

УДК 883.3.09-2

Марія Зубрицька
(Львів)

ЕТИЧНИЙ ПАРАДОКС ДИСКУРСУ ЛЮБОВІ У ДРАМАТИЧНИХ ТВОРАХ ВОЛОДИМИРА ВИННИЧЕНКА

“Люби кого завгодно, якщо відчуваєш при цьому приємність, але створюй сім'ю тільки з тією особою, яку б усією душею і тілом хотів мати за матір чи батька своїх дітей” (*В. Винниченко, “Конкордизм”*).

Вже самі назви усіх без винятку драм Володимира Винниченка можна розглядати як згорнуту метафору глибинної морально-етичної проблематики. Досить перерахувати найхарактерніші з них: “Гріх”, “Закон”, “Брехня”, “Пригвожені” (перша редакція п'єси мала ще прозорішу морально-філософську назву “Розп'яті”), які, будучи маргінесами тексту, водночас приховують у своїй двозначності можливість центрування шляхом вільної гри закодованих у них текстуальних елементів. У названих драмах Винниченко акцентує особливу увагу на морально-етичній матриці любові та її дискурсу (під останнім розуміємо систему висловлювань, вербалізованих рефлексій, тобто усього того, що підлягає сказаності і відображене у симфонії голосів дійових осіб). Любовний дискурс у драмах Винниченка інтертекстуально пов'язаний як із фундаментальними кодами культури, науки (передусім психології, медицини) та релігії, які формують його структуру, так і з духом часу, в якому розгортаються події. Тому ідеал любові тут має мінливий і суперечливий характер, що визначає парадоксальні форми його існування у вартісно-нормативній свідомості суспільства. З одного боку, любов перетворюється в абсолютну цінність, але тільки як периферійна, підпорядкована, така, що існує під тягарем центру моральної, естетичної, наукової та релігійної свідомості.

Дискурс любові у драматичних творах Винниченка виступає своєрідним дзеркалом духу епохи, він розгортається на її загальному культурному, науковому, морально-етичному тлі, коли популярними були ніцшеанські ідеї “переоцінки цінностей”, “смерті Бога”, його радикальна критика християнської моралі, теорія Дюркгайма про дуальність людської природи, концепція потоку свідомості американського психолога Джеймса, бергсонівська ідея двох джерел релігії та моралі, психоаналіз Фрейда. Початок ХХ ст. відкривав дві перспективи у вирішенні морально-етичних проблем європейської філософії: перша будується на “моралі дво-

значності”, яка вимагає від людини діяти абсолютно вільно (або, мовлячи словами Орисі із драми “Момент”, “живу як хочу, а не як повинно, цебто як хочеться іншим”), але водночас усвідомлюючи, що жодних абсолютів не існує (“принцип безпринципності”, або, як говорить Круглик із драми “Закон”, “коли нормальна ненормальність стає нормальністю”). Така відсутність абсолютності моральних норм та етичних ідеалів веде до ситуації “метафізичної бездомності”. Саме тут виникає перший ситуаційний парадокс, у середовищі якого народжується дискурс любові Винниченкових драм. Усі форми любовних стосунків у творах українського драматурга мають характер протистояння встановленим етичним нормам, моральній та релігійній свідомості, яке спирається на досягнення науки і техніки. Та при цьому вони не спроможні змінити загальноприйнятну систему норм і соціальних стосунків, а відтак не можуть стати “новою мораллю”, яка витісняє з центру традиційні аксіологічні вартості. Друга перспектива — це шлях каяття, переживання всіх рівнів своєї вини — від емпіричного (громадська та політична вина), до духовного (етична вина) і ще до глибшого онтологічного рівня (вина метафізична). Такий шлях один із голосів Винниченкової драми “Memento” описує так:

“Усі принципи у нього з ореолом святості, як святі на іконах” (1, 66).

Обидві перспективи злилися у багатоголосі любовного дискурсу драматургії Винниченка, де кожен голос репрезентує новітні ідеї суспільства чи є їхнім відголоском, або обстоює традиційні уявлення і так звані вічні норми та принципи. Позицію автора важко розрізнити у цьому звучанні, оскільки драми завершуються раптовим обриванням дискурсу, без авторського надавання переваги будь-якому голосу, що відкриває амбівалентність та множинність рецепції читачем/глядачем з одного боку, і ускладнює виразність його аксіологічної вартості та пошуки слідів біографічного дискурсу, з другого.

Структура дискурсивності морально-етичної проблематики любові у драмах Винниченка складається з двох фундаментальних рівнів: сексуальна поведінка та любов як позаморальний і аморальний феномен. В загальному сексуальному

кодів дискурсу любові драматичного світу Винниченка співвідносяться і взаємоперетинаються біологічний, медичний, соціо-культурний та морально-етичний коди. Сексуальність, як це переконливо показали М. Фуко в “Історії сексуальності”, Г. Маркузе в “Еросі та цивілізації”, М. Мерло-Понті в його концепції феноменології сексу, — це культурно-історичний феномен, а його історія — це не так еволюція способів регулювання сексуальної поведінки, як процес творення відповідних норм, значень і смислів. У дискурсі любові Винниченкових драм сексуальність виступає:

1) як елементарна форма сексуального задоволення, коли акцентується увага на фізіологічних потребах суб’єкта, а внутрішні якості партнера не мають особливого значення; вияви таких стосунків маємо в драмах “Закон” та “Memento”;

2) як проблема дітонародження, що є визначальною і найгострішою з морально-етичного погляду в драмах “Закон”, “Memento”, “Пригвождені”; тут важливим є не так процес інтимних стосунків, як кінцевий результат;

3) як засіб пізнання та психологічно-індивідуальної інтимності, вихід із самотності до злиття двох в єдине гармонійне ціле; тут на особливе місце заслуговують сцени діалогу з драм “Memento” та “Пригвождені”. Ось фрагмент розмови з “Пригвождені”, характерний тим, що відбувається рецепція принципів “нової моралі” з позицій традиційного морально-етичного дискурсу:

“Антипович. Страх, що казав. Істинно, що тільки в хворобі отаке можна говорити. Каже: “Спи з ним в одній постелі, їж з ним за одним столом. Поживи отак, мовляв, років два вкупі, узнай його до нігтя, а тоді, мовляв, бери шлюб і дітей роди. От таке!” “А як поживу-поживу та побачу, що не підходящий він мені?” “Ну що ж, каже, з другим спробуй. Не пощастить — з третім, поки, мовляв, не вибереш підходящого на все життя” (1, 422).

Усі названі рівні сексуальності, зрештою як і сама тема статевих стосунків, у загальному традиційному дискурсі української літератури мали статус табу і не входили до канону мовленнєвої пристойності. Мовна цензура у даному випадку прямо пов’язується із забороною та обмеженнями певних аспектів сексуальної поведінки. Словесне табу, відсутність свободи обговорення сексуальних проблем породжували феномен натяків та евфемізмів, і засвідчували, що сфера статевих стосунків належить до неназиваних, невербалізованих, хоча всім відомо про їхнє існування. Ось як один з героїв Винниченкової драми “Пригвождені” Родіон, прихильник “нової моралі”, у розмові з батьком виголошує звинувачувальний акт тодішній моралі та пов’язаний з нею педагогіці:

“Родіон. От ти, професор, тридцять літ вчиш студентів всяких юридичних хитрощів, хоч би раз сказав цим хлопцям як треба шукати дружину, що треба для цього знати, вміти, що треба

їм, щоб не покалічити ні свого, ні чужого життя. Ні разу ж не сказав? Такої науки немає у вас в університеті? Правда? Навпаки: ви, батьки, вважаєте себе достойними похвали, коли пускаєте до шлюбу своїх дітей цілковитими неуками, невинятками. І це зветься у вас “чистотою, незайманістю, свіжістю” (1, 437).

Тому порушення героями Винниченка обов’язкових норм та правил — це не просто вибух притлумлюваних емоцій, а передусім акт експресивної поведінки, що є альтернативою загальноприйнятим культурним кодам, вартостям: мовним, літературно-художнім, релігійним та соціально-психологічним. Представники “нової моралі” у драмах Винниченка започатковують новий канон мовленнєвої пристойності, що будується на п’ятому принципі “Конкордизму” Винниченка — бути чесним із собою, і ніби дослівно відбиває думки М. Монтеня, що у відомих своїх “Дослідах” зауважив:

“Чим перед людьми завинив статевий акт — такий природний, суттєвий і так виправданий, — що всі як один не наважуються говорити про нього без почервоніння на обличчі і не дозволяють собі торкатися цієї теми в серйозній і благопристойній розмові? Ми не боїмося вимовляти: убити, пограбувати, зрадити, а це заборонене слово застигає у нас на вустах. Чи не впливає з цього, що чим менше ми згадуємо його в наших розмовах, тим більше зосереджуються на ньому наші думки?” (2).

У загальному дискурсі української романтичної поезії образ любові десексуалізується, і її описують морально-психологічними термінами поваги, ніжності, сентиментальності. У дискурсі любові Винниченка ті терміни іронічно висміюються як манірні: “рибко”, “любчику”, “котику”, “сонечко”, “золотко”, “голубчику” тощо. А сам дискурс любові розширюється до медико-біологічного аспекту сексуальності і набуває особливої гостроти та діаметрального протистояння у сімейних ситуаціях “він — вона — воно (дитя)”, навколо яких і розгортається сюжет драм. “Він” (як художник Кривенко із драми “Момент”) — людина “естетичного типу”, яка визнає власну правду, власну мораль, шукає ідеї “вічної гармонії”, дотримується принципу бути завжди й у всьому “чесним із собою”, тобто виносити на поверхню своєї свідомості усі підсвідомі думки, усі приховані почуття, узгоджувати свої думки зі своїми діями. Тому його дискурс любовних стосунків має виразний поділ на сексуальний та одухотворений рівень. Сексуальний потяг, позбавлений душі (чисто фрейдівський мотив!), коли людина стає “рабом сліпого інстинкту” і любов як вищий принцип моралі зводиться до “стадного почуття” (бо любов, позбавлена духовного первня, перестає бути людською), а світ втрачає абсолютні орієнтири, перетворюється на хаос нічим не стримуваних стихій, гру вільних сил, різних центрів, в яких людське “я” втрачає свою ідентичність. Так герой драми “Memento” каже:

“Невже, будучи чесною із собою, будучи в гармонії зі своїм розумом, серцем, досвідом, ти можеш родити і лишити жити таку дитину як наша? Невже Тебе не бере гнів, що ти не хотіла її, а хтось, якась сліпа сила нахабно, без твоєї згоди втілює її. Ти подумай, вона в’яже дві свідомі істоти! Шматок живого м’яса в’яже дві свідомі істоти. Насильно, наперекір усьому!” (1, 65).

Морально-етична матриця такого дискурсу базується не на принципі доповнення чи спростування усталених поглядів на статеві стосунки, а на їхній суцільній негачії та деструкції, а з другого боку, окреслюється матриця можливості народження нового етичного принципу, який наполягає на одухотвореності любові, коли сексуальний потяг втрачає характер чисто фізіологічного акту, коли в тілесній формі промовляє голос душі:

“Хочеш бути як усі "порядочні": родилась дитина — ну і чорт з нею, хай уже живе, раз трапилась така неприємність. Щоб чоботи робить, для того готуються, вчать, а дітей роблять випадково, як попало, не думаючи, як скоти. Від сифілітиків, туберкульозних, мовляв, родяться, і ніхто своїх дітей не вбиває. Ах, подумаєш яка заслуга!” (1, 48).

Чоловічий дискурс любові у драмах Винниченка переважно знаходиться по той бік соціальних норм і базується на свободі вибору й акті доброї волі, але водночас заводить у ситуацію етичного парадоксу, оскільки сенс любові полягає в тому, щоб заповнити серце іншої вільної людини, а як тільки цього досягнуто, вільний перетворюється на раба, хоча первісний намір був любити вільну людину. Відтак починаються утопічні пошуки “вічної гармонії”. Саме в такій ситуації опинився Кривенко, герой “Memento”, Корній Каневич з драми “Чорна пантера і білий ведмідь” та Родіон із “Пригвождених”, усі прихильники нового типу сім’ї, усі мають своє розуміння морально-естетичних цінностей. Ось негачія традиційного канону сім’ї у “Чорній пантері і білому ведмеді”:

“Корній. А, для сім’ї, для сім’ї! Все для сім’ї! А чому сім’я для мене не робить? Такої сім’ї я не хочу. Я переріс таку сім’ю. Це минулося. Все для сім’ї: і честь для сім’ї, і власність, і талант, і держава. Та що це таке? Хай сім’я служить уже чомусь більшому за неї! Годі.

Рита. Більшому?

Корній. А щоб ти знала, що більшому. Творчості, от чому. Завели собі сім’ю, і все їй давай, — священна. Поцілував другу жінчину, честь опозорив. Бо сім’ї те шкодить. А к чорту не хочеш. Колись вона була головна, а тепер чоловік виріс. Виріс і вже. Сім’я мусить нову форму прибрати” (1, 296).

У формуванні нового канону сім’ї відбувається десакралізація образу дитини як символу чистоти і невинності у загальному коді культури, релігії та моралі. Дитина перетворюється на перешкоду в пошуках краси та “вічної гармонії”,

стає причиною глибоких конфліктів, в яких і стикаються мораль та естетика. Особливого драматизму тут набуває конфлікт між обов’язками перед своїм “я” і обов’язками перед іншими, коли егоїзм естетичного позбувається здатності самопожертвування задля інших і виявляє у пошуку вічної краси моральну сліпоту та холодну безпристрасність. Нова мораль — це мораль, яка жертвує собою задля ідеї “вічної гармонії”. Таку тезу проголошує, наприклад, Сніжана з “Чорної пантери і білого ведмеда”:

“Артист є жрець, артист — весь краса повинен бути, весь! Пелюшки, горшечки, коліски — це не його справа! Двом богам не служать! Хто хоче бути великим артистом, той не повинен бруднити себе. Ну що з того, що помре ваш Лесик? Будемо говорити, нарешті, прямо. Що з того? Ну, не стане на світі шматочка м’яса, яке кричить, робить неестетичні штучки і в’яже людей. А замість того ви станете вільним, легким, ви дасте сили тому, що вічне, що вище м’яса! Краса вічна” (1, 308).

Слід наголосити, що такого відвертого і цінного протиставлення етичного та естетичного годі знайти в загальному українському літературному дискурсі. І найнезвичнішим є те, що ті слова промовляє жінка, витончена натура, сповнена пристрасних пошуків гармонії духу.

Цікавим є той факт, що імена героїв Винниченкових драм виступають водночас як згорнутою морально-етичною, так і естетичною характеристикою їхнього світогляду. Так, наприклад, Сніжана, якщо розкодувати конотаційні рівні цього імені, означає з одного боку близьку як символ чистоти, незайманості, величчя, аристократичності, святковості, — тобто все те, що є атрибутами наближення до величності, так і холодність та скороминущість. Отже, вже в самих іменах закладений принцип парадоксального поєднання несполученого.

Щоб досягти морального перетворення людини, індивідуальне “я” повинно, правда, на мить (слово, яке так полюбляють герої Винниченкових драм!) стати не тільки “по ту сторону” всіх моральних атрибутів, а й “по ту сторону” розрізнення життя і смерті, буття і небуття. Переступання морально-етичних норм призводить до стирання онтологічної відмінності між буттям і небуттям, а, отже, до суто негативної, руйнівної свободи, яка є “свободою від буття”, а не “свободою для буття”. Така “позабуттєва свобода”, свобода повстання проти буття, є водночас свободою самогубства або вбивства іншого, того іншого, в обличчі якого, за Левінасом, Бог промовляє “не вбий!”. Представники “нової моралі” в драмах Винниченка вбивають або вдаються до самогубства, оскільки не можуть змиритися з тим, що вивищується над їхньою волею, над їхньою морально-етичною свідомістю, з тим, що обумовлює або обмежує їхню свободу. Так, Кривенко з драми “Memento” вбиває свою дитину, тому що:

“Дитина ця — насильство наді мною. Так як через те повинен помирать? Де логіка? Нічого подібного! Я буду боротись! Може, й у мене є батьківський сліпий інстинкт, може, й мені важко обижать його, але рабом його я не буду!” (1, 69).

Найвищий принцип “нової моралі” в даному випадку — це самореалізація індивіда, незважаючи на ніщо, а якщо й існує щось, що спричинює докори сумління, то воно усувається шляхом фізичного знищення, навіть якщо це рідний син. Гармонія і пошуки потребують чистої совісті та чистого сумління, а здобути цю чистоту і самореалізувати себе можна тільки позбуваючись зайвих докорів сумління.

Найтрагічнішою і найпарадоксальнішою з морально-етичного боку є ситуація Корнія Каневича з “Чорної пантери і білого ведмеда”, відомого художника, батька помираючого маленького сина, який водночас відчуває “красу в пелюшках” і красу мистецтва. Він служить ідеї краси, хоче на своєму полотні “дати щось таке, що віки життя мусить пронизати однією ниткою” і по суті жертвує життям свого сина задля народження цього полотна, і, спричиняючи неймовірні страждання своїй дружині, змушує її позувати йому з мертвим сином на руках. Маємо варіант “етичного парадоксу”, описаного К’єркегором у його відомій праці “Страх і тремтіння” на прикладі жертвування Авраамом свого єдиного сина Богові. Місце Бога в системі морально-етичних вартостей Каневича посідає ідея вічної краси та вічної гармонії, прислухаючись до поклику яких, він віддає найдорожче в житті, щоб довести свою віру і відданість. Але саме тоді мислення перестає вже бути інтелектуальною грою усунування і підсунування чергових фундаментів, щоб стати Садівським “пізнати все”, річчю небезпечної пристрасті, пристрасті без мети і користі, яка в апатії відкриває байдужість, усамітнення і пустку, тлінність “я”, щоб стати життям-твором, як у Арто, грою, ставкою якої є свідомість, що розпадається у найвищому терпінні, чи стати внутрішнім досвідом, як у Батая, або радісним танцем на краю облудності, мономанією Клоссовського або турботою про себе Фуко, естетизуванням стилю власного життя і смерті. Саме тоді мислення і життя стають творінням уявності, містифікуванням, експериментуванням над власним “я”, в якому відшуковується жадана коханка, що викликає страх, — смерть, єдиний суверенний момент.

Ще одна перспектива інтерпретації етичного парадоксу дискурсу любові закладена в основі назви драми “Пригвожені”, що виступає закодованим символом самопожертви в ім’я іншого. Нагадаю, що перша редакція п’єси мала назву “Розп’яті”. Образ розп’яття в традиційному загальнокультурному коді та в релігійній свідомості виступає символом самопожертви в ім’я інших. Винниченко проектує глибинну асоціативну здатність цього поняття зі сфери сакрум на площину профанум, що відкриває чудову

можливість гри високого і низького, вічного і тлінного. За теорією Родіона, одного із персонажів драми, розп’ятими є всі нещасливі сім’ї:

“От, каже, коли не робитимеш отак, як я кажу, то й ти будеш розп’ята. Ти, каже, народиш дітей, а діти, як гвозді, припнуть тебе до хреста. Треба, каже, по-новому родить дітей, от тоді і люди нові будуть” (1, 452).

Відбувається докорінна переоцінка вартостей у чистому ніцшеанському варіанті: Христа розп’яли задля людей, задля ідеї вічності, а тепер люди стають жертвами його моралі, і діти, цей символ невинності та чистоти, розпинають їх на хресті страждання та самопожертви. Мимохідь, для повноти розуміння героями Винниченка перетворення людини і зміни сімейних канонів, наведу перший принцип його “Конкордизму”, в якому викладена філософська концепція гармонійного розвитку особистості:

“В усіх сферах свого життя, постійно позбавляйся від гіпнозу релігії і будь просто часткою природи”.

Отже, маємо чергове ніцшеанське “Бог помер”, але дуже часто не продовжуємо його думку. Мабуть, Ніцше таки усвідомлював, чим є “смерть Бога”, коли, радісно вимовляючи ці слова, з найвищою тривогою доповнював — “ми забули його”. Знав, що знівельований Абсолют не спроможні замінити ані людина, ані Історія, ані Буття, а безодню, яка утворилась, не здатні заповнити потоки слів. Мабуть, вже тоді з острахом ставив собі питання як мислити і жити, або радше, як мислити-жити у світі без присутності, як жити, несучи в собі пустелю, як жити в тіні смерті. Подібні питання ставили перед собою всі ті, хто як Паскаль, К’єркегор, Сад, Арто, Батай, Клоссовський не зуміли виокремити власне мислення від власної екзистенції, не спромоглися здеконструювати усталену в нашій культурі опозицію: жити/мислити. Герої Винниченка мислять по-новому, і дискурс любові у творах українського драматурга яскраво засвідчує модернізацію та лібералізацію інтелектуальних ідей у світі його драматургії. Інша річ, що в реальному житті така модернізація та лібералізація виявилися утопічними.

Жіночий дискурс любові у драмах Винниченка, на відміну од чоловічого, будується переважно, за винятком поодиноких випадків (які все ж таки є!!!) на принципі, що його сформулював Г. Марсель у своїй “Таємниці буття”. Цей принцип зводиться до того, що наше індивідуальне життя набуває сенсу тільки тоді, коли ми усвідомлюємо, що нас люблять ті, кого ми любимо. І задля тих, кого люблять, героїні Винниченкових драм готові на будь-яку самопожертву: на гріх, як це маємо в однойменній п’єсі, на порушення закону та спричинені цим мазохістські страждання, як у драмі “Закон”, на перекреслювання свого “я”, також сильного і виразно оригінального, як це зробила Рита у “Чорній пантері і білому ведмеді”. Так, у драмах Винниченка є жінки, що проповідують “нову мораль”, вима-

гають зміни патріархальних поглядів на жінку, дружину, матір як з боку своїх обранців, так і з боку суспільства, про що свідчить ціла репліка Калерії Прокопенкової із “Пригвождених”:

“Завоюйте мене, коли так бажаєте. Зробіть так, щоб я не могла нічого хотіти крім вас. Будьте таким цінним, бажаним для мене, щоб я не могла, розумієте: не могла хотіти другого. От чудачки, їй богу. Ніяк своєю старою, дурною, мужсько-власницькою психологією не можуть зрозуміти простої речі. Ну да, я ціню, люблю людину за цінності. Що тут такого? Розумний, гарний, чесний, багатий, дужий, ніжний, все це важно. І всього цього я хочу. А ви мені пропонуєте якусь одну частинку і хочете, щоб я приєднала за вами всі інші. Це нечесно” (1, 474).

А ось слова Орісі з драми “Memento”, же однієї жінки “нового типу”, незалежної, ерудованої, гордої:

“Не тіла соромилася, а принципів. Дурна була, всі бажання свої убивала, стискувала їх, коверкала. Для чого? Народу служила. А народу того не любила, не знала. Три года в партії була. Якого чорта спитати? Із принципів, яких не любила. Це ж треба такою ідіоткою бути! І того мучилася. А тепер ні народа, ні принципів не люблю, і почуваю себе чудово” (1, 64).

Маємо яскравий феміністичний дискурс: за судження старої патріархальної моделі стосунків, відчуття глибокої власної гідності, свобода вибору, не дарма один із персонажів характеризує її як “дуже вольну”, прагнення одухотвореності, акцент на внутрішніх цінностях коханої людини. Важливим моментом є усвідомлення необхідності жінки відстоювати свої права, про що й заявляє Оріся:

“А от як не стане пенсії, піду на фабрику, в учительки, в проститутки. Тоді і буде рація боротися за свої інтереси і за партії усякі” (1, 58).

Можна сказати, що для усіх без винятку жіночих персонажів драм Винниченка, любов — це утвердження свого буття шляхом утвердження буття коханої людини. Для них, за словами Рити, “життя не в красі, а краса в житті, в любові”. Там, де цього немає, взаємовідносини двох перетворюються в стосунки “партнерів”, кожен з яких намагається більше взяти і менше віддати, тобто загальновідомий принцип “експлуатації”. Оскільки любов не витримує жодних товарно-грошових асоціацій, то навіть підсвідоме перенесення юридично-правових уявлень, до того ж скопійованих із товарообміну, на моральну сферу людських стосунків, докорінно спотворює ці стосунки, і вражає їхню серцевину — любов. Характерною у цьому відношенні є драма “Розп’яті”. Ситуація парадоксальна, але герої Винниченкових драм полюбують афоризм “гроші — це також краса”. Ось фрагмент розмови з “Пригвождених”:

“П р о к о п е н к о в а. Гроші — теж цінність і немала. Це ж книжки, і музика, і сукні, і мебелі, і спочинок. Страшенно паскудно, коли їх нема.

Ну розумієте самі, що ми будемо робити. Добре, їдемо з вами у Фінляндію. Чудово. А ваша жінка і діти залишаються тут. Ви заробляєте своєю газетярською працею... ну, скажімо, двісті рублів на місяць. Не більше, гадаю?

Г о р д и й. Досить пікантна любовна розмова! Модерна!

П р о к о п е н к о в а. Ну, ні! Це старе, як самі гроші. Тільки одні або брешуть, або дурні, а другі — чесніші й розсудливіші” (1, 427).

У “Memento”, “Законі”, “Пригвождених” гроші виконують функцію своєрідного викупу усіх гріхів, стають засобом псевдозаспокоєння нечистої совісті та ілюзорного позбавлення від докорів сумління.

Жінкам нового типу, які проповідують “нову мораль” (а у творах Винниченка такі жіночі персонажі, як правило, неодружені, розлучені або ніколи не відчували радості материнства, тобто, з одного боку, вільні, не прив’язані до приземленого, побутового рівня, і в певному сенсі їхнє життя у світі позбавлене онтологічної повноти свого значення) протистоять жінки-матері або ті, що прагнуть мати дітей. Контрвідповіддю цинічно відвертій характеристиці дітей Сніжаною, звучить голос Інни з п’єси “Закон”, що є найвиразнішим у материнському дискурсі драм Винниченка:

“Ах, прогрес, людськість, цивілізація, краса й так далі. Ти мені дитину дай, і я віддам за це всю красу, весь комфорт, усю вашу цивілізацію. Чуєш? Я піду в наймички, я буду мити підлоги, я буду жити в норі, в лісі. Я хочу почувати біля серця й лизати, — чуєш, лизати! — мою дитину без ніяких ваших філософій і цивілізацій.

Ну що мені робити? Собачку собі купити? Любовника завести? Реферати про жіночу емансипацію писати? Ну, скажи, давай сюди твою філософію, науку, мораль — нехай кажуть, що робити” (1, 577).

Представники “нової моралі” називають це сліпим тваринним інстинктом, на що отримують тверду відповідь:

“Хай я самка, хай це сліпий животний інстинкт, я помру за нього” (1, 569).

Таким чином, у драмах Винниченка дискурс любові вербалізував те, що досі у традиційному загальнокультурному дискурсі було маргінальним, тобто, неартикульованим, несказаним, прихованим, а отже некомунікабельним. Маємо, чи не вперше в українській літературі, сміливу і вкрай відверту спробу деканонізації традиційних канонів, дискурсивного розширення проблематики любові та усіх інших, пов’язаних з нею, дискурсів. Можливо, легше було б іронізувати разом із Винниченком-автором над закостенілістю традицій старої моралі, можливо легше б ми заглядали в безодню етичного вакууму “нової моралі” та її вражаючої нелюдськості, коли б весь парадокс не полягав в тому, що і в першому, і в другому випадку цей світ у драмах Винниченка є “людським, занадто людським”.

Примітки

- ¹ Тут і далі цитуємо за виданням: *Володимир Винниченко. Вибрані п'єси.*— К., Мистецтво, 1991. Римською цифрою вказуємо видання, арабською — номер сторінки.

- ² *Монтень М. Опыты.* Кн. III. М., 1960. С. 84.

RESUME

In this article the author analyses the way the discourse of love is verbalized in Vynnychenko's dramas. Perhaps for the first time in Ukrainian literature, the reader finds a sincere attempt of decanonization of traditional canons, of expanding the love discourse as well as the other ones. The ethic paradox of the love discourse lies within the world of Vynnychenko's dramas, the world more human than the human being itself.