драматургія в теорії та театральній практиці. Книга 1. Реалізм і натуралізм. Львів, 2003. 256 с.
78. Танюк Л. Драма української драми. *Сучасність*. 1989. № 9. С. 11–26.
79. Тхорук Р. Долання й творче переосмислення національних мистецьких стереотипів у драмі «Брехня» Володимира Винниченка. *Учені записки Таврійського національного університету ім. В. І. Вернадського. Серія «Філологія. Соціальні комунікації»*. 2011. № 1. Ч. 2. С. 322–332.

80. Тхорук Р. Ідентичність художника у традиції поваги до материнства (за драмою «Чорна Пантера і Білий Ведмідь» В. Винниченка). *Наукові записки БДПУ*. Серія : філологічні науки. 2018. Випуск 17. С. 140–149.
81. Український театр ХХ століття / редкол.: Н. Корнієнко та ін. К.: ЛДЛ, 2003. 512 с.
82. Український театр ХХ століття: Антологія вистав / за заг. ред. М. Гринишиної. Київ : Фенікс, 2012. 944 с.
83. Фромм Е. Мистецтво любові. КСД, 2017. 192 с.
84. Фуко М. Воля к истине – по ту сторону знания, власти и сексуальности. Работы разных лет. пер. с франц. М. Касталь, 1996. 448 с.
85. Хайруліна Н. Авторський голос у драмі Володимира Винниченка «Базар». *Вісник Харківського національного університету імені В. Н. Каразіна*. Серія : Філологія. 2015. Випуск 73. С. 218–221.
86. Хархун В. «Читати українську історію треба з бромом»: Винниченків образ української революції (Частина перша). *Слово і час*. 2017. № 12. С. 3–16.
87. Хархун В. «Читати українську історію треба з бромом»: Винниченків образ української революції (Частина друга). *Слово і час*. 2018. № 1. С. 27–37.
88. Хороб С. Українська модерна драма кінця ХІХ – початку ХХ століття (неоромантизм, символізм, експресіонізм) : монографія. Івано-Франківськ : Плай, 2002. 413 с.
89. Юдкін І. Від сценічної репетиції до літературного тексту: прояви «струменя свідомості» у творах В. Винниченка. *Культурологічна думка*. 2014. № 7. С. 141–154.
90. Юнг К. Г. Душа и миф. Шесть архетипов. 1959. URL: [https://royallib.com/book/yung\\_karl/dusha\\_i\\_mif\\_shest\\_arhetipov.html](https://royallib.com/book/yung_karl/dusha_i_mif_shest_arhetipov.html). (дата звернення: 01.12.2020).

91. Юнг К. Г. Психологические аспекты архетипа матери. 2012. URL: <https://coollib.net/b/180622-karl-gustav-yung-psihologicheskie-aspetyi-arhetipa-materi>. (дата звернення: 01.12.2020).

92. Янкова Н. Гендерно-рольові стереотипи у драмі В. Винниченка «Закон». *Текст. Контекст. Интертекст* : науковий електронний журнал. 2018. URL: <https://text-intertext.in.ua/index.php?id=261>. (дата звернення: 28.11.2020).

93. Braidotti R. *Nomadic Subjects: Embodiment and Sexual Difference in Contemporary Feminist Theory*. New York : Columbia University Press, 1994. 342 p.

94. Friedman S. *Creativity and the Childbirth Metaphor: Gender Difference in Literary Discourse*. *Speaking of gender* / edited by E. Showalter. London : Routledge, 1989. P. 73–101.

95. Hedone. *Theoi Greek Mythology* : web-site. URL: <https://www.theoi.com/Daimon/Hedone.html>. (дата звернення: 21.11.2020).

96. Kapelrud A. Aaron. Biblical figure. *Encyclopedia Britannica* : web-site. URL: <https://www.britannica.com/biography/Aaron-biblical-figure>. (дата звернення: 10.11.2020).

97. Kristeva J. *Hatred and Forgiveness*. New York : Columbia University Press, 2010. 376 p.

98. Prosic T. Kol Nidre. *Speaking of the unspoken (of). The Bible and critical theory*. Monash University Epress, 2007. Number 1. P. 03.1–03.14.

99. Salkin J. *Searching for my brothers: Jewish men in a gentile world*. G. P. Putnam's Sons. Penguin Group, 1999. 264 p.