

Научная статья /
Research Article

УДК 821.161.2.0
ББК 83.3(4Укр)

ПЬЕСА ВЛАДИМИРА ВИННИЧЕНКО «ЗАКОН»: ПРИНЦИП ЖАНРОВО- СТИЛЕВОЙ МНОГОГРАННОСТИ

© 2021 г. В.И. Гуменюк

*Крымский инженерно-педагогический университет
имени Февзи Якубова, Симферополь, Крым*

Дата поступления статьи: 14 июня 2020 г.

Дата одобрения рецензентами: 27 сентября 2020 г.

Дата публикации: 25 сентября 2021 г.

<https://doi.org/10.22455/2500-4247-2021-6-3-244-257>

Аннотация: Главная героиня пьесы В. Винниченко «Закон», молодая женщина, жаждущая иметь ребенка, сама программирует и развивает в желанном ключе сложную жизненную ситуацию, выступает, так сказать, в роли режиссера. Это произведение камерное, на пять действующих лиц. Семейная драма. Но бытовые ситуации почти всегда в пьесах писателя сопряжены с художественным исследованием проблем глобальных. Есть основания говорить о тревожном постижении в этой пьесе тоталитарного мироощущения, согласно которому якобы можно достичь высокой цели, не считаясь с объективными законами развития природы и общества. Камерность пьесы и трагедийная монументальность своеобразно сочетаются, придавая произведению особую художественную целостность. Психологически достоверная житейская история, лежащая в основе образности пьесы, оборачивается интеллектуальной драмой, достигает граней трагедии. Особое единство жанрово-стилевых аспектов предопределяет подчеркивание игровой стихии, использование принципа «театра в театре», при том, что театр представляется как прерогатива не только искусства, но и жизни.

Ключевые слова: Владимир Винниченко, драматургия, жанрово-стилевая специфика, принцип театра в театре.

Информация об авторе: Виктор Иванович Гуменюк — доктор филологических наук, профессор, старший научный сотрудник, Научно-исследовательский институт крымскотатарской филологии, истории и культуры этносов Крыма, Крымский инженерно-педагогический университет им. Февзи Якубова, пер. Учебный, д. 8, 295015 г. Симферополь, Республика Крым.
ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0002-7636-7445>

E-mail: olvimy@mail.ru

Для цитирования: *Гуменюк В.И.* Пьеса Владимира Винниченко «Закон»: принцип жанрово-стилевой многогранности // *Studia Litterarum.* 2021. Т. 6, № 3. С. 244–257. <https://doi.org/10.22455/2500-4247-2021-6-3-244-257>



This is an open access article distributed under the Creative Commons Attribution 4.0 International (CC BY 4.0)

Studia Litterarum,
vol. 6, no. 3, 2021

VOLODYMYR VYNNYCHENKO'S PLAY *THE LAW*: THE PRINCIPLE OF GENERIC AND STYLISTIC COMPLEXITY

© 2021, Viktor I. Humeniuk

Crimean Engineering and Pedagogical University named after Fevzi Yakubov, Simferopol, Crimea

Received: June 14, 2020

Approved after reviewing: September 27, 2020

Date of publication: September 25, 2021

Abstract: The main character of Volodymyr Vynnychenko's play entitled *The Law*, a young woman eager to have a child, programs her life the way she desires and solves a difficult life situation, as if she were acting as her own life's stage director. The play is a chamber family play of five characters. However, Vynnychenko's family collisions always have a global dimension. The play expresses concern about a totalitarian mindset that tends to achieve a higher goal without considering objective laws of nature and society. The genre of the chamber play and the tragic monumentality of the plot are peculiarly combined in the work allotting it with a sort of artistic integrity. A psychologically compelling story ultimately turns into an intellectual drama and reaches the verge of tragedy. A unity of generic and stylistic aspects is to emphasize the element of play, the use of the "theatre-in-the-theatre" method while the theatre is presented as a prerogative not only of art but also of life.

Keywords: Volodymyr Vynnychenko, drama, generic and stylistic specificity, the principle of theatre in theatre.

Information about the author: Viktor I. Humeniuk, DSc in Philology, Associate Professor, Senior Researcher, Crimean Engineering and Pedagogical University named after Fevzi Yakubov, Uchebnyi Lane 8, 295015 Simferopol, Crimea.

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0002-7636-7445>

E-mail: olvimy@mail.ru

For citation: Humeniuk, V.I. "Volodymyr Vynnychenko's Play *The Law*: The Principle of Generic and Stylistic Complexity." *Studia Litterarum*, vol. 6, no. 3, 2021, pp. 244–257. (In Russ.) <https://doi.org/10.22455/2500-4247-2021-6-3-244-257>

Творчество Владимира Винниченко (1880–1951), одной из самых значительных фигур украинской культуры первой половины XX в., писателя, который едва ли не с первых шагов своей литературной деятельности был признан живым классиком и в то же время непредвиденным новатором, мало еще известно современному читателю. Преданное политической анафеме в советскую эпоху (в частности, ввиду одиозного высказывания В.И. Ленина о первых романах автора — «архискверное подражание архискверного Достоевского»), по политическим же причинам весьма неоднозначно оцениваемое и в диаспоре, обширное творческое наследие автора только в наши дни становится предметом основательного литературоведческого постижения. Это касается прежде всего драматургии автора.

Если ранняя проза автора, громко заявившего о себе небольшой повестью «Сила и краса» (1902) [11], позднее публиковавшейся под несколько измененным заглавием — «Краса и сила», была в основном радушно и даже восторженно принята публикой и критикой, то первые пьесы вызвали настороженность и резкое неприятие. И дело даже не в том, что их осудили такие традиционно мыслящие литературоведы, как Сергей Ефремов. Ни один театр не проявил к ним интереса, что весьма задевало честолюбивого писателя. В драматических произведениях, таких как «Дисгармония» (1906), «Ступени жизни» (1907), «Великий Молох» (1907) и др., В. Винниченко продолжил поиски, начатые в ранней прозе. Натуралистическая фактурность, мозаичность композиции, контрастное сопоставление персонажей и иные структурные компоненты художественной речи подчинялись философичной символике, подчеркиваемой заглавиями. Житейские, психологически обоснованные картины и ситуации непринужденно перерастали в

напряженные диспуты, словесные поединки. Автор являл образцы современной интеллектуальной драмы, к которой большинство его современников оставалось равнодушными, не совсем справедливо обвиняя писателя в излишней тенденциозности и публицистичности. Такое положение вещей никак не устраивало В. Винниченко, жаждавшего театрального успеха не в далеком будущем, а здесь и сейчас. Он начал задумываться о причинах популярности ранее отвергаемой им мелодрамы и, в конце концов, отважился использовать ее средства, подчиняя их своим приоритетным художественным устремлениям. Авангардно соединив, казалось бы, противоречащие друг другу и несовместимые жанрово-стилевые аспекты, автор создает образцы интеллектуально-психологической мелодрамы. Такие пьесы, как «Ложь» (1910), «Черная Пантера и Белый Медведь» (1911) и др., приносят желанный успех, продолжают вызывать дискуссии, привлекают зрителей, ставятся не только на украинской сцене, но и в театрах России, Польши, Германии, Италии и других стран. Продолжая экспериментировать, В. Винниченко плодотворно работает в жанрах сатирической комедии и героической драмы, в некоторых пьесах, например, в «Панне Маре» (1918), успешно сочетает эти разноплановые жанровые аспекты. Последний, в основном эмиграционный, период драматургической активности писателя, начавшийся пьесой «Меж двух сил» (1918) и завершившийся пьесой «Пророк» (1929), связан прежде всего с жанром трагедии. Близка к трагедии и пьеса «Закон», являющаяся основным объектом исследования в предлагаемой публикации.

Пьеса «Закон» [10] принадлежит к лучшим драматическим произведениям В. Винниченко. Как справедливо отметил Валерьян Ревуцкий, она по своему стилю и структуре чрезвычайно близка предыдущей пьесе автора — «Грех» [6, с. 46]. Своеобразное сочетание камерности, лиричности, утонченного художественного психологизма и эпической монументальности, философичности является весьма существенной поэтической чертой этих произведений.

По многим своим жанровым признакам драма «Закон» приближается к трагедии. Главная героиня, молодая женщина, привлекательная и нетривиальная, бросает решительный вызов законам не только общества, но и природы, а следовательно, вполне в соответствии со структурной схемой классической трагедии, накликает на себя беду. Это произведение, казалось

бы, вполне камерное, на пять действующих лиц, с любовным треугольником (даже четырехугольником) в центре. Семейная драма. Но, как это всегда у В. Винниченко (что является одним из выразительных современных признаков его художественной речи), семейные проблемы являются одновременно художественным воплощением проблем глобальных. Так же, как, например, в случае с романом «Честность с собой», у некоторых критиков которого возникли мысли о предсказании большевизма [4, с. 93], можем говорить о художественном постижении в «Законе» тоталитарного мироощущения, согласно которому якобы можно достичь высокой цели, не считаясь с объективными законами мироздания. Однако было бы явным упрощением утверждать, что пьеса именно об этом. Это лишь одно из возможных прочтений ее художественно неисчерпаемой и многогранной символики. Так же как и во многих других своих пьесах («Memento», «Чужие люди», «Натусь», «Молодая кровь», «Панна Мара», «Над»), подчеркивая игровую стихию драматического действия, В. Винниченко своеобразно и ненавязчиво использует принцип «театра в театре». Главная героиня сама программирует и воплощает в жизнь желаемую ситуацию, выступает, так сказать, в роли режиссера.

Действие происходит в уютном, «с рачительным, изысканным вкусом убранном и обставленном» жилище профессора Панаса Михайловича Мустащенко, человека, как подчеркивает ремарка, среднего возраста («лет 38–40»), еще не лишённого молодого очарования. Мустащенко «хорошо одет», «натура пылкая, несдержанная, непрестанно в борьбе с собой...» [9, с. 537]. И в портретной, и в дальнейшей действенной характеристике подчеркивается открытость впечатлительного, чуткого и одновременно мужественного естества персонажа самым широким проявлением бытия. Ему присущи и дикие «праинстинкты», которые, в частности, обозначаются такими деталями, как «лицо желто-смуглое, восточного типа», пылкая «татарская кровь» или упоминание о прокушенном в детстве пальце товарища, и проявления высокой цивилизованности, подлинной интеллигентности. О последней свидетельствует умение овладеть собой, проявить душевную деликатность, тактичность, в конце концов, положение профессора психологии и философии. Вполне вероятно, что именно необыкновенная широта натуры персонажа обусловила возможность согласия пойти вопреки непрестанному внутреннему сопротивлению на причудливый эксперимент супруги.

В коротком вступительном диалоге Мусташенко с Марией Андреевной (тетей, которая заменила его жене мать, что отражено в ласковом домашнем обращении к ней — Тама) с помощью неотделимых от действенной динамики повествовательных штрихов выясняются истоки драматической ситуации. Панас хочет выяснить у проницательной и всезнающей Марии Андреевны причины неожиданной перемены в поведении жены («какие-то рестораны, театры, кабаре...»). Ему больно, что после «восьми лет настоящей любви, согласия, искренности» он теперь вынужден «обращаться к другим за разъяснениями» [9, с. 538]. Мария Андреевна в нескольких тирадах подтверждает, что причиной всего является острое переживание Инной своей бесплодности, потеря всякой надежды на материнство, и настаивает на вине в этом супруга: «Говорила тебе: не накликайте духа... Ну, вот теперь она по театрам да ресторанам бегаёт, а вы с чужими детьми в песочке играетесь»; «Нужно было заводить детей, когда природа давала их. Нет, для утешения жену хотели иметь. Вот и утешайтесь теперь» [9, с. 538]. В то же время Мария Андреевна, сочувствуя Панасу («Знаю, что и тебе теперь нелегко»), советует ему как можно деликатнее обращаться с женой, не перечить ее прихотям, угомонить свою «татарскую кровь», которая, по словам самого же Мусташенко, «плавает над сознанием, над культурой, как “масло на воде”».

Мария Андреевна — заботливый хранитель семейного очага, внешне суровая, а на самом деле ласковая, мудрая и ненавязчивая распорядительница, умеющая всему в доме дать должный порядок и для которой благо дочери превыше всего. Не теряя предельной житейской достоверности, ее фигура является как бы живым воплощением рассудительного порядка, своеобразной аллегорией закона, который не следует нарушать. Это угадывается уже в ее портретной ремарке: «Мария Андреевна — почтенная фигура. Волосы седые. Одета во все темное. На лице то и дело суровое, но не злое выражение, даже когда шутит. Густые длинные нависшие брови. Говорит коротко, уверенно, спокойно» [9, с. 537].

Давая Панасу наставления относительно толерантности к экстравагантным выходкам жены, Мария Андреевна в определенной степени выступает в роли режиссера их дальнейших отношений. Но более определенно и разнообразно тема театра заявлена с появлением Инны Васильевны, в портретной ремарке относительно которой подчеркивается ее необычайная

красота: «...тонкая, гибкая; волосы темно-рыжие с красным отливом; цвет лица — матово-белый; уста — яркие, широкие» [9, с. 540]. Инна Васильевна появляется в сопровождении своего неизменного воздыхателя Круглика, давнего друга Панаса, именно того друга, которому тот в детстве прокусил палец и который затем, изучив тонкости нрава Панаса, научился прекрасно, бесконфликтно обходиться с ним. Ремарочный портрет Круглика, можно сказать, подан в стиле Пикассо: «...небольшой, с брюшком, крайне некрасив, все в нем круглое и вместе с тем заостренное: нос широкий, но кончик приплюснут; уши большие, круглые, но концы вытянутые кверху; голова круглая, но лысина отчетливо выступает; остренькая борода, выделяющиеся скулы на круглом лице» [9, с. 540]. И в обращении он, так сказать, круглый — галантный, вежливый, внимательный. Но при этом, как видно, таков, кто никогда не упустит своего интереса. Он способен пусть не прямыми, окольными, опять же, круглыми путями, но непременно достичь своей цели, остро впиться в цель, не зря же он стал миллионером. Инна придумала ему прозвище, антонимическое фамилии — Острик. Этот Круглик-Острик выступает в роли вроде бы вполне бескорыстного спонсора любых Иннинных прихотей, хоть совсем не скрывает, что влюблен в нее и что в последнее время стал непринужденнее проявлять свою «хроническую фантазию», т. е. усилил внимание к Инне, потому что у него, по его признанию, появилась надежда. Инна со смехом относится к признаниям ухажера, называет их глупостями и просто стремится использовать его помощь в осуществлении собственных планов.

С появлением Инны, как отмечалось, в пьесе отчетливо обозначается тема театра — и как художественного явления, и как неотъемлемого признака человеческого бытия. Инна, которая скорее изображает из себя веселую, раскованную, опьяневшую, чем является таковой на самом деле, заявляет сначала Таме, а впоследствии и Панасу, которого с игривой почтенностью называет Господином, что нынче приняла для себя окончательное решение — стать опереточной актрисой: «Ведь я целехонький день с ними валандалась: и пела им, и играла, и танцевала. С режиссерами, с директорами. Они все, Тамуня, говорят, что я через два месяца “убью” либо “зарезу” ... всех их примадонн. И зарезу!» [9, с. 540–541]. Тама прекрасно ощущает душевную боль своей дочери и хоть и с предостережением («Не подбрасывайся жизнью, как тряпицей»), но все же соглашается на все: «Хоть в кафе-

шантан. А если надо, то и мене с собою бери». Заручившись поддержкой Тамы, Инна посылает Круглика известить о своем намерении Панаса и в красноречивой молчаливой сцене, которая подчеркивает в действенном течении предчувствие тревоги, готовится к встрече с мужем: «Инна сама; закинув руку за голову, нахмурившись, быстро ходит по комнате... Поспешно наливает в рюмки ликер, в чашки кофе; садится в кресло; вспоминает, закуривает сигарку и принимает непринужденную позу. Прислушивается. Тихо. Прекращает курить, ставит рюмку на стол. Откидывается на спинку кресла и, закрыв глаза, сурово нахмурился брови, неподвижно сидит. Услышав рокот голосов, внезапно выпрямляется и вновь принимает вызывающую позу, взяв сигарку в рот» [9, с. 544].

Живописуя в присутствии друга свои будущие сценические триумфы, Инна, когда Круглик в конце концов оставляет их наедине, разворачивает перед Панасом перспективу, так сказать, альтернативного театра, в котором ему отводится существенная роль. Панасу предстоит переспать с девушкой, которую Инна уже заранее пригласила и которая на правах наемницы-машинистки, будет жить в их доме. Впоследствии выкупленный у той ребенок должен помочь наладить их семейное благополучие. Достаточно широкая, но напряженная, исполненная глубоких подтекстов сцена настраивания Панаса на новую роль, по его словам, на «дикий эксперимент», перерастает в интеллектуальный поединок на тему своеобразно-рационалистического покорения, насильственного подчинения человеком таинственной стихии бытия, на тему сомнительных средств и высокой цели, сильной воли и «слонявого морализаторства»... В этом поединке нет победителей. Панас из-за любви к милой Ин (таково ее домашнее имя), боясь потерять ее, соглашается воплощать ее замысел. Инна, не медля, тут же прибегает к «режиссерским советам»: «Я все обдумала. Я две недели, денно и нощно это обдумывала. Теперь ты сам можешь судить, что это не шутка и не минутная фантазия. Я хочу быть матерью твоего ребенка и буду. В твоих силах не раскрывать широко глаз, не вспыхивать, не философствовать, а спокойно поговорить с девушкой, ищущей работы» [9, с. 551]. Ремарка перед сценой знакомства с Людой (этой сценой завершается первое действие) свидетельствует, что Панас невольно начинает входить в новую роль: «Мусташенко один, взволнованно ходит по комнате, снижает плечами, невольно останавливается перед зерка-

лом, осматривает себя, причесывает волосы, но тут же ловит себя на этом; снова возмущенно снызывает плечами...» [9, с. 551].

Ухаживания Мусташенка за Людой, по-настоящему влюбляющейся в него, ревнивые страдания Инны, готовой все вынести ради заветной цели, нарастающее возмущение Тамы, которую, в конце концов, приходится выводить к дальней родственнице, возрастание надежд Круглика, мастера обходных путей, принявшегося готовить экспедицию на Южный полюс, — таковы дальнейшие перипетии пьесы. Все эти события становятся основой изысканно-мозаичного чередования сцен, исполненных особого драматического напряжения и экспрессии, проникнутых игрой психологических нюансов.

Предельного, действительно трагического накала достигает драматизм событий в четвертом действии, сначала овеванном самодовольной эйфорией Инны Васильевны, целиком и полностью уверенной в том, что рожденный Людой ребенок будет принадлежать ей. В знак успешного завершения эксперимента жилище празднично украшено: «Комната убрана цветами, стоящими в вазах, висящими в гирляндах на стенах и потолке, красующимися на столах в вазах» [9, с. 581]. Хозяйке не хватает только орхидей, за которыми немедленно отправляется жаждающий во всем угодить Круглик. Этот персонаж, которого Инна Васильевна на сей раз награждает прозвищем Кислик, вносит в радостную атмосферу печальные ноты. Интересно, что он не только наблюдает за ходом событий, но и деликатно пытается направлять их в желаемом для себя течении, на что обращает внимание Инна Васильевна еще во время одного из их предыдущих разговоров о взаимоотношениях Панаса и Люды. Круглику ничего не известно об истинных причинах этих взаимоотношений, и это придает Инне Васильевне некую самоуверенность:

Круглик. А знаете, Инна Васильевна, интересное явление: вот уста ваши смеются, а в глазах видна боль.

Инна (смеясь). Да не может быть?! Вот беда! Что же мне делать?..
Слушайте, милый Круглик: я вам сказывала не раз, что вы не фабрикант, а поэт, Жюль Верн, Фенимор Купер...

Круглик. ...А вот, хотите, я вам лучше открою, что из этого всего выйдет?

Инна. О, да вы еще и ворожей?..

Круглик. В один безупречно чудесный день вы вдруг отомстите Панасу... вы измените ему со мной...

Инна. А знаете, Круглик, следует признать, что вы довольно хитро ведете свою игру: под видом откровенности, да и наглости, вы заранее вселяете в меня определенные поступки. Вы просто гипнотизер [9, с. 561–562].

Вот и в четвертом действии Круглик отнюдь не проникается эйфорией Инны Васильевны, ее чувством победы: «Помните, когда-то у вас вырвалось из души: “Ах, захватить бы куда-то далеко-далеко, в Австралию, в Африку, дабы совсем-совсем исчезнуть!” Помните?.. И вот, позвольте вам теперь сказать, что вся эта экспедиция готовилась для вас... Я знал, что наступит такой момент, когда вам нужно будет либо вновь в оперетку, либо убить себя, либо “захватить куда-то совсем-совсем далеко”. Такой момент вскоре наступит» [9, с. 582–583].

Круглик, как видим, намечает различные пути решения предельно заостренной драматической ситуации, среди которых и ведущий к финалу, наиболее характерному для трагедии. И необходимость выбора одного из подобных путей вскоре предстает перед героиней. Люда, которая раньше теоретически соглашалась отдать ребенка, категорически отказывается это сделать, став матерью. Диалог между Инной и Мусташенко, который извещает об этом жену, достигает особой драматической напряженности, ужасающей экспрессии. Эта экспрессия подчеркивается красноречивыми ремарками: «тревожно»; «ошеломленно, не понимая»; «молчит, тихо»; «молчит, глухо»; «с ужасом»; «охватив голову руками»; «медленно, тихо, раздельно»; «еще тише»; «вскакивает, зловеще»; «с неистовой яростью» [9, с. 588]. Так же, как и в момент Инниного властного приобщения мужа к своему причудливому эксперименту, теперь, в момент его завершения, из волн бушующих страстей возникает интеллектуальный поединок о сложности взаимодействия человеческой воли и таинственных стихий природы:

Инна (*вдруг с жестоким, упрямым выражением лица*). Этого не будет! Она обязана отдать ребенка! Ты должен взять его, ты — отец.

Мусташенко. Юридическое право за ней...

Инна. «Юридическое право»! Но есть высшее право: право справедливости! Я — мать этого ребенка! Она не хотела его, боялась, ненавидела, она хотела на первом же месяце жизни убить его. Мы с тобой уберегли...

Мустащенко. ...Никакая логика, никакая справедливость, ничто здесь не поможет. Мы сами вызвали силу, большую, чем мы, чем она, чем все... [9, с. 588].

Инна не склонна верить ободряющим заверениям Мустащенко, что все у них будет, как и раньше, и с болью констатирует: «Там будет твоя настоящая семья». И эта констатация тут же подтверждается. Мустащенко озабоченно реагирует на детский крик, которого Инна даже не услышала. И со словами «Я уверен, он закричал...» новоиспеченный отец быстро исчезает в соседней комнате.

Среди упомянутых путей разрешения драматической ситуации намечается еще один. Тама, которая, затаив обиду, прибыла спасать «свое дитя», т. е. Инну, решаете отравить Люду, подсыпав ей в кофе значительно больше морфия, чем нужно для устранения головной боли. Инна сначала молчаливо принимает предложенную Тамой адскую игру, но в последний момент «словно случайно роняет чашку на пол, тихо вскрикнув» [9, с. 594]. Поэтому принимается вариант, предложенный Кругликом.

Один из исследователей рассматривает пьесу «Закон» как едва ли не самый характерный образец присущей произведениям В. Винниченко «острой театральности» [5, с. 126]. Другой отмечает, что эта пьеса «абсолютно сценична» [6, с. 45]. Такая особенность литературного стиля произведения, естественно, не могла не привлечь внимания театров. Драма «Закон» наряду с иными пьесами автора в 20-х гг. прошлого века ставилась на сцене Киевского театра им. Ивана Франко. Михаил Рудницкий пишет о воплощении пьесы на немецкой сцене [7]. Постановка «Закона» была осуществлена в Русском драматическом театре в Риге в 1922 г., очевидно еще до появления пьесы в печати, в Хорватском государственном театре в Загребе (1943), в Украинском театральном ансамбле в Париже (1949), в других сценических коллективах [8, с. 283, 286, 292, 468]. Среди постановок относительно недавнего времени тонким ощущением поэтической многогранности пьесы, неотделимой от ее особого лаконизма, отличается сценическое прочтение, осуществленное в 1993 г. в Львовском театре им. Леся Курбаса [1, с. 3].

В. Винниченко в этом, как и во многих других своих произведениях, — блестящий мастер интриги, необычайный выдумщик. Вряд ли в мировой драматургии, где можно выделить не так уж много часто используемых сюжетных схем, найдется сюжетная схема, подобная той, которая используется в «Законе». В некоторой степени аналогичная ситуация встречается разве что в трагикомедии Герхардта Гауптмана «Крысы» (1911). В одной из многочисленных сюжетных линий пьесы немецкого автора стареющая героиня, госпожа Ион, жаждущая материнства, исполненная нерастратченной энергии и рвения, покупает у бедной и легкомысленной Паулины внебрачного младенца и ловко выдает его за своего даже перед собственным мужем. А когда, опомнившись, настоящая мать требует ребенка назад, своенравная героиня убирает ее со своего пути с помощью наемного убийцы, но, в конце концов, избалованная и снедаемая угрызениями совести, кончает жизнь самоубийством [2, с. 485–486]. Однако при всей неожиданности и напряженности интригующих коллизий определяющими являются в произведении В. Винниченко не они, а пристальное внимание к тонкостям человеческой души.

Психологически достоверная, натуралистически точная житейская история, лежащая в основе образности пьесы «Закон», оборачивается интеллектуальной драмой, достигает граней трагедии. Особое единство жанрово-стилевых аспектов предопределяет проявление игровой стихии драматического действия, использование принципа «театра в театре», при том, что театр представляется как прерогатива не только искусства, но и жизни.

Список литературы

Исследования

- 1 Біляченко О. За одвічним законом // Кримська світлиця. 1993. 25 вересня. С. 3.
- 2 Глумова-Глухарева Э.И. Гауптман // История западноевропейского театра / под общ. ред. Г.Н. Бояджиева, Е.Л. Финкельштейна. М.: Искусство, 1970. Т. 5. С. 461–494.
- 3 Малютіна Н.П. Українська драматургія кінця XIX — початку XX ст. Київ: Академія, 2010. 256 с.
- 4 Мороз Л.З. «Сто рівноцінних правд»: парадокси драматургії В. Винниченка. Київ: НАН України, Ін-т літератури ім. Т.Г. Шевченка, 1994. 208 с.
- 5 Перлін Є. Драматургія В. Винниченка // Життя й революція. 1930. № 6. С. 115–135.
- 6 Ревуцький В. Еміграційна драматургія В. Винниченка // Сучасність. 1971. № 12. С. 44–53.
- 7 Рудницький Л. П'єси В. Винниченка на німецькій сцені // Український театр. 1990. № 1. С. 25–28.
- 8 Стельмашенко В. Володимир Винниченко: анотована бібліографія. Едмонтон: Альбертський ун-т, Канадський ін-т українських студій, 1989. 760 с.

Источники

- 9 Винниченко В. Вибрані п'єси. Київ: Мистецтво, 1991. 605 с.
- 10 Винниченко В. Закон: п'єса на 4 дії. Прага: Нова Україна, 1923. 79 с.
- 11 Винниченко В. Сила і краса // Киевская старина. 1902. Т. 78, кн. 1–2. С. 227–281.

References

- 1 Biliachenko, O. "Za odvichnym zakonom" ["Following the Eternal Law"]. *Krims'ka svitytisia* [*Crimean Hall*], 1993, September 25, p. 3. (In Ukrainian)
- 2 Glumova-Glukhareva, E.I. "Gauptman" [Hauptman]. Boyadgiev, G.N., and Ye.L. Finkel'shtein, editors. *Istoriia zapadnoevropeiskogo teatra* [*History of the Western European Theatre*], vol. 5. Moscow, Iskusstvo Publ., 1970, pp. 461–494. (In Russ.)
- 3 Maliutina, N.P. *Ukrains'ka dramaturgiia kintsia XIX – pochatku XX st.* [*Ukrainian Dramaturgy of the end of the 19th – beginning of the 20th century*]. Kiev, Academy Publ., 2010. 256 p. (In Ukrainian)
- 4 Moroz, L.Z. "Sto rivnotsinnikh pravd": paradoksy dramaturgii V. Vynnychenka [*Paradoxes of Dramaturgy by V. Vynnychenko*]. Kiev, National Academy of Sciences of Ukraine, T. Shevchenko Institute of Literature, 1994. 208 p. (In Ukrainian)
- 5 Perlin, E. "Dramaturgiia V. Vinnichenka" ["Plays by V. Vynnychenko"]. *Zhittia i revoliutsiia* [*Life and Revolution*], no. 6, 1930, pp. 115–135. (In Ukrainian)
- 6 Revuts'kii, V. "Emigratsiina dramaturgiia V. Vinnichenka" ["Emigration Plays by V. Vynnychenko"]. *Suchasnist'* [*Mordern Time*], no. 12, 1971, pp. 44–53. (In Ukrainian)
- 7 Rudnits'kii, L. "Pyesy V. Vinnichenka na nimets'kii stseni" ["Plays by V. Vynnychenko Performed in Germany"]. *Ukrains'kii teatr* [*Ukrainian Theatre*], no. 1, 1990, pp. 25–28. (In Ukrainian)
- 8 Stel'mashenko, V. *Volodimir Vinnichenko: anotovana bibliografiia* [*Volodymyr Vynnychenko: Annotated Bibliography*]. Edmonton, University of Alberta, Canadian Institute of Ukrainian Studies Publ., 1989. 760 p. (In Ukrainian)