

УДК 883.3(09)-2

Єлизавета Лохіна

## «МІЖ ДВОХ СИЛ»: УТОПІЧНИЙ ПРОСТІР ВОЛОДИМИРА ВИННИЧЕНКА

*У статті відома драма Винниченка на історичну тематику аналізується з нового, не історичного, а міфологічного погляду. Лейтмотивне повторення суперечностей на різних рівнях художньої системи твору розглядається як втілення наріжного для творчості Винниченка конфлікту - розколу особистості, що розгортається за принципом контрапункту.*

Володимир Винниченко зробив запаморочливу політичну кар'єру, за життя обіймав найвищі державні посади, і тому образ Винниченка-письменника неминуче потрапляв у силове поле Винниченка-політика. Це особливо далося взнаки в діаспорі, проте й на материковій Україні його критики розкололися на два табори, і прихильники не знайшли нічого кращого, як, популяризуючи твори Винниченка й уславлюючи його талант, *виправдовувати* його громадську діяльність, «відбілюючи» політичний імідж письменника. На жаль, творчість Винниченка-драматурга навряд чи могла цьому зарадити: п'єса «Між двох сил» чи не єдина, в якій проглядає реальне історичне тло, виявилася спокусливим матеріалом для поєднання ідей політика й письменника та «очищення» одного через піднесення другого.

Софію Сліпченко, цей контроверсійний образ у кращих традиціях Винниченкової драми, вважали і alter ego самого автора, роздвоєного між національним і соціальним ідеалами, і втіленням «людини революції» (М.Жулинський) [8, 63], подібно до героїв Хвильового, Косинки, Яновського, Куліша, і «символом української інтелігенції, що повірила більшовикам» (Г.Костюк) [10, 20], і черговою жертвою фатуму, що переслідує українську історію - «свідомого і несвідомого зрадництва» (саме так визначає Ю.Бойко-Блохин основну проблему твору) [5, 22]. Та хай там як, але всі літературознавці наполягають на історичності конфлікту, що лежить в основі п'єси. Про це свідчать уже назви статей М.Жулинського, Ю.Бойко-Блохина. Проте Винниченко надто кохався в «одвічних питаннях», аби поповнювати своїми п'єсами «літе-

ратуру факту» (цю п'єсу Винниченко написав 1918 року, «по свіжих слідах» - у Каневі, куди виїхав, коли Центральна Рада залишила столицю). Надто часто (та чи не завжди?) його герої опиняються «між двох сил», щоб і в цій конкретній п'єсі вони могли означати лише соціалізм (більшовизм) і національну ідею.

І чи не дає нам це підставу розглядати всю творчість письменника як один Твір, реалізацію одного «фундаментального проекту» (Сартр), що мав на меті розв'язання одвічного конфлікту, пошук відповіді на одне питання? Тоді всі оповідання, романи і драми - лише варіації цього Твору, який треба сприймати глобально, як цілість, і чия суть і структура проступають лише в наскрізних темах, що ніколи не будуть строго ідентичними (Леві-Строс). Це підводить нас до думки про міфологічність творчості Винниченка, теми, вартої окремого ґрунтовного дослідження. Ми ж беремо настанову на сприйняття творів Винниченка як міфологічних структур за точку відліку в тій інтерпретації, якій присвячена дана розвідка.

Намагаючись прив'язати сюжет твору до конкретних подій, автори літературних студій прагнуть актуалізувати його, зробити нібито більш значущим, проте досягають прямо протилежного результату. Ще Дж. Кемпбел у своїй книзі «Герой із тисячею облич» писав про сумні наслідки раціоналізації легенд та світського погляду на «вічні образи», що спіткали Давню Грецію, Рим, Китай, а згодом - християнський світ: «Де тільки поезія міфу інтерпретується як біографія, історія чи наука, там вона й гине. Живі образи стають просто далекими фактами хтозна-якого часу.

Коли котрась цивілізація починає в ось такий спосіб перетлумачувати свою міфологію, з цієї останньої шепає життя, храми обертаються на музеї і де й дівається та ланка, що поєднує дві перспективи» [9, 235]. Наполягання, скажімо, на історичності постаті Христа суперечить його існуванню всюди і завжди й стає на заваді тому, аби «неосяжні обшири напівмертвої іконографії знов розкрили своє вічно людське значення». Так само, ув'язнюючи проблематику Винниченкової драматургії в конкретному часі і просторі, ми знекровлюємо той смислотворчий потенціал, що міститься в ній.

Письменник жив і творив у добу, вельми схожу на нашу - час «зламу століть», знецінення ідеалів, скомпрометованої моралі, краху ілюзій - час розхитування самих засад буття. То була доба гострої духовної кризи, бо Людина неможлива без «вертикалі», без «трансцендентування власних меж» - без ідеалу. І в цей час «смерті Бога», «супінок Європи», пануючого занепаду й песимізму, Винниченко вимріює свою верховну незаперечну цінність - щастя, і все життя болісно шукає законів, які б зробили цей ідеал здійсненним для всього людства. Утопічність мрії про вселюдське щастя і онтологічна несумісність її із вселюдською ж мораллю визначили трагічність творів митця, присвячених пошукам цього закону.

Трагічна нота неминуха, бо щастя людства залежить не від якогось одного складника - матеріального чи духовного, а від утраченої гармонійної узгодженості, рівноваги всіх чинників, з яких складається наше життя. Закон гармонії лежить в основі світопорядку, і з кожним століттям свого існування людство віддаляється від цього принципу все далі й далі, накидаючи Природі свої закони, своє бачення того, як влаштовано світ. Утім, первісний закон не втрачено на безвік: кожна людина носить частку його в собі. Але цей закон викривлено нашаруваннями, якими він обростає за віки тлумачення його різними ідеологіями. Кожна з інтерпретацій - соціальна, релігійна, наукова, національна - містить в основі своїй раціональне зерно, але визнаючи панівною одну ідею, одну цінність, є однією, а отже, дисгармонійною, і не веде до щастя. «І що складніше життя, що більше факторів впливає на гармонію сил людини, то трудніше стає саме щастя. Тому то виникає мораль як регулятор сил, як направляюча, комбінуюча й організовуюча», - запише в

своєму щоденнику драматург [2, 289]. Отже, потрібна мораль, але «нова мораль», яку шукають герої Винниченка, є не черговою інтерпретацією, штучним теоретичним утворенням, а, по суті, віднайденням первісного природного закону, який уможливить повернення світової гармонії.

Шукаючи неможливого, прагнучи не досяжного, Винниченко був схожий на середньовічного алхіміка. Він і справді перетворив свій театр на лабораторію, в якій ставив свої нескінченні експерименти. Імовірних причин цього можна назвати декілька. По-перше, Винниченко був почасти натуралістом і відтак прагнув науковості, експериментального підтвердження слушності теоретичних положень. По-друге, оскільки мораль, на його думку, є не штучним утворенням, а чимось, що походить із самої серцевини життя, він шукав належних умов, у яких ця природна мораль сама озветься, «подасть голос». І по-третє, що є надзвичайно важливим, героям Винниченка властиве принципове неприйняття пасивності в етичних питаннях. Кожен із протагоністів не лише перевіряє мораль, а власне, йде до неї *через себе*. Ці особливості Винниченкової драматургії спричиняють умовність ситуацій, другорядність сюжету і всього того, що уконкретнює події в часі і просторі, надмірну, майже штучну загостреність конфлікту, який тримає героїв на межі можливостей людської душі.

Всі ці зауваження справедливі і щодо п'єси «Між двох сил», яка цілковито узгоджується з «канонами» творів «морального експерименту». Що ж до спокусливої історичності подій, то й цьому є своє пояснення. Для морального експерименту велику роль відіграє Ситуація - «не її конкретність, не деталі, а ті можливості, які вона дає для перевірки людини «за вищим кодексом» моральності» [6, 255]. «Чистота» експерименту вимагає максимальної локальності, одновимірності події. Українська національна революція і стала тією межовою ситуацією, що випробувала кожного необхідністю вибору. Це час, коли людство - цілісний біологічний вид у філософській системі Винниченка - розпалося на два табори (відомо, що їх було й більше, проте нам ідеться про наявність саме такого полярного протистояння, розколу). Отже, не визначитися неможливо, кожен мусить обрати, на чий бік пристати. А для цього кожен має вирішити, на чиєму ж боці Правда. В цьому й полягає глибинний конфлікт Винничен-

кових п'єс, бо Правда пов'язана з мораллю. Вибравши «табір», герой пристає і на його мораль і має взяти на себе відповідальність за всі дії однодумців.

Винниченко, великий прихильник умовності й символіки, цього разу звернувся до реальних подій, бо саме вони запропонували йому найкращі «лабораторні» умови. У п'єсі «Між двох сил» письменник вийшов за звичні межі родини, коли перед вибором опинялись одиниці - на його очах реальний перебіг подій поставив у ситуацію вибору цілий народ. Підкресленою експериментальністю позначені й персонажі твору: драматургові потрібні не реалістичні образи з усім різноманіттям думок і почуттів, а швидше одновимірні постаті, віддані одній *домінанті* свого світогляду - «суб'єкти етичного вибору» (С. Аверінцев). «Старий» і «новий» театр відрізнялися саме тим, чи виносили вони цей конфлікт-протистояння назовні, в зіткнення персонажів, чи розгортали його всередині душі героя, якого роздирають суперечливі ідеї. В даній п'єсі Винниченко комбінував обидва підходи, проте це мало важить з погляду поетики «морального експерименту»: головне, що для випробування будь-якої ідеї потрібна повноцінно обґрунтована контрдія.

Відтісняючи подієву канву на задній план, такий твір є, по суті, Диспутом героїв-ідеологів, носіїв яскраво виражених програм. Сутність морального експерименту полягає в розщепленні «одвічного питання» на тезу й антитезу і пошуку їх примирення. Дві протилежні точки зору, які обстоюють опоненти - це бінарна опозиція, на якій тримається світ. «Осереднення», зближення її є метою міфу (Леві-Строс). Персонажі експериментальних творів шукають істину, яка лежить лише по один бік барикад, належить тільки одному табору, за яким визнається і моральний пріоритет.

У драматургії Винниченка цей принцип набуває іншого виміру. Розкол тут є не лише засобом розгляду проблеми - він і є самою проблемою, а шлях його подолання - тим «одвічним питанням», над яким б'ються «свідомі» герої. Щастя, за Винниченком, полягає в гармонійній узгодженості всіх чинників, що впливають на наше життя, а фатумом, прокляттям героїв його світу є розкол, роздвоєність. Це - осердя конфлікту, глибинна причина трагедії. Винниченкові образи розколотої людини суголосні концепції особис-

тості у світовому мистецтві початку ХХ століття (Пікассо, Чаплін, Брехт). Герої розриваються між розумом і почуттями, інстинктами, або не можуть узгодити свої суперечливі ідеали, життєві переконання. Тому наріжним принципом Винниченкової філософії стала «чесність з собою» - закон, що забезпечує на рівні мікрокосму людського «я» ту гармонію, якої письменник сподівається від макрокосму навколишнього світу.

Розкол - це провідний мотив творчості письменника. Ця тема пронизує всі рівні його драматургії: від змалювання конкретних персонажів - до всього Винниченкового театру, коли окремі п'єси є варіаціями однієї «мелодії». Тема розколу розвивається за принципом *контрапункту*. Цей термін походить із галузі музики, проте сам принцип є універсальним для мистецтва. Він полягає в тому, що загальний смисл твору як цілості вималюється лише з множини повторів-варіацій. У літературі, зокрема, «істина не прив'язується до слів, не збігається з якимось конкретним текстом, не формулюється, а постає у свідомості реципієнта тільки з сукупності асоціацій; цей принцип пов'язує близьке з далеким, конкретне з абстрактним, окреме з загальним, робить давні істини новими» (а може, вічними? - Є.Л.) [3, 271].

«Мотив» може повторюватись у формах не лише подібних, а й прямо протилежних, які саме своєю «точністю до навпаки» споріднені з попередніми формами. Головне, що з-посеред усієї множини варіацій немає жодної істинної, більш важливої, автентичної. Вони значущі лише всі разом, бо тільки з цієї сукупності можна побачити ту вісь, навколо якої всі вони обертаються. На думку Леві-Строса, саме цей принцип лежить в основі структури міфу, що свідчить про його належність до «фундаментальних універсальних структур людської підсвідомості».

В. Винниченко широко використовує можливість прийому контрапункту, варіювання провідного мотиву в своїй п'єсі: крім промовисто означеної опозиції «двох сил» - більшовики / Січові стрільці, - твір весь перейнятий іншими іпостасями Розколу, цілою парадигмою бінарних опозицій.

Зерня роздвоєності містять образи головних героїв. Сліпченко вдягнений у *вишиванку* і *піджак*, до його червоного *кушака* замість шаблі почеплено *револьвер*. Він «силкується удавати козака», але говорить суржилом. Йо-

го син Марко теж «одягнений в салдацьку шинелю, під шинелею *штатські* штани в чоботи і піджак». Софія - дочка *залізничника*, і водночас *артистка імператорського театру, українка*, що грає на *російській* сцені, нарешті *націоналістка*, що водночас є *більшовичкою*. Саме ім'я її - Мудрість - контрастує із прізвиськом Сліпченко. Прискіпливий критик може зауважити, що в цьому немає нічого спільного, але ще на початку ХХ століття кінематограф показав, як формальне поєднання елементів створює враження об'єктивних зв'язків. «Те, що здається на перший погляд вільним і самодостатнім, включеним у текст з надто вже суб'єктивних причин, виявляє, якщо придивитись і замислитись, зв'язок з іншою такою ж зовні спонтанною подробицею» [3, 274].

Мотив роздвоєності простежується і на інших рівнях художньої структури тексту. П'єса починається зокреслення такого собі «любовного трикутника». Зять старого Сліпченка, Панас, чоловік його молодшої доньки Христі, колись кохав старшу, Софію, і вона відповідала йому взаємністю. Про причину їхнього розриву можна лише здогадуватися, але Христя досі ревнує чоловіка до сестри. Стає зрозумілим, що був день, коли Панас постав перед необхідністю вибрати одну з двох сестер, які вельми нагадують євангельську пару - Марту і Марію. Вихована в лоні патріархальної традиції Христя-домогосподарка, світогляд якої визначається і обмежується батьком, чоловіком і братами, виразно контрастує з незалежною артисткою Софією, що розлучилася з чоловіком, зробила кар'єру в мистецтві, зажила слави й шукала нових шляхів реалізації своєї життєвої енергії.

Згодом з'ясується, що Софія так вигідно відрізняється від молодшої сестри не тому, що природа чи фортуна були до неї більш прихильними і щедро обдарували саме її. У дружній розмові з Грінбергом вона розповідає, що відома артистка Мусалова вчила сестру так само, як і її. Христя навіть була на сцені, але покинула театр через заміжжя. Отже, наявний стан - не доля, не даність, а результат свідомого вибору. Софія не змогла зрадити мистецтву, своєму талантові, і обрала сцену. Христя - родинне життя у шлюбі з коханим сестри.

Однак і Панас змінився з часів закоханості в Софію. Тоді він був ідеалістом-романтиком, поетом. Одружений, він узяв до рук рубанка і

«мусить теслярством заробляти на хліб». Спочатку відчитується виразно означена зрада мистецтву на користь ремесла, одна з провідних ознак «убогого часу», що кореспондує, зокрема, з драмою Лесі Українки «У пущі». Але теслярський верстак (байдуже, чи прагнув цього автор свідомо, чи ні) настійливо нагадуватиме про інший, давніший образ. Тому, коли Панас відмовиться брати участь у війні, зятю стругаючи дошку під звуки близького бою і цим так промовисто відсторонюючись і вивисуючись над проминальним теперішнім, на його образі лежатиме відблиск образу іншого, вічного Теслі. І навпаки, зміна ним рубанка на рушницю буде прочитуватись у цьому контексті не як сміливий «чоловічий» вчинок, обрання нарешті активної життєвої позиції, а як падіння в світ, що таки його «спіймав», заангажованість і втрата світоглядної чистоти.

Та коли вже йдеться про зраду мистецтву, то й сама Софія не була винятком. Так, колись вона відмовилась від побуту заради театру, але тепер вона відмовляється від театру заради політики. Давнє прислів'я твердить: «Коли говорять гармати, музи мовчать». Вибір Софії повністю вкладається в цю формулу: вона покинула муз у Петербурзі й повезла київським більшовикам гроші, аби (в прямому розумінні цього слова) заговорили гармати.

Проте й у політиці її позиція не є цілісною. Її буквально розриває суперечність двох ідеалів, що лежить на поверхні твору, дуже часто обмежуючи його інтерпретацію. І справді, на перший погляд здається, що героїня не може узгодити соціальний ідеал більшовиків із національним ідеалом «свідомих українців». Але винятковість її стану зовсім не в цьому. Звичайно, багато людей опиняються в подібній ситуації вибору: вони пристають до того табору, чий ідеал здався переконливішим. З цього погляду Софія виглядає не кращою за буриданового осла - вона гине саме через неспроможність зробити вибір у той час, коли розумніші вже давно визначились із пріоритетами. Але причина її нерішучості у виборі, а точніше - *відмови* вибирати - лежить значно глибше банальної легкодухості чи наївності. Її справжній ідеал - далеко поза межами того, що може запропонувати кожен із таборів. На питання, хто вона за своїми переконаннями, Софія відповідає: «Не большевичка, не меншовичка, я просто служу як людина, яка *хоче бути чесною...*» [1, 33].

Ось коли зазвучало слово, наріжне для всієї Вінниченкової творчості й філософії. Бути «чесним з собою» – це більше, ніж бути відданим якійсь *одній ідеї*. Це значить подолати в собі протистояння світу – найбільше прокляття людства. Вся зіткана з суперечностей, не тотожна самій собі, вся – становлення і метаморфоза, Людина Вінниченка тужить за цілісністю й прагне віднайти, мов утрачений рай, первісну природну гармонію тіла й духу. Тому-бо в розмовах і з Панасом, і з Грінбергом, виповідаючи свої мрії про прийдешній лад, Софія повсякчас вживає слово «краса», їй не йдеться про конкретні прагматичні вигоди перемоги соціалізму чи національної ідеї. «Краса» виводить цей потяг у площину трансцендентного. Софія марить про «нові відносини людей, вільні, здорові, гарні». Звичайно, саме по собі це звучить чи не пародійним просторікуванням дилетантки, інфантильної ідеалістки. Але в цілісній системі твору така позиція заслуговує на іншу оцінку.

Трагедія героїні полягає в тому, що за наявного стану речей узгодження розуму (який на боці «тих, що нищать старий лад») і *почуттів* (які за «рідну, любов і свою тепер землю») принципово неможливе. Тобто саме здійснення вибору на користь чогось одного неминуче зробить її людиною ущербною, а її ідеал – повік недосяжним. Тому вона відмовляється від кроку, який зробила решта героїв, розділившись на два табори.

Ця опозиція розполовинила, зокрема, і її родину. І Тихон, і батько прагнуть порятунку України, проте син бачить його в площині класовій, у тому, щоб не «віддавати на поталу панам і буржуям», а батько вважає, що «буржуї – то якраз його приятелі-кацапи, жиди, ляхи», виводячи проблему в площину національну. Вибір між цими двома полюсами зробив для себе і Грінберг. Україна – його батьківщина, він «сам українець, родився й виріс на Україні», «влюблен в этот прекрасний, багатий язык» [1, 24], проте, вважаючи класову боротьбу вищою за будь-які особисті почуття, він віддає численні накази про розстріл своїх земляків.

У п'єсі спостерігаємо і зміну героями своїх колишніх позицій на протилежні. Так, старий Сліпченко раніше казав дітям, що вони «заводять дурну хохlachчину», а тепер, як і кожен неофіт, він фанатично відданий українському націоналізму. Коханий Софії, Панас, колись дорікав їй за байдуність до політики, тепер,

коли вона стала революціонеркою, сам обрав нейтральну позицію.

Руйнуючи традиційну моральну систему координат, стверджуючи відносність Добра і Зла, п'єса підкреслює дискретність, внутрішню суперечність понять про свободу, вірність, зраду тощо. Наприкінці драми до Софії, вже більшовицької начальниці, приходять делегація українських селян. Вони вихваляються, що «всі більшовики і тих українців (серед них) аж ні однісінького нема», але просять «прекратити свободу» і ще цікавляться, «чи вже скоро прийдуть ті гайдамаки... і повиганяють красногвардійонців у їхню Расею», бо ті «чисто грабують народ». Надія на них ще й тому, що «ті гайдамаки нібито з наших таки людей, не кацапня» [1, 52].

Певно, для героїні це один із найтяжчих «моментів істини», бо прагнучи здійснити дві мети, вона навч побачила руйнацію обох. Мріючи про нових «здорових і гарних людей», вона хотіла звільнити свою «двічі упосліджену націю». Але новий лад не розбудив у її земляках національної свідомості, лише розбурхав банальну архаїчну ксенофобію; він не приніс їм і матеріального добробуту, лише поміняв особу визискувача.

У п'єсі є жахлива сцена, коли червоногвардійці розстрілюють на очах матері сина-гімназиста за вірність «самостійній Україні». Авторський підтекст очевидний: більшовицька ідея – той Молох, що потребує жертв, і його служителі не зупиняться перед тим, щоб забрати у матері її дитину. Але справа в тім, що ця сцена повторюється у п'єсі ще раз: старий Сліпченко наставляє на доньку револьвер, мати, Гликерія Хведорівна, кидається закрити її своїм тілом з криком «Не дам! Не дам! Убивай мене!» Чи зупинило це служителів *іншої ідеї*?..

Унікальна особливість Вінниченка-драматурга в тому, що він не зупинявся, доки не доводив велику і загально визнану істину до абсурду, а безглуздість розвивав доти, доки з її темряви на мить не проблизне істина. Такий принцип мав би приректи філософа довіку обертатися в лабетах парадоксу, але в його світоглядній системі завжди лишався той не пояснений, необчислюваний, ірраціональний надлишок, який дозволяв вирватися з порочного кола і сягнути трансцендентних висот. Хто знає, можливо, саме внутрішня суперечність філософської системи Вінниченка є ознакою її більшої життєвості в порівнянні зі

стрункими й виваженими «кресленнями» інших утопістів, які не лишали світові простору для парадоксу.

Невизначеність істини, множинність її облич, можливість правильних висновків при хибних засновках породжують і таку питому властивість Винниченкової драми, як її поліфонічність. А якщо згадати, що подібність музики і міфу, за Леві-Стросом, полягає саме в настанові на вертикальне, парадигматичне відчитування, символом якого, на відміну від лінійного мелодичного малюнка, є акорд, то цікавим для нашого аналізу буде й зауваження Т. Манна щодо природи останнього: «Значущість акорду - у веденні голосів. Він... зібрана в одне звучання поліфонія, звуки ж його не що інше, як голоси. Але вони тим більше голоси і тим виразніше поліфонічний характер акорду, чим більшою мірою він дисонантний. Дисонанс - мірило його поліфонічної вартості» [3, 256].

Саме таким, дисонантним, є багатоголосся Винниченкових творів. Одним із найулюбленіших прийомів письменника було вкладати сповідувані ним думки в уста героїв-антагоністів. Створювалася ситуація, коли герої виголошували репліки, які за законами традиційної драми мали б належати представникам опозиційного табору. Так було в драмі XIX століття, коли світове зло пояснювалось підступами людей злих, а добро - зусиллями людей добрих. Але минула доба морального детермінізму. Модернізм і «нова драма» відмовились від самої концепції «характеру» як носія певних етичних категорій. Добро і зло втратили авторство. Тому стає можливим, щоб огидний шовініст Семянніков побивався через брак шкіл, лікарень і робочих місць, лютився на шахраїв і кар'єристів, які засмічують лави більшовиків, скаржився на брак інтелігенції, культурних сил. Так само й Білянкевич, один із тих пройдисвітів, які, за відомою формулою, користуються з наслідків революцій, приходять до Софії і говорять святу правду про розорення України, масовий вивіз її багатств на північ тощо. Відмовляючись рятувати батька і брата Софії, Грінберг пояснює це так: «В социальной войне нет ни отца, ни матери, ни братьев. Братья - все социально угнетенные, враги - все угнетатели». Але достатньо трохи уважніше вслухатись у ці слова, аби почути, що цій формулі 2000 років. Це упізнавання, ця прихована цитатія дозволяє побачити ситуацію в новій площині. Цитата -

це і є контрапункт, «позичати голос» - це і є «говорити по-різному про одне» (О. Хакслі). Цитата по-новому параметрує ситуацію, розмиваючи її часопросторові межі. Так, на підтвердження своїх слів Грінберг каже, що сам має брата-контрреволюціонера, але не визволятиме його, якщо той потрапить у полон до більшовиків. З одного боку, він нагадує Дегенерата, на якого поступово перетворився герой «Я (Романтики)» Хвильового, але євангельська цитата руйнує цю однозначність, бо в її силовому полі така відмова від родинних зв'язків в ім'я ідеї є ознакою граничної відданості шукача нового Царства. Але шойно прозвучало це останнє слово, як уява зроджує візію дійсного страхітливого царства, збудованого Грінбергом та іже з ним. То невже цитата ошукала нас? Чи це був гіркий сарказм? Насправді ж функція її й полягає у створенні цієї хисткості, несталості, мерехтіння смислу. Забезпечуючи подвійність означуваного, цитата виконує функцію міфологізації. Бо саме за цим механізмом діє міф, що існує лише в динаміці. «У нього завжди є якийсь інший бік, смисл щоразу присутній, щоб через нього була явлена форма, форма щоразу присутня, щоб через неї усунувся смисл» [4, 249].

На зв'язок цитатії як з музикою, так і з міфом указує і Т. Манн: «Цитата - це дійсність, перетворена на вигадку, і вигадка, що всотала в себе дійсність, тобто певне химерне і хвилююче поєднання обох сфер» [3, 264].

Цитата буває не лише словесна, а й ситуативна. Так, за ремарками драматурга, старий Сліпченко надзвичайно нагадує Тараса Бульбу, а Гликерія Хведорівна - його жінку, «тиху, добру, лагідну» і *покірну*. «Вже баченою» сприймається сцена її прощання з синами і грізний окрик чоловіка: «Прощайся з синами. Та не рюмсають мені і не розбалакувать». Такою ж ремінісценцією виглядає остатнній зустріч Сліпченка з донькою, його бажання «убить її туг же своєю батьківською рукою».

Цитатія зупиняє час. Поліфонія суб'єктивізує його, роблячи дискретним: «Особистість та історичний час несумісні», отже, «час такий, яким його сприймає той чи інший герой» [13, 259]. Контрапункт узагалі стирає межі історичних епох, уводячи міфологічний час. Міф же, як зазначає К. Леві-Строс, описуючи «події минулого», становить постійну структуру. Це схема, наділена перманентною життєвістю, дає змогу пояснити сучасний стан речей [11, 198].

Повторюваність одного й того ж мотиву дає підставу вважати конфлікт п'єси «Між двох сил» не відтворенням конкретних історичних подій, а певною моделлю, міфологічною структурою, що проявляється на різних рівнях творчості драматурга: від ремарок щодо образів окремих героїв до цілих драм як варіантів *одного* конфлікту. Він, у свою чергу, полягає не в традиційному протистоянні «добрих» і «злих», а в усвідомленні як Зла самої розколотості світу на табори і в боротьбі за встановлення гармонії. Цьому присвячують своє життя «чесні з собою» - герої, що виконують функцію медiatorів між двома полюсами людського буття.

Аналізуючи міфологічні структури, що лежать в основі соціальної організації первісних суспільств, К. Леві-Строс на зміну дуальності висунув тріаду, в якій «два перші члени символізують дихотомію всесвіту, а третій - посередництво між двома членами-антагоністами» [11, 142]. Це дає ключ до розуміння конфлікту п'єси «Між двох сил»: поділ світу на дві половини не вичерпує проблему, оскільки в системі творчості драматурга смисловий акцент робиться саме на цьому *між*. «Між двох сил» - це не порожнеча, не одинока «заблукана» чи «ошукана» людина, що «схибила» з правильного шляху, - ні! Це - той *третій* простір, та «золота середина», та земля обітована Винниченкової утопії.

Тому автор не пристає до жодного з таборів, незважаючи на те (чи саме тому), що особисто брав участь у подіях 1918 року. Кожна з ідеологій, представляючи «інтерпретовану» мораль, містить лише почасти мораль справжню, решта ж - нашарування, що її викривлюють.

З огляду на це втрачає сенс і розставлення плюсів і мінусів над обома таборами, оскільки кожен із них є окремішньою системою координат, зі своєю відносною мораллю, покликаючи оберігати свою відносну істину. Аналізуючи світову історію, петербурзький філософ В. Бранський зазначає, що найжахливіші злочини проти людства завжди були не просто незбагненими виявами ірраціонального Зла, а цілком закономірним наслідком фанатичного слідування певному ідеалу. «Люди мають мораль тільки тому, що мають ідеали. І саме ущемлення їхніх ідеалів примушує їх іти на порушення моралі в ім'я порятунку цих ідеалів... Оскільки в ідеалі міститься сенс життя, то ущемити ідеал - значить поставити під за-

грозу сенс існування носія ідеалу. Ідеал як «людське, надто людське» начало неминуче повинен за певних обставин зробити з найгуманнішої людину нелюдяну і антигуманну. Ця обставина дозволяє, зокрема, зрозуміти страхітливую жорстокість релігійних війн» [7, 613]. І далі вчений продовжує: «Розправа з adeptами альтернативного ідеалу є «богоугодним» ділом і чим послідовніше і «жорсткіше» вона буде провадитись, тим «моральнішою» буде поведінка ущемленого ідеалу» [7, 614]. Січові стрільці моральні відносно національної ідеї, державницького ідеалу самостійної України. І з цього погляду вбивство Сліпченком своєї доньки дорівнює вчинку Гонти чи Тараса Бульби. Але й більшовики також моральні відносно ідеалу соціалізму, ідеї встановлення влади пролетаріату. Їхні масові розстріли, жорстокість, огида до проявів національної свідомості є праведною моделлю поведінки в їхній системі етичних вимірів. З погляду кожного з таборів Софія насправді є зрадницею, чужою. Але авторів йдеться про хибність не цього сприйняття героїні. Винниченко повстає проти самого розколу на «табори», бо це нищить гармонію, руйнує злагоду, стає на заваді щастю, а саме тому є злом.

Для успішного розвитку ідеал потребує вагомих суперників, - пише Бранський. У свою чергу успіх реалізації ідеалу пов'язаний із жертвами, на які можуть піти його послідовники. Таким чином, конкуренція ідеалів призводить до змагання жертвоприношень. І це нарощування жертвоприношень з часом призводить до парадоксального конфлікту між ідеалом і продиктованою ним же мораллю. Боротьба ідеалів, починаючи з переступу приватних людських моралей, поступово веде до порушення моралі загальнолюдської. В цьому і криється зародок світового Зла [7, 612-616]. Особливо наочним цей механізм є у випадку гіперідеалу, що має за мету загальнолюдське щастя. «Вище добро виправдовує будь-яке зло; тому чим осяйніше майбутнє, тим страхітливіші жертви», - так філософ означає «есхатологічний парадокс», суть якого вбачає в онтологічній несумісності загальнолюдського щастя і загальнолюдської моралі.

П'єса Винниченка швидше належить до жанру трагедії, ніж до драми, як це означив сам автор, бо головна героїня перебуває в класичній «ситуації фатального вибору», коли людина змушена вибирати не між добром і злом, а між злом і злом - обирати з двох по-

*рушень* моралі одне. Цей трагізм людського існування здається неминучим, бо в дисгармонійному світі люди повік сповідуватимуть суперечливі ідеали і приноситьимуть на їх вівтар одне одного. Цим вони лише посилюватимуть дисгармонійність, оскільки «трагедія полягає в тому, що суворе дотримання ідеалу призводить до суперечності з ним самим» [7, 646]. Але вихід є. І філософ кінця ХХ століття, і ніцшеанець Винниченко говорять про *надлюдину*, що «досягла відчуття повної гармонії світу через звільнення його від будь-яких суперечностей» [7, 676]. Така людина виривається з порочного кола захоплень і розчарувань частковими ідеалами і дивиться на історію людства *згори*. Таку ж людину, яка здолає всі суперечності як у світі, так і в собі, вимріює Винниченко. Його героїня Софія Сліпченко наділена особливим чуттям. Вона єдина спромоглася піднятися *над* обома таборами й відчутти, що справжня справедливість присутня почасти в кожному з них, але жоден не володіє абсолютною істиною. Тому сим-

волічно звучить її розпачлива відповідь на вмовляння брата Тихона: «Тікаймо!» - «Куди? Куди ж тікати?». Вона відповідає йому, що втече *інакше*.

Лі. Мороз вважає самогубство героїні «не просто втечею з життя, а актом самовиправдання, ...остаточною спробою знайти собі місце серед своїх по смерті» [12, 44]. Але в світлі сказаного навряд чи можна з цим погодитись. Жоден із таборів не був вичерпним втіленням «своїх» для Софії, вона не переходила на бік «ворога», аби «повертатись». Софія заперечує своє зрадництво Україні, і водночас відмовляється зректись більшовиків. Насправді ж це неможливість зрадити ту чисту справедливість, яка частково присутня в ідеалах обох ворогуючих таборів. «Свої», зрадити яких вона не може - то омріяна нею (і самим драматургом) ідеальна спільнота гармонійних людей. Тут, на землі, героїні нема куди «тікати», їй нема куди «повертатись».

Зі «світу двох таборів» для *чесної* людини єдиний вихід - смерть.

1. Винниченко В. Між двох сил // Вітчизна. - 1991. - №2.
2. Винниченко В. Щоденник. - Нью Йорк, 1980. - Т.1: 1911-1920.
3. Ант С. Принцип контрапункта // Ант С. Над страницами Томаса Манна. - М., 1980.
4. Барт Р. Мифологии. - М., 1996.
5. Бойко-Блохин Ю. Драма «Між двох сил» В.Винниченка як відображення української національної революції // Слово і час. - 1992. - №7.
6. Бочаров А. Проза нравственного эксперимента // Бочаров А. Бесконечность поиска. - М., 1982.
7. Бранский В. Искусство и философия. - Калининград, 1999.

8. Жулинський М. Його пером водила сама історія // Вітчизна. - 1991 - №2.
9. Кемпбел Дж. Герой із тисячею облич. - К., 1999.
10. Костюк Г. Світ Винниченкових образів та ідей // Слово і час. - 1990 - №7.
11. Леві-Строс К. Структурна антропология. - К., 1997.
12. Мороз ЛІ. Загадки Володимира Винниченка // Слово і час. - 1993 - №5.
13. Хренов Н. Художественное время в фильме // Ритм, пространство и время в литературе и искусстве. - М., 1974.

**Yelyzaveta Lokhina**

## «BETWEEN TWO POWERS»: VOLODYMYR VYNNYCHENKO'S UTOPIAN SPACE

*The article analyzes Vynnychenko's well-known play «Between two powers» which discusses historical events from a mythological rather than historical point of view. The recurrent contradictions and controversies on various levels of the play is yet another version of the main conflict present in all of Vynnychenko's works - a personality split ~ developed through counterpoint strategy.*