
СТУДІЇ ЛІТЕРАТУРИ XX СТОЛІТТЯ

Валентина Саєнко



КОНЦЕПТ ПРАВДА-БРЕХНЯ-ІСТИНА У ДРАМІ “БРЕХНЯ” ВОЛОДИМИРА ВИННИЧЕНКА. ДО 100-РІЧЧЯ П’ЕСИ

Стаття присвячена своєрідності трактування концепта істина/правда/брехня, що зумовлює ідейно-проблемну й естетичну палімпсестність драматичного шедевр В. Винниченка.

Ключові слова: *концепт, палімпсест, онтологічний вибір, екзистенція героя.*

The article deals with the peculiarities of the interpretation of the concept verity/truth/lie, as the basis of problematic and aesthetic palimpsestism of dramatic masterpiece by V. Vinnychenko.

Key words: *concept, palimpsest, ontological choice, existension of hero.*

Незбагнений (аж до містичності і викличної утаємниченості!) за своїм заглибленням у нурти людської душі, цілісний і впорядкований за тільки ним вимудреною внутрішньою логікою світ Винниченкової драми завжди відкидає на периферію сприйняття щось вельми посутнє для розгадки чергового кросворду, полишеного письменником у системі конфліктів; етичних акцентах, важливих і затемнених навіть для інтелектуального розуму, у постановці й неоднозначному розв’язанні вічних питань буття людини на межі добра і зла, порядності і безчестя, краси/сили і потворності/слабкості, гріха і його подолання, що завжди були в центрі уваги письменника-громадянина Всесвіту. Через те вся творчість Володимира Винниченка — інтертекстуальна за своєю природою, а тому актуальна своїм способом рециклізації, цебто введенням у модерну культуру початку XX століття уламків старої, які не можуть раптово зникнути зі сцени. Тому в стилістиці п’єси “Брехня” функції мелодрами зміщені на перифе-

рію, а на перший план виходить і глибинна трактовка різноголосиці жіночої та чоловічої психології, і давно відомих фабульних мотивів кохання-ревностів-жалісливості-зради, явлених у любовних перипетіях усіх героїв драми, що приводить у дію жанр інтелектуального твору, збудованого як літературний диспут на етичні теми у форматі агону, в якому немає переможців і переможених. І рівняння з багатьма невідомими фактично не піддається розв’язанню, бо в залишку все ж маємо таємницю.

І вона ось уже **100 літ з того часу, як з’явилася Винниченкова “Брехня”** (або “Лож” [ь]), як її частіше називав сам автор), уперше опублікована **1910 року** в ЛНВ (Т. 52. — Кн.. 10), притягає увагу дослідників і театралів, що беруться до її постановки, загадковістю конфлікту інтерпретацій, які в ній закладені. Отже, 100-літній ювілей п’єси, який слід цього року відзначити, аж ніяк не зістарів її. Навпаки — неперебутня молодість надає їй особливого художнього шарму. Цілком імовірно, що сутність його полягає в своєрідному авторському схиланні то вбік чистого розуму, то вбік бурхливого почуття, на вістрі якого і живуть, як між Сцилою і Харибдою, персонажі п’єси — мелодраматичної за формою, філософської за змістом, а тому європоцентричної, хоч і замішаної на націоцентричному матеріалі, на українській ментальності героїні, що виявляється здатною розрубати гордіїв вузол сміливим екзистенційним вибором у екзистенційній ситуації на межі між життям і смертю. І цим драматург здійснив прорив у сфері духовності не за хуторянськими стандартами, а за універсальною поетикою модернізму на хвилі його піднесення, хоч за датуванням першої публікації належить до передмодернізму, який Леся Українка називала неоромантизмом.

Вкрай потрібними для розуміння твору виявляються авторські самооцінки, що складаються у повноважну систему його первісної рецепції та інтерпретації, за якими відкривається горизонт письменницького очікування реалізації власного задуму — донесення через художній код певних ідей, як і рівня читацького та сценічного сприйняття їх під час вистав у Московському театрі К. Н. Незлобіна (1916 рік) та Александрінському театрі в Петербурзі, де, як писав у листі Володимир Винниченко до Розалії Ліфшиць, “Брехня” робить повні збори і йде з аншлагом... П’єса йде два рази на тиждень і йтиме весь час, а також і в будучому (1917 р. — В. С.) сезоні” [5, 91]. Було

вельми приємною новиною для автора п'єси і те, що спектакль потрапив у турне по Сибіру з головною російською актрисою Александрінського драмтеатру Катериною Миколаївною Рошин-Інсаровою (Пашенною). Радісно дивувався тому, що на “Брехню” не можна дістати білетів у Новому імператорському театрі у Москві: “Це дивно і добре” [6, 97].

Ретельне обстеження листування Володимира Винниченка і Розалії Ліфшиць за 1911–1916 роки переконує, що драматург дуже опікувався подальшою долею твору і тим, наскільки близько глядач і читач підійде до розгадки секретів, закодованих у характерах персонажів і колізіях п'єси. Отже, драмою “Брехня” він дорожив, часто рефлексуючи з приводу ідей, в неї вкладених; позиції героїв як носіїв духовних суперечок часу, посилені зміною історично-культурної парадигми. Творчими рефлексіями-сумнівами, рефлексіями-утвердженнями в своїй правоті, рефлексіями-запереченнями, ферментами діалогічності й автоінтертекстуальності з власною п'єсою рясніє епістолярій митця (особливо в приватному листуванні з майбутньою дружиною), що хоч і був упевнений у доцільності постановки й естетичного розв'язання дражливих етичних тем у драматургічних версіях, але прагнув таким чином долучитися до суспільної дискусії, чи можлива **нова мораль у старому світі розбалансованих гуманістичних цінностей**, пов'язаних із біблійними заповідями, чи їх треба спростувати під тиском свободи вивільнення людини, на які були сподівання на початку XX століття.

Відгомін пошуків нової доби (тим часом передбачалося, що вона змете все старе, як стверджували соціалісти-більшовики) проглядає на задньому плані п'єси “Брехня”, в якій істина вимірювалася не тільки нестійким балансом між правдою і брехнею, але й ціною людського життя, що експериментує на надтонкій межі між ними, на невіддільності одного й іншого. Через те В. Винниченко заголовком узагальнив, як правда переходить у брехню, але істина залишається недосяжною. Власне, у центрі твору філософський диспут гегелівського плану (його підхопив марксист В. І. Ленін), але пропущений через серце Наталі Павлівни і її оточення — через художній код. Недарма в листі до М. Грушевського В. Винниченко підкреслив: “Але зарані звертаю Вашу увагу на те, що її (дійсність у драматичному творі. — *В. С.*) **треба роздивлятися, яко символистичну річ**” [3] (Підкреслення моє. — *В. С.*). Інакше б ідейність заступила художність, без якої мис-

тецтво слова не прожило б стільки (100 літ), скільки прожила п’еса “Брехня” та ще житиме й житиме, бо в ній закладено універсальне авторське кредо: горіти, а не тліти: “Аби ж тільки *розумно* згоріти, не віддати по дурному сил горіння” [9, 98].

Про те, що автор “Брехні” аж надто переймався долею п’еси, що багато працював над удосконаленням тексту, свідчить лист до Михайла Грушевського¹: “Дуже мені прикро, що Ви одіслали “Брехню” до друку. Я ж навмисне послав її в чорновику, щоб висловити уваги, на підставі яких потім зробити поправки. Страшенно досадно! Мабуть, її вже набрали і нічого зробити не можна? Так, по Вашому, вона не годиться на сцену? А виправити можна, як думаєте? — **Ідея, розуміється, не така, а якраз навпаки.** Тільки мені дивним здається, що Ви не зрозуміли її. Героїня так же ясно й виразно каже, що головне в житті радість і щастя. І коли це дається брехнею, то слава брехні — мені здавалось, що як раз 3-й акт повинен давати найбільше напруження й інтерес” [3].

Парадоксальність художнього тлумачення домінуючої ідеї, яку спеціально підкреслив автор п’еси у листі до редактора “Літературно-наукового вісника”, полягала у **відстоюванні гедоністичної** позиції (головне — це радість), з одного боку, і **запереченні** природної для здорової людини насолоди життям, — з другого боку. Через те письменник щоразу по-новому програвав на різних регістрах близьку йому теорію гедонізму, що складалася у філософську концепцію конкордизму — людського щастя, якою щиро і всебічно захоплювався Володимир Винниченко, не тільки написавши цілий трактат на цю тему, але й плідно застосовуючи його положення у власному житті, апробуючи принципи у щоденній онтологічній практиці, щоб потім подарувати людям правила гармонійного співжиття.

Справжнє культурне відродження, пов’язане з інтенсивним розвитком на українських теренах модернізму, який не тільки згуртував митців єдністю методу, але й вирізнив багато творчих індивідуальних ініціатив у потоці національного піднесення, цілком закономірно стало передусім компетенцією драми і театру — одвічної трибуни, з якої письменник вступає у відкритий, гласний і активний діалог зі

¹ Щиро вдячна професору Миронець Надії Іванівні за надану можливість зацитувати уривок з недрукованого листа Володимира Винниченка до Михайла Грушевського з ЦДАВО України.

своїм читачем, доводячи / заперечуючи художньою мовою свої болючі і здобуті у сумнівах, через терзання душі, істини, що важливі не лише для домашнього вогнища, але незрідка досягають рівня універсальності. Тому ефект різючих змін, під знаком якого складався феномен національної модерної драми початку XX століття, дуже чітко й органічно вписав українську культуру в контекст світової. І мова не йде про якісь запозичення чи зовнішні перегуки, а про типологічні сходження, що беззаперечно ствердили європейський рівень вітчизняних літературних змагань у першій третині XX віку.

На фоні загальних тенденцій модернізації мистецтва українська складова ще прикметніша. Бо відбулася рішуча зміна культурно-історичної парадигми, по-перше, а по-друге відхід у традицію однієї драматургічної школи, означеної як *театр корифеїв*, і вихід на кін мистецького життя цілком іншої драматургічної школи з багатьма факультетами, рух по висхідній якої пов'язаний з константними іменами Івана Франка і Лесі Українки, Миколи Куліша і Володимира Винниченка.

Цілеспрямована студійна робота по вивченню творчості кожного з письменників-модерністів і комплексному аналізу лише одного твору — не тільки на порі сучасного літературознавства, але відкриває ширше, як сказав би Гео Шкурупій, “двері в...” І тут кожен науковець розшифровує по-своєму продовження фрази, що передбачає конкретизацію неомовленої, але багатозначної і лише пунктиром окресленої обставини, яка характеризує зовнішню і внутрішню форму тексту. Саме з різноманітних інтенцій аналітичної дії, спрямованої на вивчення драми “Брехня”, постане у підсумку вагомий результат у рецепції й інтерпретації п’єси.

Заснована, як і вся творчість В. Винниченка, на принципі доксології, драма “Брехня” не підлягає застосуванню однієї літературознавчої моделі. Тим більше, що гетерогенна природа модернізму, як і всієї української літератури (за визначенням Михайла Грушевського), зумовлює широку шкалу підходів до аналізу і синтезу зразків цієї культурної парадигми. Отже, ключів, які відмикають двері до глибин тексту-підтексту-надтексту, зосереджених у п’єсі Володимира Винниченка, — ціла сув’язь, і кожна деталь вельми знакова і вагома.

Перший образ, який несе інформацію про твір, — назва. Слово “брехня”, взяте не з філософського лексикону, хоч увесь лад п’єси ви-

водить саме на історіософський рівень, а буденного. Недарма в ньому, крім значення “те, що не відповідає правді, що суперечить їй”, є бестіарний відтінок — “брехати — значить гавкати (про собак)” [1, 62]. Вже у заголовковому слові закладена семантика опозиційності, противенства інтенцій героїв, які зв’язані в тугий вузол життєвою долею і непереборністю близьких-ворожих стосунків, в яких важко (чи й неможливо!) дійти правди, порозумітися між собою, досягти істини, яка була б прийнятна для усіх відкритих чи прихованих носіїв різних правд.

Кількісне вживання слова (а воно вжите у тексті драми більше ста разів, як свідчать підрахунки) і його конотаційна палітра — вельми знакові. В ньому — осердя конфлікту, який виникає між однією жінкою — Наталією Павлівною — і рядом чоловіків, які добиваються від неї доказів своєї бажаної, очікуваної правди. Так вираховується квадратура кола, паралелограм протилежних сил, кожна з яких прагне до домінування — і, врешті, терпить крах своїх сподівань. І Тася виявляється тим центром, в якому торується і толерується шлях для рівноваги душі, пошук такої універсальної правди, яка помирила б усіх. Тому, мабуть, у підтексті залишається відчутним трагізм української ідеї, сутність якої легко було Винниченкові продемонструвати в родинному і парародинному колі. Це візуальна метафора розчахнутості української душі, яка щонайкраще оголює парадокси нашої ментальності й історії, буття не стільки у своєму національному світі, скільки на межі між світами, на межі між життям і смертю.

Палімпсестність, властива Винниченкові-митцеві, добре накладається на гетерогенність європейського модернізму і цілковиту вписаність української культури в нього. Саме тому і в прозі, і в драматургії письменник глибоко проникає в душу людини зламної доби, прориваючи оболонковість світобачення і віднаходячи джерела краси як мети творчості, прагнучи знайти рецепти вдосконалення дійсності на засадах моральності і культу активності та чину героя. І в прагненні відшукати власні рецепти поліпшення стану світу і стану людини Володимир Винниченко просунувся зі своїми ідеями далеко вперед, надавши їм форми оригінальної художньої мови.

Складність людських стосунків, взаємин чоловіка і жінки, таких моральних констант, як *любов, альтруїзм, егоїзм, віра, довіра і безвідповідальність*, — той духовний спадок, який увібрав В. Винниченко

з народнопоетичної творчості, актуалізувавши ці буттєві поняття-приписи у своїй п'єсі з позицій загальнолюдських, програвши на регістрах вічності. Неписані закони сімейного світоустрою, які сформували українське ментальне правило — “у них родина замість вівтаря” (Ліна Костенко), — випробовують на міцність не тільки долю головної героїні Наталі Павлівни, зумовлюючи її трагічний фінал, але й усіх учасників дійства — прямих родичів (чоловіка Андрія Карповича, його батька Карпа Федоровича, його дітей — Сані і Досі, що прибувають погостювати в родині старшого сина) і людей дотичних до однієї чи другої сторони сімейної пари. Збоку дружини це закоханий в неї Антін Михайлович (зі скороченим ім'ям Тось до певної міри співзвучним з іменем Тася — варіантом від Наталі — Натася), якого не задовольняє вже роль “двоюрідного брата”, коханця і який вимагає сатисфакції (утамування почуття образи) не від чоловіка Наталі Павлівни, а від неї, пафосно заявляючи, що не годен перебувати в епіцентрі “вічної брехні”. А тому кричить: “Не хочу! З якої речі я повинен брехать? З якої? З якої речі я повинен цілі вечори бігати, як божевільний, по кварталі, виглядати, красти якийсь поцілунок, червоніть, мучитись за нього? З якої речі, я питаю? Я люблю тебе, ти любиш мене. В чому ж річ, нарешті? В чому? Ах, знаю! Ти знов почнеш про жалість, про святу жалість... Андрій такий був нещасний, ти підняла його, ти надала йому сил, ти зробила його ученим, він зараз робить великий винахід, дасть людськості великі цінності, його не можна кидати, бо він загине, з ним зараз припадок, параліч — чорт-біс. І ти взяла на себе подвиг любові. Так?” [2, 147]. Кваліфікуючи “свату” жалість Наталі Павлівни як ерунду і брехню, перекладаючи свою частку вини за неї на плечі жінки, Тось відчуває себе героєм, бо, одягнувши тогу прокурора, освітлює себе променем правдолюбця, що втомився від “щирої” і “правдоподібної” брехні.

З боку чоловіка — це його батько, “затурканий життям селянин”, “бідний дядюшка, що цілий свій вік ходив за плугом, їв у свята булочку з хлібом і перед кожним піджаком скидав свою подрану шапчинку” [2, 149], а також сестри, які покладаються на старшого брата Андрія, який, маючи великі математичні здібності, працює на свій інженерний винахід з надією, що дасть він людськості “нові цінності”, а передусім підтримає Карпа Федоровича, надасть спокою його життю, як і згармонізує життя Сані і Досі. Але ця ідея згуртування

і підтримки сім’ї належить не Андрієві Карповичу, а його дружині, яка, заробляючи на прожиття щоденними приватними уроками музики, відчула в собі вищий поклик, що в її озвученні виглядає так: “Ну, от як, скажімо, революціонери ідуть на смерть, на жертви “за друзі своя”. Я теж пішла на жертву. А коли побачила його батька, сестер... (Схвильовано). **Я** не знаю, може, кому нічого особливого не покажеться в цій людині, але я не можу без щемлячої, пекучої жалості дивитись на цього “дядюшку” [2, 149].

З чоловікової сторони ще одна дійова особа, що відіграє фатальну роль у долі романтично (навіть — ідеалістично) налаштованої Наталі Павлівни, — це компаньйон і помічник Андрія Карповича в інженерній справі Іван Стратонович, який своєю специфічною закоханістю, для якої всі засоби — добрі, ревнощами і чоловічим егоїзмом, доведеним до абсурду, — наміром здобути аргументи своєї “перемоги” над жінкою шантажем, вульгарними пропозиціями, викраденням любовних листів, — підштовхує її до самострати. В його постаті, як підкреслює чимало дослідників Винниченкової драматургії, втілено Мефістофельське начало [Див. 10].

Нейтрально-статистичну функцію (бо не належить ні до “чоловічої”, ні до “жіночої” лінії персонажів) віддано в “Брехні” прислузі Пульхері, що відтіняє хатньо-внутрішні, рутинні проблеми, з яких мусить виборсуватися самотужки Наталя Павлівна, дбаючи і про заробіток, і про умови для чоловікового винахідництва, і про щоденні сімейні витрати на прожиття. Саме Пульхера бачила, як Наталя Павлівна не раз виливала свій відчай від облоги любов’ю (чоловіча, як відомо, переважно егоїстична) сльозами, приховуючи за веселим сміхом надлом своєї душі. Саме від центральної постаті героїні розходяться промені-опозиції до всіх героїв твору. Саме тому п’єса “Брехня” структурно побудована за принципом агону, введенням у дію ще в античній трагедії, заснованій на чергуванні крупних інвективних партій зворотно-симетричного характеру. Ось чому зовнішні суперечності, які переживає Наталя Павлівна, стають внутрішніми протиріччями однієї особи. Виходить, що перипетійні кола, кожне з яких розкриває новий відтінок характеру головної героїні, навзагал можна звести до формули: Наталя Павлівна — анти-Наталя, де перша складова є постійною для будь-якого кола, але полісемантична; друга — змінна і репрезентує одне з антизначень першої.

Зовнішня конструкція драми — легка і прозора, майже невагома. Бо в ній чітко окреслено три рівновеликі дії без поділу на яви, практично з однотипними мізансценами, розташування персонажів в яких з однією сталою складовою (Наталя Павлівна) і однією змінною, в ролі якої поперемінно виступають Тось, Іван Стратонович, Андрій Карпович, п'єса змонтована внутрішньо з поєдинків-мізансцен, в яких кожен із двох перших опонентів героїні наполягає на своїй правді, вимагаючи від неї рішучих кроків і активної дії на свою користь. При цьому сенс доксологічної поведінки Наталі Павлівни полягає в тому, щоб убезпечити спокій у родині, дати змогу чоловікові довести справу до кінця. Знаходячись в епіцентрі подій, героїня не тільки витримує атаки, але й твердо дотримується своєї стратегічної лінії, щоразу змінюючи лише тактику. Недарма Володимир Винниченко спершу думав назвати драму традиційно — іменем головної героїні — “Наталя Павлівна” і радився зі своєю майбутньою дружиною Розалією Ліфшиць: на що перенести акцент — на феномен виправдальної брехні чи матеріальне втілення її в долі людини. В епістолярному діалозі Володимира Винниченка з Розалією (1911–1918 рр.), опублікованому на сторінках “СіЧі” з подачі Надії Миронець, цей сумнів зафіксовано так: “Треба строгіше відноситись до робот, вимагати від тебе дійсно можна багато... Да, я хотіла прохати тебе не називати п'єсу Н[аталія] П[авлівна], а лишити назву “Брехня”, “Лож”, все одно це не змінить головної думки, але зробить не виразною на око” (Оп. 2. — Спр. 3. — Арк. 41) [7, 52]. Отже, заголовок драми, що антиципатував зміст і головну інтригу, не тільки був фрагментом цілісної художньої концепції твору, але її наскрізним образом-символом, що конкретизував думку, як важко дотримуватися принципу “чесності з собою”, коли він наштовхується на аналогічний постулат інших людей і відбувається цілком природне зіштовхування різних інтересів на малій морально-етичній комунікаційній площі.

І в цій сфері ідейного змісту п'єси, піднесеного на рівень онтологічних і екзистенційних філософем, Володимир Винниченко створив палімпсест, в якому нові закони моралі записані по старих, що ведуть першопочаток від заповідей Божих, але часто-густо спотворених цивілізаційним прогресом/регресом, їх постійними коливаннями й індивідуальними відходами людей від їх розуміння і втілення у власному житті. Саме тому автор драми “Брехня” принципом палімпсесту

скористався й у конструюванні конфліктів та відповідно — сюжетних ліній і композиції. Винниченкові добре прислужилися античні традиції конфліктобудови, що здобули життя у жанрі стародавньої трагедії та які оновилися в українській культурі кінця XIX — початку XX ст., в добу раннього модернізму, явленого у драматургії Лесі Українки, наприклад. Форма діалогу-агону, в якому відбиваються різні типи світогляду та здійснюється двобій ідейних супротивників, складає сутність конфлікту п'єси “Брехня”.

Розрізняючи космогонічний та словесний тип агону в античній та слов'янській модифікаціях, Т. С. Голіченко співвідносить словесний агон із “гномічною формою видобування істини, що мислиться як сходження по сходинках космогонічного процесу” [6, 45–46]. “Якщо у греків метафора агону переростає у словесно-ментальний діалог, за допомогою якого здійснюється пізнання світу, то в східній моделі, до якої певною мірою тяжіє слов'янська ментальність, міфологічне уявлення про агоністичну розірваність світу стає моделлю виразу самопочуття людської душі у світі, трагедійності самого світу, розуміння взаємоприреченості людини та світу, їх взаємної невлаштованості” [6, 58]. Саме такі словесно-ментальні діалоги-двобої драми “Брехня”, укладені у ряд перипетійних кіл (Наталя Павлівна — Тось, Наталя Павлівна — Іван, Наталя Павлівна — чоловік і його рідня), “технічно” оформляють внутрішній поєдинок героїні з самою собою, розчакхнутість її психології, саме ту амбівалентність, котра зумовлює трагедію фатального вибору за умови наявності різних можливостей розв'язання внутрішнього конфлікту. Так витворюється монодрама, якою є “Брехня”, що, здавалось би, суперечить системі персонажів і інтелектуальній багатшаровості твору. А між тим це саме монодрама, або драма-портрет, як називає її Віктор Гуменюк [Див. 5]. Героїня “Брехні” як центр монодрами здатна вивищитися над усіма відчуттями неможливості поєднати правду і брехню і тому бере на свої плечі цей тягар, зустрічається з ним лицем до лица, бо гідна двобою, і гідно виходить із екзистенційної пастки, і хоч гине, але перемагає, ціною своєї смерті рятує спокій своїх близьких, облаштовує їх життя. Бо “спромоглася на короткий час подарувати радість і кожному залишити загадку нереалізованого кохання і життя” [6, 123].

Драма “Брехня” належить до особливо загадкових творів Володимира Винниченка, який мав хист до недомовленості, що легко пере-

ростала в таїни художнього тексту з безліччю потрактувань. Що, здавалось би, може бути простішим, аніж назва “Брехня”, в якій підтексту ніби й не існує. І відтінок простонародності і побутово-звичаєвого користування частотно вживаним словом знімає, на позір, усі наміри хоч щось шукати за горизонтом системи прямих значень. Але Володимир Винниченко по-особливому вмів містифікувати кожним штрихом організації слів у цілісність, що породжує багатство смислових варіацій, у ньому закодованих. Так, концептуально вагоме слово “брехня”, винесене у заголовок, одразу вступає в опозицію до загальноживаного і все ж непроясненого поняття “правда”, значення якого до кінця не з’ясоване. Людина, якщо вона хоче підійти до нього прагматично, виключно для себе, здавалось би, заглядає в бездонний колодязь, в якому мінливе чи й зовсім розпливчасте зображення, що-разу сприйняте по-новому або й зовсім затемнене.

На ґрунті-пливуні і вибудована антиномічна пара “правда/брехня”, якою і виповідається історія Наталі Павлівни, котра перебуваючи в химерному сплетінні любові, подружнього обов’язку, саможертвності, жіночої прихильності, знаходячись у стані екзистенційного вибору між життям і смертю, вибирає смерть, побачивши саме такий вихід із драматичних колізій буття на грані моральності/аморальності, яка не проминула жодної людини. Як твердять філософи, кожен життєвий вибір вивищує людину над собою, додає їй мудрості, стає сходинкою до внутрішньої свободи. Як це стало з центральною героїнею трагедії “Брехня”, відповідає Володимир Винниченко, вдавшись до виписування агональних кіл, сконцентрованих навколо Наталі Павлівни, яка чесна з собою і з кожним із тих чоловіків, що прагнуть її прихильності.

Вагомою рисою палімпсестності драми є виразна інтертекстуальність, явна і неявна викличність і по відношенню не тільки до російського і українського символізму, імпресіонізму, експресіонізму, неокласицизму, але й світової драми, зокрема скандинавської, до якої українська культура завжди тяжіла. Надзвичайно цікаві у п’єсі біблійні алюзії і ремінісценції. Ще одна прикмета палімпсестності — оприявлення невидимих сторін особистості. В. Винниченко — майстер увиразнення підсвідомості, таємниць душі за допомогою нової художньої мови. Феномен таємниці вельми приваблює і служить підложжям психологізму п’єси “Брехня” і жіночого характеру. У той бо-

лючий, вирішальний момент “бути чи не бути” Наталя Павлівна не рятує себе, а допомагає всім, хто прагне її уваги чи своєрідної колонізації її жіночого і духовного життя. І вона виявляється наймудрішою у відкритті науки життя, щоправда ціною власного.

Ще один важливий аспект: драма “Брехня” — філологічна, як і п’єса Миколи Куліша “Мина Мазайло”. Винниченків мовознавчий дискурс — унікальна грань експериментування письменника з концептом істина/правда/брехня, крізь призму якого відкривається час болючих зламів і людини в ньому, що балансує на грані етичної й аморальної поведінки, розриваючи своє серце навпіл між Сциллою і Харибдою добра і зла, честі і безчестя. Тому-то “композиційно твір організований так, що у різних “чужих” контекстах поведінка Наталі Павлівни постає, як різні тексти. Таким чином, головний екзистенційно-онтологічний текст брехні героїні... постає різним...” [6, 117].

Множинність текстів кожного із персонажів у зіткненні з логікою героїні породжує невичерпність смислів і їх інтерпретаційного витлумачення, що свідчить про закладений у драмі потенціал активних художніх центрів, які щоразу збуджуватимуться до життя запитами нових епох.

Список використаних джерел

1. Великий тлумачний словник сучасної української мови / Уклад, і головний ред. В. Т. Бусел. — К.; Ірпінь: Перун, 2001. — С. 62.
2. Винниченко Володимир. Брехня / Володимир Винниченко // Володимир Винниченко. Вибрані п’єси. — К.: Мистецтво, 1991. — С. 142–207.
3. Винниченко — Грушевському. Лист // ЦДАВО України. Ф. 1823. — п. 1. — Спр. 26. — Арк. 59–59 зв.
4. Голіченко Т. С. Слов’янська міфологія та антична культура / Т. С. Голіченко. — К., 1994. — 207 с.
5. Гуменюк Віктор. Незглибимість художньої концепції першого драматургічного шедевра Володимира Винниченка / Віктор Гуменюк // Як тайна, як безодня... П’єса Володимира Винниченка “Брехня”: Текст і контекст. — Сімферополь: Світ, 2008. — С. 5–26.
6. Мейзерська Тетяна. Роль композиції в онтологічній версії брехні: п’єса “Брехня” В. Винниченка // Як тайна, як безодня... П’єса Володимира Винниченка “Брехня”: текст і контекст. — Сімферополь: Світ, 2008. — С. 116–123.

7. Миронець Надія. Епістолярний діалог Володимира Винниченка з Розалією Лівшиць (1911–1918) // Надія Миронець. Слово і Час. — 2007. — № 9. — С. 48–56.
8. Епістолярний діалог Володимира Винниченка з Розалією Лівшиць (1911–1918) (продовження). Підготовка текстів і примітки Надії Миронець // Слово і Час. — 2010. — № 1. — С. 88–109.
9. Епістолярний діалог Володимира Винниченка з Розалією Лівшиць (1911–1918) // Слово і Час. — 2010. — № 2. — С. 96–101.
10. Як тайна, як безодня... П'єса Володимира Винниченка "Брехня": Текст і контексти: Збірник наукових праць. — Сімферополь: Світ, 2008. — 200 с.