

УДК 801.82:82.091-2

Степан Хороб

ORCID 0000-0002-7791-9643

ІДЕЙНО-ЕСТЕТИЧНІ ПАРАМЕТРИ ДРАМАТУРГІЇ СТАНІСЛАВА ПШИБИШЕВСЬКОГО І ВОЛОДИМИРА ВИННИЧЕНКА

Анотація. У дослідженні порушено проблему порівняльно-типологічного вивчення драматургії Станіслава Пшибишевського і Володимира Винниченка. Польський та український автори вважаються творцями «нової європейської драми», тож у статті розглядаються витoki їх драматургічної майстерності, особливості поетики та естетики їх н'єс, зокрема модерністського спрямування, спільність та відмінність у художньому трактуванні ними домінуючих для них концепцій, відповідно, «нагої душі» в польського і «чесності з собою» в українського письменників. Зосереджено увагу на їх моделюванні в драматичних творах ідейно-образного світу, зв'язаного із системою психо-фізіологічних чинників людини, зосібна інстинктів. Крізь таку призму проаналізовано знакові для них драматургічні твори: «Сніг» Станіслава Пшибишевського та «Закон» Володимира Винниченка. Доведено їх спільні і відмінні риси.

Ключові слова: літературна компаративістика, драматургія С. Пшибишевського і В. Винниченка, психо-фізіологічні інстинкти, художнє мислення.

Інформація про автора: Хороб Степан Іванович – доктор філологічних наук, професор, завідувач кафедри української літератури Карпатського національного університету імені Василя Стефаника.

Електронна адреса: stepan.khorob@pnu.edu.ua

Stepan Khorob

IDEOLOGICAL AND AESTHETIC PARAMETERS OF THE DRAMATURGY OF STANISŁAW PRZYBYSHIEWSKI AND VOLODYMYR VYNNYCHENKO

Abstract. The article examines the features of the dramaturgy of the Polish author Stanisław Przybyszewski (1868-1927) and the Ukrainian author Volodymyr

Vynnychenko (1880–1951) at a comparative and typological level. The commonality of their philosophical and worldview dominants of creativity, the influence of Western European writing on the formation of the fundamental foundations of their poetics and aesthetics are proven, while the differences between them are also revealed. Analyzing the dramas of Polish and Ukrainian writers in the light of modern comparative literary methodology, the research focus is mainly on the models of the “new European play” created by the writers with its meticulous focus on the inner-psychological world of the characters, on emotional-physiological senses and feelings and needs, on habitual human instincts. This is how Polish playwright Stanisław Przybyszewski presents the instincts of love, sex, and conscience, or in general the psychological and pathological state of an ego-individualist (“In the Name of Happiness,” “The Golden Fleece,” “Mother,” “The Eternal Tale,” “The City,” etc.) and in the plays of Ukrainian author Volodymyr Vynnychenko, the instincts of honesty, love, eroticism, fatherhood, duty, morality, and the genetic self-rooting of one’s own “self” become fateful for the heroes of his plays (“Disharmony,” “Steps of Life,” “Memento,” “Bazaar,” “Lie,” “Black Panther and the White Bear” etc.). In such works by both writers, the moral, mental and spiritual retributions of the characters for their actions and immoral instincts, no matter how natural they may be, appear true. The article uses the example of analyzing these self-expressions of characters to examine in a comparative manner drama “Snow” by Stanisław Przybyszewski and drama “Law” by Volodymyr Vynnychenko. Built on the respective concepts of “naked soul” (in the works of the Polish playwright) and “honesty with oneself” (in the plays of the Ukrainian writer), they each revealed the basic instincts of their characters in their own way. But the only difference exists between these works: in the first play the erotic instinct prevailed, and in the second play the maternal instinct plays the main role. This cross-section of the issues and plot, as well as the main direction of the general pathos of both works (despite their writing at different times), substantiates their similarity, as well as their difference in stylistic colouring. If the Polish author symbolically recognized an abstract event and action that was quite distant from reality, the Ukrainian author resorted to completely real circumstances and events, focusing on the example of one family and at the same time used realistic-expressionist techniques in his creative manner. Therefore we can argue about the dissimilarity and stylistic originality of their dramatic artistic thinking. The study also focuses on the comparative and typological characteristics of the study of these works, as well as the entire dramaturgy of Stanisław Przybyszewski and Volodymyr Vynnychenko, with their stage versions in the theatrical art of Poland and Ukraine.

Key words: Stanisław Przybyszewski, Volodymyr Vynnychenko, dramaturgy, “naked soul”, “honesty with oneself”, psychological and physiological instinct, artistic thinking.

Information about author: Stepan Khorob, Doctor of Philology, Professor, Head of the Department of Ukrainian Literature of the Vasyl Stefanyk Carpathian National University.

E-mail: stepan.khorob@pnu.edu.ua

Stepan Khorob

PARAMETRY IDEOLOGICZNE I ESTETYCZNE DRAMATURGII STANISŁAWA PRZYBYSZEWSKIEGO I WOŁODYMYRA WYNNYCZENKI

Abstrakt. W artykule poruszono problem porównawczo-typologicznego badania dramaturgii Stanisława Przybyszewskiego i Wołodymyra Wynnyczenki, którzy są uważani za twórców „nowego dramatu europejskiego”, dlatego w artykule omówiono źródła ich mistrzostwa dramaturgicznego, cechy poetyki i estetyki ich sztuk, w szczególności o charakterze modernistycznym, podobieństwa i różnice w artystycznym ujęciu dominujących dla nich koncepcji, odpowiednio “nagiej duszy” u polskiego i “szczerości wobec siebie” u ukraińskiego pisarza. Szczególną uwagę zwrócono na ich modelowanie w dziełach dramatycznych ideowo-obrazowego świata, związanego z systemem psychofizjologicznych czynników człowieka, w szczególności instynktów. Przez taki pryzmat przeanalizowano znaczące dla pisarzy dzieła dramaturgiczne: “Śnieg” Stanisława Przybyszewskiego oraz “Prawo” Wołodymyra Wynnyczenki. Udowodniono wspólne i odmienne cechy w dramatach.

Słowa kluczowe: komparatystyka literacka, dramaturgia S. Przybyszewskiego i W. Wynnyczenki, instynkty psychofizjologiczne, myślenie artystyczne.

Nota o autorze: Stepan Khorob, doktor filologii, profesor, kierownik Katedry Literatury Ukraińskiej Karpackiego Uniwersytetu Narodowego im. Wasyla Stefanyka.

E-mail: stepan.khorob@pnu.edu.ua

Постановка проблеми. Сучасна наука про літературу, наскільки відомо, використовує термін «порівняльне літературознавство» принаймні у двох значеннях. Перше стосується вивчення міжнаціональних взаємозв'язків окремих письменників (приміром, Шевченко і Байрон або ж Леся Українка та Юліуш Словацький) чи лі-

тератур (скажімо, польсько-українські, німецько-французькі і т. п. взаємозв'язки). Друге торкається досліджень всесвітнього письменства в його історико-художній цілісності. Прихильниками першого визначення компаративістики є такі зарубіжні вчені, як П. Ван-Тігем та І. Беббіт й українські науковці (М. Ільницький, Р. Гром'як, Є. Нахлік). У другому означенні компаративістики домінують погляди зарубіжних учених (Р. Уеллек, Р. Етьємбль) і українських дослідників – Д. Наливайка, Р. Радишевського, С. Павличко та ін. Неперебутня актуальність самовизначення порівняльного літературознавства як розділу науки, що має свій предмет або ж у всякому разі свій метод, аргументується вже тим, що чи не всі компаративісти розпочинають свої праці з визначення того, що становить суть і специфіку порівняльного літературознавства.

Свідченням цього може слугувати недавно видана монографія Ж.-Л. Акетта «Європейські читання. Вступ до практики порівняльного літературознавства», де з перших же сторінок акцентується увага на відмінностях цієї філологічної галузі науки від теорії або наратології. Як зазначає автор, компаративістика завжди має на увазі конкретні тексти, враховуючи просторові і часові параметри літературних явищ, процесів, з'яв тощо. На переконання Ж.-Л. Акетта, власне «компаративістика конструює свій об'єкт емпірично, що аж ніяк не означає довільно, однак передбачає перехресне читання окремих творів. Вони сприймаються не як конкретизація загальних принципів, а як елементи-складники непростих систем, що йменуються жанрами, напрямками, міфами, темами, епохами і т.д.». Проте з цього ракурсу (рівень конкретності, зв'язки з аналізом окремих творів) можна, вочевидь, роздивитися межу між теорією та історією літератури і компаративістикою, що блискуче довів у своїх знакових працях український учений Д. Наливайко (див.: *Теорія літератури й компаративістика*. К., 2006 і *Компаративістика й історія літератури*. К. 2007).

Задля аргументації поглядів на задекларовану проблему нашого дослідження тут також доречними видаються міркування французького вченого Д.-А. Пажо про те, що в компаративістиці літературний аналіз не настільки важливий як завершена мета, а передовсім як невід'ємний

засіб порівняння, засіб, що визначає схожості і неподібність творів чи творчості письменників загалом, або ж типологічну близькість чи відмінність тих чи тих явищ, процесів, з'яв тощо в різних письменствах, різних часів та епох. І ще на одному акцентує увагу дослідник-компаративіст із зарубіжжя: на порівнянні літератури й інших видів мистецтва, наприклад, драматургії і сценічних постановок, літературної першооснови (п'єса) та її театрального варіанту (вистава). Тут також можна використовувати методологічні підходи компаративістської науки, де знову ж таки важитиме не скільки самодостатній аналіз кожного окремішнього явища чи з'яви у словесному та сценічному видах мистецтва, як засоби типологічної характеристики чи навіть система порівнянь близьких та віддалених художніх особливостей творів і творчості назагал.

Аналіз найновіших публікацій з теми дослідження. Більшою чи меншою мірою порушуваної проблеми свого часу торкалися польські та українські дослідники. Так, Габрієла Матушек у своїй студії «Геніальний поляк? Німці про Станіслава Пшибишевського (1892-1992)» Краків, 1996 та Ельвіра Томчик у статті «Символізм і трагізм. Про «Сніг» Станіслава Пшибишевського», що вміщена у колективному збірнику «Драматургія у світлі найновіших теоретичних досліджень» (Білосток-Одеса, 2014), безпосередньо висловлюються про потребу компаративного вивчення та рецепції драматургічної творчості Станіслава Пшибишевського. Українські літературознавці Володимир Панченко («Володимир Винниченко: парадокси долі і творчості», К., 2004) і Тамара Ткачук («Драми С. Пшибишевського «Сніг» і В. Винниченка «Чорна Пантера і Білий Ведмідь». Вісник Прикарпатського університету. Серія: Філологія. Вип. ХІІІ-ХІV. Івано-Франківськ, 2006-2007) вдаються до порівнянь драматичних творів польського та українських авторів, визначаючи їх художні особливості, спільність і відмінність їх драматургічної поетики, їх авторської ідейно-естетичної свідомості. Водночас у численних працях останніх років все частіше напрошується аналіз типологічних характеристик різних п'єс Станіслава Пшибишевського та Володимира Винниченка, виявлення своєрідності їх естетики і поетики, їх впливів на розвиток польського та українських сценічних просторів. Особливо помітно це, коли зіставляються кращі зразки польської та української модерної драми, як це

здійснила дослідниця Наталя Малютіна у своїй монографії «Польська та українська модерна драма: перехрестя традицій» (Одеса, 2013).

Мета статті. Тож якщо підходити до з'ясування типологічних характеристик знакових для українського і польського письменства і театру таких неперепутних постатей, як Володимир Винниченко і Станіслав Пшибишевський, можна віднайти чимало подібностей, типологічних схожостей, не зважаючи навіть на різні часові і просторові проміжки, в яких жили і творили ці представники національних культур України та Польщі. Зважаючи на це, тут не доводиться говорити про якісь контактні-генетичні зв'язки чи навіть про взаємовпливи. Радше про вплив польського драматурга на драматичну творчість Володимира Винниченка (надто помітною і відчутною була часова відстань між ними). Проте коріння подібних виявів у їх творчості сягає впливу на обох позицій і положень німецького філософа та письменника Ф. Ніцше, австрійського невропатолога і психіатра В. фон Яурега, французького філософа і соціолога, який у своїх працях порушував проблеми свідомого і підсвідомого, взаємини статей та людських інстинктів А. Бергсона. А ще варто додати спільний вплив таких західноєвропейських драматургів на творчість Станіслава Пшибишевського та Володимира Винниченка, як Г. Ібсен, Г. Гауптман, згодом А. Стріндберг та М. Метерлінк.

Виклад основного матеріалу. Український драматург безпосередньо не був знайомий з польським автором, проте визнавав його вплив на свою художньо-літературну, зокрема драматургічну творчість. Як засвідчують численні листи і записи у щоденнику, для Володимира Винниченка він був зразком у багатьох відношеннях, тому й зазнавав час од часу помітних впливів з боку Станіслава Пшибишевського. Його український письменник називав «людиною будучности» у своїх розмірковуваннях про роль та завдання мистецтва у майбутньому. Винниченкові імпонували постулати польського автора в «Конфітеорії» («Вірую»), відтак він робить висновок, що Пшибишевський «є виразом того, чим повинен бути сучасний чоловік». Врешті, український драматург тонко вловив особливості драматичного письма польського письменника, де «немає акції, а тільки життя душі» [1, с. 42].

Саме тут чи не найближче сходяться лінії розвитку драматургії Станіслава Пшибишевського та Володимира Винниченка. Їх п'єси («В ім'я щастя», «Золоте руно», «Сніг», «Мати», «Місто» та ін. польського автора і «Дизгармонія», «Щаблі життя», «Великий Молох», «Чорна Пантера і Білий Ведмідь», «Брехня», «Пригвожені» та ін. українського автора) і за проблематикою та ідейно-художнім спрямуванням (роздвоєність, розтерзаність людської душі, вияви індивідуалізму до морально-психологічних зривів, різних інстинктів як фізіологічного, так і суспільного планів), і за своєрідністю авторської ідейно-естетичної свідомості (реалізм, що набував рис модерністської системи письма – символізму та експресіонізму), і за виявом оригінальної поетики (не так зовнішня подієвість, як внутрішня психологічна боротьба, загострене відчуття власного «я» і свідоме порушення звичаїв життя, надто ж між протилежними статтями, а відтак зміщення конфлікту в бік однієї із його сторін, тощо) – все це робить їх драми близькими. Проте аж ніяк не подібними за пафосом й образною системою.

Доречно зазначити, що й літературознавці, досліджуючи драматургію Станіслава Пшибишевського і Володимира Винниченка, звертали увагу на її характерні особливості. «Усі п'єси польського автора, які можна класифікувати як символістські, – зазначає Ростислав Радішевський, – мали виразні ознаки його творчої манери: дія відбувалася в абстрактній, майже надприродній реальності, повторювалися сюжетні схеми і повороти – зрада, самогубство, ревності в любовних три- і навіть чотирикутниках, а над усім тяжив невідворотний, усе-сильний Фатум, що з самого початку п'єси віщував трагічний фінал» [2, с. 37]. Володимир Панченко, розвиваючи думку Миколи Вороного про «драму живих символів» Володимира Винниченка, наголошує на тому, що символізм та експресіонізм українського драматурга йшов у річищі тоді нової (неореалістичної) драми, творцями якої виступали Ібсен, Пшибишевський, Виспянський, Метерлінк, Стріндберг, Гауптман, які зчаста відсували на задній план звичні зовнішні ознаки, побутові обставини, на перший же план виводили «страшний образ кривавого бойовища в душі людини» (Вороний). І як підсумок спостережень сучасного дослідника творчості Володимира Винниченка:

драматург, «хоча й був завзятим противником ідеології модернізму (про це свідчить його стаття «Спостереження непрофесіонала»), творчо користався художніми здобутками цього напрямку – зусібіч досліджував “бойовища в душі людини» [3, с. 133].

За всієї очевидної самобутності поетики й естетики, художнього мислення Станіслава Пшибишевського та Володимира Винниченка тут доволі зримо проступає їх подібність у творенні нової європейської драми. Може, з неоднаковою інтенсивністю в різні періоди їх творчості – Станіслав Пшибишевський більш активно наприкінці XIX – початку XX століття, Володимир Винниченко – доволі продуктивно в перших десятиліттях XX століття. Проте, як зауважують літературознавці, саме в цей час вони активізували свою співпрацю з різними театральними колективами у Польщі, Україні, загалом у Європі. То вже згодом кожен з них по-своєму відходив від активної драматургічної творчості, зважаючи на ті чи інші особистісні і суспільні причини. «У міжвоєнне двадцятиліття, – пише Ростислав Радишевський, – його творчість і овіяна ореолом таємничості й епатажу особа Пшибишевського дещо втратила популярність, бо витіснилася новими літературними явищами. Очевидно, це було пов’язане також із кардинальними змінами в світогляді Пшибишевського – письменника, який раніше так сміливо та рішуче обстоював постулат «мистецтво задля мистецтва» і всіляко проголошував відокремленість літератури від суспільних процесів, піддався патріотичним почуттям» [4, с. 38]. Леонід Рудницький стверджує, що написані в ранній період творчості драми Володимира Винниченка, в подальшому «не так збагачувалися послідовно і системно новими п’єсами», що зв’язано, вочевидь, з політичною та суспільною діяльністю їх автора, а згодом й вимушеною еміграцією за кордон, послабленням чи переглядом у своїй драматургії наскрізної морально-етичної та психологічної концепції «чесності з собою» [5, с. 169].

І все ж Станіслав Пшибишевський і Володимир Винниченко мають одну із неперепутних особливостей, подібність яких не раз відзначали як українські (Г. Костюк, Л. Дем’янівська, Д. Гусар–Струк, В. Панченко, В. Гуменюк, Л. Мороз, С. Михида та ін.), так і польські дослідники (А. Гут-

нікевич, Я. Місевич, Л. Євстахевич, М. Цимборська-Лебода та ін.) – вони були творцями нової драми кожен на своєму національному ґрунті. Так, польський автор у своєму есеї «Про драму і сцену» зазначав, що між старою і новою драмою «лежить провалля»: «В новочасній драмі властиво нічого не відбувається» [6, с. 10]. Однак така категоричність не цілком самодостатня, вона радше підкреслює свідоме зміщення драматургом композиційного центру до внутрішнього психологічного дійства: «Все відбувається в душі героя... Герой грецької драми є забавкою в руках богів, герой новочасної драми є також забавкою, але власних інстинктів» [7, с. 6]. Можливо, таке порівняння зовнішнього діяння богів та внутрішнього діяння інстинктів сприймається дещо спрощено. Однак Станіслав Пшибишевський абсолютно чітко акцентує на питаннях людських інстинктів у внутрішньому світі героя нової драми. Як пише Віктор Гуменюк, «прагнення художнього висвітлення сили потаємних людських інстинктів, зануритись у глибини підсвідомості є, за Пшибишевським, істинним покликанням мистецтва, яке відкриває «нагу душу», дає змогу відчувати сутісну правду, «ядро абсолютного буття» [8, с. 23].

Одним із найважливіших інстинктів, на переконання Станіслава Пшибишевського, є інстинкт статевий, що проймає все єство чоловіка і жінки, на що художникові слова варто звертати особливу увагу. Адже, за тодішніми теоретичними твердженнями, для натуралізму людина залишається істотою біологічною, а для модернізму людина стає істотою сексуальною, котра визначається через інтимні почуття, через різностатеві взаємини у коханні, ревнощах, зневірі, підступах тощо. Так само у пошуках нової моралі в новітній драматургії йшов український автор Володимир Винниченко. З перших же п'єс і до крайніх драматичних творів наскрізною для його художнього мислення була своєрідна внутрішньо-психологічна лабораторія експериментів «чесності з собою». Вона, як і вивчення людських інстинктів Станіславом Пшибишевським, також спрямовувалася на з'ясування спочатку фізіологічної та психологічної сутності людських потреб (в тому числі й сексуальних), а потім загалом на «суперечностях філософії життя».

Доречно зазначити, що в своїх щоденникових записах, здійснених у 1911 році, Володимир Винниченко занотовує свої роздуми про

своєрідність «новітньої драматургії» на українському національному ґрунті, в літературному і сценічному просторі», що є цілковито суголосними з розвитком західноєвропейського модерністського мистецтва, з пошуками і тенденціями в драматургії і театрі того ж Станіслава Пшибишевського, Г. Ібсена, М. Метерлінка, Г. Гауптмана, Г. фон Гофманншталя, А. Стріндберга та багатьох зарубіжних драматургів-модерністів. «У Вагнера і Ренана ідея: убити звіра в людині на користь «людині», інстинкти «укротити» на користь розуму. Але для чого розум? Чи це для того, щоб усі інстинкти усіх людей були задоволені? Убивши ж інстинкти, чи не вбиваємо ми самих себе», – з пристрасстю записує в нотатку Володимир Винниченко [9, с. 41-42].

Задля унаочнення художнього втілення в своїх драматичних творах притаманного для обох авторів «бойовища людської душі» варто звернутися до таких різножанрових п'єс, як «Сніг» Станіслава Пшибишевського (крізь призму концепції «нагої душі») та «Закон» Володимира Винниченка (крізь призму концепції «чесності з собою»). Написані на початку ХХ століття (перша у 1903 р.; друга у 1923 р.), вони мають різну жанрову природу, відповідно драму і мелодраму. Проте спільними для них залишаються реалістично-натуралістичні та символістсько-експресіоністські вияви людських інстинктів. З тією, щоправда, різницею, що в польського драматурга інстинкт має еротично-сексуальне, а в українського письменника – материнсько-фізіологічне забарвлення. Відповідно до цього будуються сюжетно-композиційні каркаси п'єс, насичується образна система, добирається мовна палітра.

У драмі «Сніг» йдеться про те, як у багатій садибі щасливо проживає молода подружня пара – Бронка і Тадеуш, як до останнього приїздить його брат Казімеж, що таємно закоханий ще віддавна у Бронку. Проте ці почуття кохання до своєї невістки аж ніяк не загрожують спокою родини, не порушують якимось помітно сімейні взаємини. Однак взимку, коли снігові завії замели дорогу до садиби, ізолювавши її від довколишнього світу, на прохання Бронки до її оселі добирається її давня подруга Ева – колишня коханка її чоловіка Тадеуша. Можна здогадатися, які події подальше розвиватимуться. Адже Ева всіляко намагається пробудити в Тадеушеві, здавалося б, притлумлену часом пристрась, а від-

так й інстинкт взаємного потягу в минулому закоханих. Не зважаючи на снігові завірюхи та довколишні глибокі снігові замети, вони якимось непомітно «зникають у лісі, втаємничившись від інших мешканців садиби». Збагнувши враз всю трагічну безвихідь із ситуації, що склалася, Бронка і закоханий у неї Казімеж закінчують життя самогубством.

У такому сюжетно-композиційному каркасі Станіслав Пшибишевський з притаманною йому доскіпливістю розглядає причини і наслідки такої сімейно-родинної трагедії. На перший же план він виводить систему фізіологічних інстинктів, що стимулюються почуттями персонажів. Бронка в інтимному житті немовби втілює своїми чистими помислами «той сніг, що огорнув довкілля». Натомість Ева проступає в палкому, забутому колись коханні, що запалало з новою силою, як еротичний демон, як «вогонь, що нагло пожирає сніг». І Бронці не залишається нічого, лиш втопитися в ополонці, що її за вказівкою Казімежа прорубали в озері слуги, разом із залюбленим у неї Казімежом. Скидається на те, що в донедавна тихому, розміреному житті Бронки і Тадеуша поява Еви розбудила в останньому «інстинкти конквістадора», розбурхала погаслий вогонь сексуальних пристрастей. «Сам же Тадеуш, – робить справедливий висновок Ростислав Радишевський, – не в змозі визволитися від нищівної для нього давньої любові, а, отже, людина не може втекти від своєї долі» [10, с. 37]. Станіслав Пшибишевський, таким чином, не дає остаточної відповіді на порушувані у драмі «Сніг» проблеми моралі. Він лише розглядає внутрішній психологічний стан своїх героїв крізь призму фізіологічних інстинктів, крізь призму почуттів і відчуттів у душах персонажів. Він наче експериментує з ними, розбираючи психологічно кожну сцену, кожен епізод.

До такого ж експерименту вдається і Володимир Винниченко у драмі «Закон», в основі якого лежить інший, ніж у польського драматурга, тип фізіологічних інстинктів – материнства. У ширшому розумінні – батьківства загалом. Відповідно до цього письменник вибудовує весь сюжетний ряд, моделює і композиційно впорядковує його, де перша дія стає своєрідною експозицією, а вже наступні спрямовані на розкриття основної проблеми драми, проблеми, що зв'язана з інстинктом, потребою материнства головної героїні. Цю ситуацію

доволі чітко окреслює сучасна українська дослідниця Лариса Мороз: «Деякі багатії, котрі з певних причин не можуть народити дитину, – домовляються з бідною жінкою, й вона погоджується народити для них, але потім, скорена владою доти незнаной всемогутньої материнської любові, рішуче відмовляється, ладна терпіти все, аби не втратити найдорожчого – своєї дитини» [11, с. 126].

Такими у драмі Володимира Винниченка «Закон» проступають головні дійові особи – подружжя Інна та Панас Мусташенки і секретарка останнього – донька сільського поштового упорядника Люда, котра шукає роботу у місті. Знайшовши її у сім'ї професора Мусташенка, вона мимоволі стає заручницею родинних обставин: Інна, дружина, Панаса, дізнавшись, що ніколи не стане матір'ю, намовляє свого чоловіка, аби його секретарка потаємно народила від нього дитину і віддала її Інні. Однак коли це стається, Люда навідріз відмовляється це виконувати. Таким чином, драматург оголює фізіологічний інстинкт материнства до неймовірного психологічного напруження, в результаті чого розкриваються психологічні риси характеру персонажів: Інна не хоче змиритися з думкою, що вона ніколи не народить своєї дитини, тому як сильна й вольова натура, пропонує таку «формулу» ситуації, попередньо поділившись нею із чоловіком, за якої стане ... матір'ю.

Інстинкт батьківства також проймає і Панаса Мусташенка, який у драмі постає, на перший погляд, як безвольний виконавець планів своєї дружини Інни, а насправді автор подає його як співучасника цього своєрідного експерименту, котрий не просто погоджується на нього, а й робить все залежне від нього, аби переконати Люду віддати дитя в його сім'ю. Згадаймо слова іншого персонажа драми Марії Андріївни про Панаса: «з чужими дітьми по садках у пісочку грається» [12, с. 157]. Як ці слова асоціюються із почуттями самого письменника, який у своєму щоденнику записав: «... на дітей без жаської тривоги і болю дивитися не можу» [13, с. 210]. І, нарешті, секретарка Мусташенка Люда замикає цей ряд інстинктів – народивши свою дитину, хай із не до кінця усвідомленою відповідальністю, вона враз невідступно проймається відчуттям та почуттям материнства. Відтак аж ніяк не готова позбутися природного для неї материнства, орга-

нічно оберігаючи в своєму естві цей інстинкт: це ж її власна дитина, народжена в почуттях (хай і не до кінця обдуманих нею, хай навіть спочатку мнених до неї з боку Панаса).

З метою поглиблення психологічного аналізу внутрішнього світу дійових осіб Володимир Винниченко у подальшому розгортанні наскрізної драматичної дії свідомо вдається до нових фабульних зчеплень, до ускладнень взаємин між персонажами. Від того головний інстинкт у п'єсі проростає новими, цілком природними почуттями – виправданою любов'ю Панаса Мусташенка до тієї, хто подарував йому відчуття батьківства, до своєї секретарки Люди (цього аж ніяк не могла передбачити у своїх діяннях Інна); настійливою закоханістю Юрія Крутлика в красуню Інну, повсякчасним прагненням заволодіти нею; сліпою ненавистю до Люди матері Інни Марії Андріївни, яка ніяк не може змиритися з тим, що дівчина посягнула на честь її доньки (жінка щонайменше не була посвячена в її таємниці). Власне, через моделі інстинктів Володимир Винниченко, отже, досягає поглибленого розкриття характерів усіх дійових осіб, надто ж головних – Інни, Панаса Мусташенків та Люди, а також розв'язує основний конфлікт драми «Закон». Відтак у розв'язці він зазвичай демонструє парадоксальність своєї драматургії загалом. «Поцілунок Людою руки Інни Василівни, простягнутої їй з отруйною кавою, шокує останню і ламає її плани, – пише Сергій Михида. – Чашка з надмірною дозою морфію, що «немов ненавмисне» випадає із рук Інни на підлогу, знімає з її душі мало не здійснений гріх. Адже вона далеко не злочинниця. Відважитися на останній крок – убийство її змушує лише давня мрія (освячена ореолом материнського інстинкту. – С.Х.), що ось-ось знову зможе стати маревом, і неприродний якийсь клінічний спокій Марії Андріївни, що надихає її на вбивство. Просто і для Тами (Інни) такий несподіваний фінал приносить полегшення. Напрута, в якій вона тримала себе протягом довгих дев'яти місяців, спадає, і перед глядачем постає втомлена, повна розкаяння «добропорядно-патріархальна» жінка, що пройшла через Дантові кола пекла» [14, с. 116].

Висновки. Доречно зазначити, що і в інших п'єсах Станіслав Пшибишевський та Володимир Винниченко розробляли морально-психологічну проблематику, зв'язану з фізіологічними інстинктами:

від кохання до еротики й сексу. Найпоказовішими в цьому сенсі є п'єси Станіслава Пшибишевського «Танок кохання і смерті» (своєрідна драматургічна трилогія, до якої увійшли твори «В ім'я кохання», «Золоте руно» і «Гості»), а також «Мати», «Бенкет життя», «Місто» та ін. У таких драматичних творах Володимира Винниченка, як «Дизгармонія», «Мemento», «Базар», «Брехня», «Чорна Пантера і Білий Ведмідь» та ін. також порушується морально-етична проблема, що здебільшого зв'язана з фізіологією та психологією людини.

Звідси не випадково їх п'єси ставали літературною першоосновою для цілого ряду сценічних постановок як колись, так і тепер. Їх, вистави, в польських та українських (почасти в зарубіжних) театральних колективах варто зіставляти, аби порівнювати не тільки різні види мистецтва (словесний і сценічний), а й постановки різних часів та різних поетик й естетик. Тут також є цілковита аргументація для порівняльно-типологічної характеристики, для компаративних підходів у вивченні драматургії Станіслава Пшибишевського та Володимира Винниченка, польського та українського авторів, і сценічних варіантів їх творів у польській та українській культурах.

ЛІТЕРАТУРА

1. Винниченко, В. (1980). *Щоденник* (Т. 1: 1911–1920; У 5 т.). Едмонтон–Нью-Йорк.
2. Радишевський, Р. (2019). *Нарис історії польської літератури* (Кн. 2; У 2 кн.). Київ.
3. Панченко, В. (2004). *Володимир Винниченко: парадокси долі і творчості*. Київ.
4. Радишевський, Р. (2019). *Нарис історії польської літератури* (Кн. 2; У 2 кн.). Київ.
5. Рудницький, Л. (2010). П'єси Володимира Винниченка на німецькій сцені. У Л. Рудницький, *Світовий код українського письменства* (с. 161–170). Івано-Франківськ.
6. Przybyszewski, S. (1905). *O dramacie i scenie*. Warszawa.
7. Ibidem.
8. Гуменюк, В. (2001). *Сила краси: Проблеми поетики драматургії Володимира Винниченка*. Сімферополь.
9. Винниченко, В. (1980). *Щоденник* (Т. 1: 1911–1920; У 5 т.). Едмонтон–Нью-Йорк.

10. Радишевський, Р. (2019). *Нарис історії польської літератури* (Кн. 2; У 2 кн.). Київ.
11. Мороз, Л. (1995). "...Сто рівноцінних правд": парадокси драматургії В. Винниченка. Київ.
12. Винниченко, В. (1990). *Закон. Драма на IV дії*. У В. Винниченко, *Вибрані п'єси*. Київ.
13. Винниченко, В. (1980). *Щоденник* (Т. 1: 1911–1920; У 5 т.). Едмонтон–Нью-Йорк.
14. Михида, С. (2002). *Слідами його експерименту: змістові домінанти та поетика конфлікту в драматургії Володимира Винниченка*. Кіровоград.

REFERENCES

1. Vynnychenko, V. (1980). *Shchodennyk* (T. 1: 1911–1920; U 5 t.). Edmonton–New York. [in Ukrainian]
2. Radyshevskiy, R. (2019). *Narys istorii polskoi literatury* (Knyha 2; U 2 kn.). Kyiv. [in Ukrainian]
3. Panchenko, V. (2004). *Volodymyr Vynnychenko: paradoksy doli i tvorchosti*. Kyiv. [in Ukrainian]
4. Radyshevskiy, R. (2019). *Narys istorii polskoi literatury* (Knyha 2; U 2 kn.). Kyiv. [in Ukrainian]
5. Rudnytskyi, L. (2010). *Piesy Volodymyra Vynnychenka na nimetskii stseni*. In L. Rudnytskyi, *Svitovyi kod ukrainskoho pysmenstva* (pp. 161–170). Ivano-Frankivsk. [in Ukrainian]
6. Przybyszewski, S. (1905). *O dramacie i scenie*. Warszawa. [in Polish]
7. Ibidem.
8. Humeniuk, V. (2001). *Syla krasny: Problemy poetyky dramaturhii Volodymyra Vynnychenka*. Simferopol. [in Ukrainian]
9. Vynnychenko, V. (1980). *Shchodennyk* (T. 1: 1911–1920; U 5 t.). Edmonton–New York. [in Ukrainian]
10. Radyshevskiy, R. (2019). *Narys istorii polskoi literatury* (Knyha 2; U 2 kn.). Kyiv. [in Ukrainian]
11. Moroz, L. (1995). "...Sto rivnotsinnykh pravd": paradoksy dramaturhii V. Vynnychenka. Kyiv. [in Ukrainian]
12. Vynnychenko, V. (1990). *Zakon. Drama na IV dii*. In V. Vynnychenko, *Vybrani piesy*. Kyiv. [in Ukrainian]
13. Vynnychenko, V. (1980). *Shchodennyk* (T. 1: 1911–1920; U 5 t.). Edmonton–New York. [in Ukrainian]
14. Mykhida, S. (2002). *Slidamy ioho eksperymentu: zmistovi dominanty ta poetyka konfliktu v dramaturhii Volodymyra Vynnychenka*. Kirovohrad. [in Ukrainian]