

СТЕПАН ХОРОБ

СТОРИНКИ ІСТОРІЇ
УКРАЇНСЬКОЇ ДРАМАТУРГІЇ
КІНЦЯ ХІХ – ПОЧАТКУ ХХ СТОЛІТТЯ



Степан ХОРОБ

**СТОРИНКИ ІСТОРІЇ
УКРАЇНСЬКОЇ ДРАМАТУРГІЇ
КІНЦЯ ХІХ - ПОЧАТКУ
ХХ СТОЛІТТЯ**

Івано-Франківськ
Місто НВ
2018

УДК 821.161.2'06 – 2.09(091)

X-80

*Друкується за ухвалою вченої ради Прикарпатського національного
університету імені Василя Стефаника*

Рецензенти: доктор філологічних наук, професор О. Є. Бондарева
(м. Київ); доктор філологічних наук, професор
Н. П. Малютіна (м. Одеса); доктор філологічних наук,
професор Р. А. Козлов (м. Кривий Ріг)

Хороб Степан

X-80 Сторінки історії української драматургії кінця XIX – початку XX століття. – Івано-Франківськ: Місто НВ, 2018. – 236 с.

ISBN 978-966-428-602-9

До нової книги івано-франківського літературознавця ввійшли нариси з історії української драматургії кінця XIX – початку XX століття, підготовлені автором до історії національного письменства як окремі розділи, що були надруковані чи готові до друку у відповідних томах «Історії української літератури».

Видання розраховане на викладачів української словесності, студентів-філологів, аспірантів, істориків української літератури і театру, всіх, хто цікавиться розвитком драми як роду літератури і виду мистецтва.

821.161.2'06 – 2.09(091)

*На обкладинці – сцена з вистави «Украдене щастя»
за однойменною драмою Івана Франка
у виконанні митців Київського театру ім. І. Франка*

ISBN 978-966-428-602-9

© Хороб С. І., 2018

ЗМІСТ

ВІД АВТОРА	3
------------------	---

Розділ I

ДРАМАТУРГІЯ І ТЕАТР ІВАНА ФРАНКА	9
--	---

Розділ II

УКРАЇНСЬКА ДРАМАТУРГІЯ КІНЦЯ ХІХ - ПОЧАТКУ ХХ СТОЛІТТЯ: ТЕНДЕНЦІЇ, ЕВОЛЮЦІЯ	91
--	----

Розділ III

УКРАЇНСЬКА РЕЛІГІЙНО-ХРИСТІЯНСЬКА ДРАМА КІНЦЯ ХІХ - ПОЧАТКУ ХХ СТОЛІТТЯ	115
--	-----

Розділ IV

УКРАЇНСЬКА ДРАМАТУРГІЯ 1920-1930-х РОКІВ У ЗАХІДНІЙ УКРАЇНІ ТА ДІАСПОРІ	149
ІМЕННИЙ ПОКАЖЧИК	229

ВІД АВТОРА

Історія української літератури кінця XIX – початку XX століття, за визначенням багатьох її дослідників, – чи не найбагатше і найрізноманітніше ідейно-естетичне явище в нашому загальнонаціональному письменстві, явище (передовсім на рівні художніх персоналій та їх творчого мислення, що яскраво позначилося на розвитку тогочасного літературного процесу, динаміці поезії, прози і драматургії) неперебутнє в своїй культурно-духовній основі. Осібне місце тут посідає історія української драматургії як органічна складова не лише літературного, а й театрального процесів. Власне, тоді появилися драматургічні твори Івана Франка, Лесі Українки, Володимира Винниченка, Миколи Куліша, Олександра Олеся, Спиридона Черкасенка, Василя Пачовського, Гната Хоткевича, Івана Кочерги, Якова Мамонтова, Григора Лужницького, Романа Купчинського та інших майстрів національної сценічної літератури. Саме в той час разом з реалістичним типом художнього мислення творчо побутували модерністські форми авторської ідейно-естетичної свідомості. Тоді ж набуває розквіту театральне мистецтво з його розмаїттям акторського і режисерського самовияву, з його модифікацією багатьох жанроутворень – від психологічної до лірико-поетичної драми, від світської до релігійно-християнської н'еси, нарешті, від реалістично-побутової вистави «Театру корифеїв» до спектаклю з поетикою модерну театру «Березіль».

Для увиразнення такого драматургічно-театрального процесу в Україні конче варто додати розвиток драматургії і театру цього періоду в українській діаспорі. Адже одне із найголовніших завдань нинішнього національного літературознавства (передовсім історії українського письменства) – розкрити повноту всеукраїнського літературного процесу, залучивши до його розуміння як твори знаних, так і маловідомих художників слова, як материкових, так і діаспорних літераторів, як твори популярні, так і призабуті. Тому кожен, хто береться до написання сторінок з історії української драматургії, мусить зважати на потребу не тільки об'єктивного й неупередженого висвітлення тих чи тих художніх явищ, фактів, персоналій, творів, а й панорамно в дина-

міці висвітлювати їх повноту і вписуваність до драматургічно-театрального процесу кінця XIX – початку XX століття.

При цьому, до речі, не варто вдаватися й до категоричності своїх суджень, своїх спостережень, навіть якими вони б не здавалися правдивими та об'єктивними. Сторінки історії не лише української драматургії, а й національного письменства конче мусять подаватися, не зважаючи на теперішнє назагал індивідуалізоване й орієнтоване на західні системи літературно-наукове та літературно-критичне мислення, як позитивно-розважливе, орієнтоване на виражені аргументи й обґрунтовані висновки щодо того чи іншого ідейно-естетичного явища, породженого в минулому часі в певних суспільно-історичних обставинах.

І ще ось на чому хотілося б зацентрувати: у сторінках з історії української драматургії годі віднайти якусь одну, домінуючу методичку дослідження чи то в «історії процесу», чи в «портретовій історії», чи в «історії певної з'яви» тощо. Йдучи від текстів драматичних творів означеного періоду (кінець XIX – початок XX століття), відповідно використовувалися різні методички з їх регламентацією відповідних меж компетентності, без будь-якої абсолютизації кожної зокрема. Відтак у чотирьох розділах запропонованого видання радше оприявлений синтез методик дослідження, що взаємно корелюються в тих чи тих підходах, синтез герменевтичного та аксіологічного принципів аналізу і взаємовпливи драматургії свого часу і свого місця (материкова й еміграційна в їх національній самототожності), врешті, в органічній сполуці «внутрішніх» і «зовнішніх» контекстів. Останні чинники є надзвичайно важливими у написанні сторінок не лише історії української драматургії, а й загалом нашого національного письменства.

Зрозуміла річ, що відповідний контекст не може «затінювати» історією ні процесу, ні портретів, ні явищ української драматургії, а допомагає об'єктивно, сказати б, панорамно бачити їх рух, динаміку розвитку. Благо, що нинішні умови дозволяють зробити це (зосібна, завдяки позбавленню російськоцентричної однобічності) як поліаспектно, так і полісемічно. З одного боку, у цьому виданні широко представлений як «внутрішній» (І. Котляревський, Гр. Квітка-Основ'яненко, І. Тобілевич, М. Кропивницький, М. Старицький та ін.), так і «зовнішній» контексти (Г. Ібсен, Г. Гауптман, А. Стріндберг, С. Виспянський, М. Метерлінк

та ін.), а з іншого – загальнокультурний, порівняльно-історичний, суспільно-естетичний, рецептивний та ін. контексти. Звісно, їх використання позначене певною долею суб'єктивізму, особистими спостереженнями та переконаннями.

Власне, запропоновані читацькій увазі сторінки авторського дослідження з історії української драматургії – не що інше як одноосібна спроба осмислення таких літературно-сценічних явищ, що розгорталися впродовж тривалого часу. На прикладі розгляду драматургії і театральньо-критичних матеріалів Івана Франка (розділ 1. «Драматургія і театр Івана Франка»), традицій і тенденцій розвитку української національної сценічної літератури початку ХХ століття (розділ 2. «Українська драматургія кінця ХІХ – початку ХХ століття: тенденції, еволюція»), на основі з'ясування своєрідності української релігійно-християнської п'єси (розділ 3. «Українська релігійно-християнська драма кінця ХІХ – початку ХХ століття»), особливостей розвитку драматургії 20–30 років ХХ століття на материковій Україні і в еміграції (розділ 4. «Українська драматургія перших десятиліть ХХ століття в Західній Україні та діаспорі») оприявнюється просторово-часова панорама літературно-сценічної дійсності з її істотними характеристиками, спадкоємними зв'язками та ймовірними перспективами подальшого розвитку.

В основі аналітико-синтетичного висвітлення текстуальної динаміки, що виявляє істотні ознаки визначальних конкретно-історичних напрямів реалізму, неоромантизму, символізму, експресіонізму та християнізму, покладено розуміння базових стильових та жанрових структур драми як роду літератури і виду мистецтва. Все це розглянуто з урахуванням ідіостилів і п'єс письменників (І. Франко, Леся Українка, В. Винниченко, В. Пачовський, О. Олесь, М. Куліш, Г. Хоткевич, Г. Лужницький, Р. Купчинський, О. Грицай, Б. Курилас та ін.). Окрім того, їх життєві перипетії постають невідривними від індивідуальних творчих пошуків та історичних обставин. У зв'язку з таким підходом зусібич вивчається драматургія Івана Франка, надто ж зв'язок його п'єс і літературно- та театральньо-критичних праць, вперше введено до літературознавчого (передовсім історико-літературного) обігу цілий корпус призабутих чи й невідомих драматичних творів як

письменників з України, так і з української діаспори (приміром, «драматургія усусусів» – українських січових стрільців, жанри релігійної драми – містерії, міраклі, канонічна драма, літургійна п'єса).

Таким чином, запропоновані власні погляди на окремі сторінки в розвитку історії української драматургії за всієї суб'єктивності і за умов, що склалися сьогодні у їх вивченні та в осмисленні художнього набутку драматургів кінця ХІХ – початку ХХ століття, їй досі актуальним залишається завдання дбайливого і старанного, зусібичного і по-науковому розважливого використання набутого позитивного історіографічного досвіду в написанні досліджень з історії не лише національної драматургії, а й письменства загалом, а також невпинного й наполегливого пошуку нових підходів, нових шляхів і методів створення історії української драматургії різних періодів її розвитку (приміром, до сих пір нема повної, систематизовано вивіреної історії драматургії ХХ століття, як і нема бодай начерків її перших двох десятиліть ХХІ століття).

Як нам видається, одним із найскладніших завдань у здійсненні такої копінткої роботи буде не так історіографічний та націософський принципи в написанні історії української драматургії, як, зрештою, й історії національної літератури (щодо цього наше літературознавство вже має певний досвід), як принцип літературно-естетичний, власне, такий, що може об'єднувати розгляд п'єс, їх авторів та часові обставини їхньої появи в двоколійному українському драматургічно-театральному процесі – в Україні та еміграції. Звісна річ, тут відкривається широке поле не тільки для пошуків нових методик і методологій, а й передовсім для вияву власного естетичного чуття і власного розуміння таких художніх з'яв.

Тому-то в усіх чотирьох розділах пропонованого видання першорядного значення надано принципу об'єктивного історизму, що полягає в потребі бачити творчі явища, постаті, жанрові структури, стильові тенденції такими, якими вони були. Єдиний критерій в усіх розділах – художня вартість творів, аналіз яких розміщений за хронологічним принципом.

Отож увазі читача пропонуються сторінки з історії української драматургії ХІХ – початку ХХ століття.

**Драматургія і театр
Івана Франка**

Осібне місце у багатогранній творчості І. Франка (1856–1916) посідає драматургія, а також велика за обсягом спадщина літературо- й театрознавчих праць і досліджень про українських та зарубіжних драматургів, шляхи розвитку національного і західноєвропейського сценічного мистецтва, проблеми теорії та історії драми як роду художньої літератури. Численні наукові студії, рецензії на п'єси і вистави, глибокі знання українського і світового театрального процесу, творення неперебутньої драматургії впродовж майже всього письменницького буття дало йому незаперечні підстави стверджувати, що «драма – моя стародавня страсть»¹, що «театр має бути школою життя», способом «облагородження чуття»².

Це пристрасне захоплення і зацікавлення «лицедійством», як видно з листування І. Франка та спогадів його сучасників, своїм корінням сягає у дитячі роки письменника, коли фольклорно-християнські, світсько-традиційні дієства створювали особливу атмосферу гри, забав, ритуалів і вірувань у свідомості малолітнього І. Франка. Згодом, уже в юнацький період, під час навчання у Дрогобицькій гімназії (1867–1875) вони спонукали до перших самостійних драматургічних спроб, відомості про які знаходимо знову ж таки у багатому епістолярії та мемуарних записах художника слова. За викладеними у них текстами, ці спроби здійснювалися кількома творчими шляхами: переробкою сюжетів античної і давньоукраїнської літератури; перекладами та їх сценічною адаптацією відомих творів світового і європейського письменства; створенням оригінальних п'єс.

В одному із листів І. Франко пише: «Занимають мя тепер, окрім дрібніших кавалків, плани до деяких драм, до котрих опрацювання возьмусь аж на другу зиму. Особливо займає мя старинний гречеський міф о Прометеї – з якої причини, о тім донесу Вам пізніше. Маю вже яко-такo вироблений план

¹ Франко І. Зібрання творів: У 50-и т. – К., 1976–1986. – Т. 32. – С. 146.

² Франко І. Зібрання творів: У 50-и т. – К., 1976–1986. – Т. 28. – С. 236.

до першого огнива трилогії, котрого предметом є борба богів з титанами». На жаль, крім самої інформації про майбутні плани такої роботи, інших відомостей про неї не збереглося. Як і загубилася на початку 70-х «одна комедійка», надіслана І. Франком до Коломийського видавництва М. Білоуса. Залишилися незавершеними рукописи у 1872 р. опрацьованого, а 1874 р. остаточно переробленого у форму грецької трагедії з хорами запозиченого з «Іліади» Гомера сюжету про смерть Ахілла від підступу Париса, а також у 1875 р. написана за слов'янськими мотивами віршована драма «Славою і Хрудош». Водночас І. Франко, враховуючи сценічні категорії та видово-дійові картини, переклав «Антигону» й «Електру» Софокла (1873), дві пісні з «Одіссеї» Гомера (1874).

Перша відома оригінальна драматургічна спроба І. Франка припадає на період його навчання у п'ятому класі гімназії, коли за завданням учителя П. Периляка він написав польською мовою драму «Ugurta» («Югурта») (1873). Виконана у віршовій формі, вона побудована молодим автором на основі прочитаної і вивченої ним монографії римського історика Гая Саллюстія Криспи «Югуртинська війна». П'єса сподобалася дрогобицькому педагогу і розгортанням сюжету, і драматичною напруженою дією, й окресленістю характерів, і мовним багатством, на що він справедливо зауважив: «З усіх поглядів чудова праця!» Також самостійним сприймається віршований фрагмент, написаний німецькою мовою за завданням професора Рішки «Ромул і Рем» (1873).

Як видно із Франкових свідчень, інтерес до такого типу драматургічної творчості у нього невпинно зростає, спонукаючи до нової праці у галузі драмопису. «Не знаю, чи міг би «Друг» помістити утвір драматичний, – звертається з проханням семикласник-гімназист до В. Давидяка, – у мене власне є один, скінчений і принаймні почасти перероблений, «Мість яничара». В наступаючій листі по святах зелених пришлю Вам дещо з неї і план цілої трагедії»¹. Написана

¹ Франко І. Зібрання творів: У 50-и т. – К., 1976–1986. – Т. 23. – С. 298.

1874 р. драма «Месьт ҃ яничара» так і не була надрукована, а рукопис її з часом пропав.

Загалом дрогобицький період навчання для І. Франка позначений активністю у творенні драматургії – переробленої, перекладної та оригінальної. Окрім глибокого зацікавлення саме цим родом літератури і видом мистецтва, помітну роль відіграли тодішнє літературно-художнє оточення та драматургічно-театральне життя Галичини. Тому М. Нечиталюк цілком логічно припускає, що творчим імпульсом для цього міг послужити оголошений газетою «Правда» у 1873 р. конкурс на кращу історичну трагедію, драму чи комедію¹, а також часті гастролі впродовж 1874 р. у Дрогобичі Львівського театру «Руська бесіда» під керівництвом його першого директора, режисера й актора О. Бачинського. Безумовно, з виставами цього мандрівного колективу І. Франко був знайомий, як і знав він про деяку репертуарну обмеженість його афіші, що конче потребувала драматургічного оновлення. «Бачинський – чоловік практичний і промисловий, – писав згодом письменник, – їздить по малих і більших містечках, дає представлення в язиці руським і польським і заїздить не раз і в західні повіти Галичини. В 1873–1874 рр. працював і пишучи ті слова, тоді ще ученик Дрогобицької гімназії»².

На замовлення дирекції театру І. Франко переклав п'єсу австрійського автора З. Раймунда «Марнотратник», переробив мелодраму французьких письменників Л. Галеві та А. Мельяка «Прекрасна Єлена», німецько-хорватську оперету І. Заїца та Є. Гаріша «Облога корабля», яку помилково назвав «Моряки у пристані», лібретто комічної оперети Г. Сутіє «Пенсіонерки», почав перекладати (на жаль, не завершив) драму німецького драматурга К. Гуцкова «Уріель Акоста» та ін. До речі, мистецтво перекладу у Галичині було справою наскільки актуальною й важливою, настільки й малопримітною. Відтак у театрі здійснювалися не так переклади,

¹ Нечиталюк М. З народних ручаїв (фольклорні джерела драматичних творів Івана Франка). – Львів, 1969. – С. 29.

² Франко І. Зібрання творів: У 50-и т. – К., 1976–1986. – Т. 28. – С. 264.

як «переробки», що, по суті, спотворювали оригінал (прикладом цього може слугувати «транспозиція» змісту комедії Ж.-Б. Мольєра «George Dandin» зроблена Д. Лозовським і видрукована під назвою «Грицько Бамбула»).

Переважає більшість таких творів несла розважальність і комедійність, мала пересічну естетичну вартість і, зрозуміла річ, аж ніяк не зацікавлювала художньо І. Франка, який, проте, й надалі мусив виконувати подібну роботу, оскільки попередньо уклав з театром відповідну угоду. Хоча й покладав він на неї великі надії як на додаткове джерело підробітку, все ж здебільшого вона не задовільняла його, що ускладнювало стосунки з О. Бачинським. У листі до О. Рошкевич від 26 травня 1875 р. І. Франко прямо вказує на них, зауважуючи: «Я хотів би трохи попрацювати, бо мені потрібні гроші до Львова, а тим часом здається, що старий лис (О. Бачинський. – С. Х.) хоче подражнити мене, натякаючи на те, що тепер, мовляв, важкі часи, гроші бувають рідко, театр відвідують гірше і т. д. Сам не знаю, що маю робити, бо ж я дав «йому слово, що не менше місяця пробуду в нього». Однак при теперішньому стані речей це цілком неможливо – або я зовсім порву з ним, або ми по-доброму розстанемося»¹.

Водночас не менш важливим чинником формування і становлення Франка-драматурга раннього, дрогобицького періоду, було його часте звертання до світової класичної драматургії (починаючи з античних часів і завершуючи творами В. Шекспіра, Ж.-Б. Мольєра, Ф. Шіллера, Г. Гауптмана, Г. Ібсена, Г. Зудермана, Л. Толстого), до перекладів п'єс західноєвропейських авторів, до вистав найвищого зразка як місцевих, так і заїжджих труп. Осягнення всього цього літературно-сценічного багатства сприяло розширенню естетичного світогляду молодого письменника, спонукало до постановки глибоких проблем у власній творчості, зрештою, додавало знань законів драмопису та імпульсувало оригінальні й самостійні спроби жанроутворень у тодішній українській дра-

¹ Франко І. Зібрання творів: У 50-и т. – К., 1976–1986. – Т. 28. – С. 279.

матургії, зокрема історичної драми. Не випадково польська дослідниця О. Вітошинська акцентує на тому, що цей період творчого шляху І. Франка здебільшого акумулює відбитки з різних літературно-мистецьких епох, що, «... його історичні драми запозичують теми і прийоми у греко-римській античності, у Шекспіра та у давній українській літературі»¹.

Важливо, що вже після навчання у Дрогобицькій гімназії, будучи студентом-першокурсником Львівського університету, І. Франко вибирає для подальших студій такі курси і семінари, що поглиблюють попередньо набуті ним знання – «Старожитності римські» і «Сатири Горация» у професора Венцловського, «Старожитності грецькі», «Фуклідова історія Пелопонеської війни» та «Пояснення Евріпідового «Циклопа» у професора Цвіклінського, «З історії педагогіки XVIII ст.» у професора Черкавського, «Історія української літератури XVII – XVIII ст.», «Порівняльна граматика старослов'янської та української мов», а також лекційні курси «Об'яснение старинного памятника «Слово о полку Игореве» та «Граматичне об'ясненє где-котрих глав Євангелія Остромирового» у професора Огоновського. «Читання та переклади творів старої літератури були ніби однією половиною певної цілості творчих змагань планів письменника, другою половиною яких була творча розробка в драмі і поетичних жанрах мотивів та сюжетів, зачерпнутих у літературній старовині»², здебільшого її античного періоду («Аякс», «Електра» і «Антигона» Софокла, «Циклоп» Евріпіда та «Менехми» Плавта). В університеті він досягнув учення про трагедію з поетики Аристотеля.

Відтак, якщо аналізувати ранню драматургію І. Франка, можна зробити цілком обґрунтований висновок про те, що саме трагедії, комедії та епос античної літератури сприяли виробленню у молодого драматурга розуміння компоу-

¹ *Witochyńska O. La dramaturgie d'Ivan Franko // Astes de la journue Ivan Franko (Sorbonne, le 12 nov. 1977). – Paris-Münich, 1977. – S. 23.*

² *Залеська-Онишкевич Л. Рання драматургія Івана Франка // Залеська-Онишкевич Л. Текст і гра: зб. наук. праць. – Львів; Едмонтон; Нью-Йорк, 2011. – С. 320.*

вання драматичного твору, розгортання його сюжету і конфлікту. Своєрідною моделлю майбутнього характеру у п'єсі, вочевидь, слугувала творчість багатьох західноєвропейських майстрів сценічної літератури, класичні зразки стородавніх і сучасних для І. Франка драм, зосібна теоретичні розробки цього Г. Лессінгом: характер дійової особи, передовсім героя, обов'язково мусить визначати ключову подію у творі й перебіг сюжету загалом. Зрештою, все це позначається на Франковому жанротворенні ранніх (та й пізніших) п'єс письменника. «Драматизм зображеного в комедіях І. Франка життя, логіка дії і характерів, – пише Р. Кирчів, – цілком природно зумовили майже трагічні фінали цих творів»¹, адже вони були написані драматургом під безпосереднім впливом давньогрецьких трагедій і драматизм часто цілком природньо забарвлювався у трагічні тони.

За класичними зразками античної, староукраїнської і тодішньої західноєвропейської літератури молодий драматург здійснює розстановку суперечливих у драмі сил, що визначають у подальшому напрям розвитку драматичного конфлікту. По суті, в усіх ранніх драматургічних спробах І. Франка помітні три дійово-сміслові центри: герой-антигерой-громада (не має значення, велика чи мала вона). При цьому протагоніст під пером художника слова може бути як жертвою, так і героєм з тією лише різницею, що в першому випадку він виявляє більш особистісні, сказати б, інтимніші риси свого характеру, а в іншому – суспільно-громадянські, загальніші чесноти духовні та моральні. Це моделі як античного, так і класицистичного художнього світу, що їх, безперечно, по-своєму інтерпретував Франко-драматург у ранній сценічній творчості. Як і своєрідно адаптував він мотиви й образи старослов'янського та давньоукраїнського епосу, захоплення трагедіями В. Шекспіра і Ф. Шіллера, зокрема означеними в них темами честі і зради, родинними підступами і помстами, розбійницькими покараннями й ушляхетненими ватажками, таємними уго-

¹ Кирчів Р. Комедії Івана Франка. – К., 1961. – С. 31.

дами і сімейною (або ж придворною) заздрістю тощо. Все це світове художнє багатство, слов'янський і український фольклор та міфологія, антична та національна історія народу, безумовно, позначилися на ранній драматургії письменника.

І справді, одна із перших оригінальних п'єс І. Франка «Югурта», написана 1875 р. польською мовою («Ugurta») (зберігся рукопис без першої дії) засвідчує творче запозичення молодим драматургом тем, мотивів та образів з античного минулого, яке дрогобицький гімназист знав доволі добре як на рівні культурно-художніх творінь, так і на рівні суспільно-історичному. Тому монографія римського автора Гая Саллюстія Криспи «Югуртинська війна» стала для нього цінним надбанням у пізнанні та розумінні античного життя. Хоча І. Франко аж ніяк не вдавався до механічного перенесення подій, характерів, конфліктів, почерпнутих у давньоримській історії, до сюжетної канви драми «Югурта». «У тому, що збереглося (у творі І. Франка. – С. Х.), – зазначає Л. Мороз, – відсутні персонажі «югуртинської війни» Саллюстія Метелл – полководець старої аристократії та Марій – воєначальник з «нових людей». Очевидно, що Франкові придалися такі особливості оповідної манери Саллюстія, як «психологізм і драматизм», Саллюстія у своїх книжках підкреслює, що тяжкі наслідки спричинює «...трагічна роздвоєність людської природи, в якій високий дух і грішне тіло є непримиренно ворожими одне одному»¹.

І. Франко, отже, вибудовує сюжетну послідовність у такий спосіб, щоб якомога правдивіше і зусібчніше розкрити внутрішній світ героїв п'єси «Югурта», їх характерологічні суперечності та психологічні колізії. Тому й головні супротивники Югурта й Адгербал – не надто різняться.

Перший намагається стати володарем Римської провінції Нумідії, другий також вважає, що може посісти престол. За-

¹ Мороз Л. Від античної класики до модернізму: з роздумів над поетикою Франкової драматургії // Іван Франко: Дух, наука, думка, воля (Матеріали Міжнародного наукового конгресу, присвяченого 150-річчю від дня народження Івана Франка – Львів, 27 вересня – 1 жовтня 2006 р.): У 2-х т. – Львів, 2008. – Т. 1. – С. 296.

для цього має намір знищити свого суперника – двоюрідного брата Гіемпсала, вбивство якого здійснює його вірний слуга Ральва і сам гине. Водночас він хоче залучитися підтримкою можновладців, тому послав своїх підпоручників до сенату в Рим, щоб шляхом підкупу отримати допомогу від сенаторія. На бік Югурти стають його представники Юбастал і Рамнон. Водночас війну Югурті оголошує брат Гіемпсала Адгербал і зазнає у ній поразки. Югурта мріє про незалежність Нумідії від Риму, зрештою, про повне захоплення самої столиці імперії. Цю мету героя драматург конкретизує вже у першій сцені (тут не має значення та обставина, що згадана сцена є частиною другої дії, оскільки з неї стає зрозумілим, що відбувалося до того). Водночас у цьому подієвому переліку І. Франко, почасти не без впливу В. Шекспіра, порушує проблему зрадництва, підступності, психології юрби, тягара влади, як і «темних сил» у людському серці, мінливості фортуни, приречення долі, екзистенційної тривоги. Тут також з'являється «голос з-під землі» (вбитого брата), який наче передчував свою швидку кончину:

*О, жалюгідна владо, ця злиденна
Й нікчемна земна могутність!
Володар, хоч і найсильніший, та завжди
На кожному він кроці стерегтися
Повинен віроломства, підступів і зради!..»¹*

І. Франко, певно, розумів, що таких чи подібних мотивів та прийомів «оживлення» мертвих не достатньо для творення справжньої трагедійної форми п'єси. Відтак він цілком доречно вводить до неї сцени з участю простих міщан, що схоже до древньогрецьких трагедій, виконують функції античного хору з тією лише різницею, що останні, по суті, в один голос коментували події і всіляко підтримували їх розгортання та прагнення головних персонажів, тоді як в «Югурті» представник народу кожен у свій спосіб підтримує то Югурту, то Адгербала, то інших дійових осіб, навіть зрідка заводять су-

¹ Франко І. Зібрання творів: У 50-и т. – К., 1976–1986. – Т. 28. – С. 225.

тички з ними. У такому конфліктному протистоянні сторін з'ясовується, що в тому, аби Югурта став «до управління», – велика участь Адгербалового батька. Вочевидь, звідси і той надрив та звідчаєність, з якими учасники «хору міщан» відкривають щораз нові сцени:

*... часи жахливі,
Коли такі вже близькі рідні і з такого
Знатного роду один одного вбивають!¹.*

Як і в античних трагедіях, у драмі «Югурта» І. Франко важливе місце відводить зображенню картин природи. Вона немовби оживає і стає не так тлом, на якому розгортаються події твору, як дійовою їх учасницею. Пейзажі увиразнюють внутрішній світ героїв, вияскравлюють їх почуття й відчуття у складні миті (навіть трагічні) життя. Таким сприймається тривожний розмисел і монолог Адгербала напередодні бою з Югуртою, хоча довоколишня природа не віщує нічого злого:

*О, день важкий, нещасний, повний смутку,
Нащо сьогодні ти зайнявся так ясно?
На те, щоб моє серце іще більше
Кривавилось одвічним протиір'ччям
Прекрасної природи і людського серця?
О, ти, свята природо, ти не маєш
Страшних тих злочинів в собі, що серце
Людське ховає в глибині своїй!..²*

І. Франко тонко переплітає у своїй драмі різні історичні події, що збагачують її сюжет (наприклад, зруйнування Карфагена), зовнішні і внутрішні чинники характерів дійових осіб, зокрема, Югурти й Адгербала, додає напруження у розгортанні драматичного конфлікту зображенням битви під Землею і перемоги над Сципіоном. Можна лише подивуватися тому, як працювала в нього уява, коли він на основі прочитаної монографії Гая Саллюстія «Югуртинська війна»

¹ Франко І. Зібрання творів: У 50-и т. – К., 1976–1986. – Т. 28. – С. 228.

² Франко І. Зібрання творів: У 50-и т. – К., 1976–1986. – Т. 28. – С. 230.

зумів виокремити завершену драматургічну концепцію з далекої історії римлян і художньо втілити її у форму п'єси.

Також до історичних подій звертається І. Франко і в своїй другій оригінальній драмі «Славою і Хрудош» (1875), що, як і «Югурта», є незавершеною (можливо, ще збереглися четверта і п'ята дії). Однак тут уже йдеться не про античні часи, а про минувшину слов'янську, зосібна давньоукраїнську, хоча назагал два ранні твори письменника, окрім ідейно-тематичної спорідненості, мають між собою чимало інших подібностей: обидва написані ямбовим віршем, виклад яких зрідка доповнюється прозовим текстом, композиція має приблизно однакову схему (кілька дій, багато відмін, головні моменти здебільшого відбуваються поза сценою), часте використання монологів і коротких розмов та реплік дійових осіб, чіткий розподіл у структуруванні драматичного конфлікту, суперечливих сил і достатньо аргументовані мотивації дій та вчинків персонажів.

Проте є у драмі «Славою і Хрудош» ледь не наскрізний мотив, що його присутність у «Югурті» окреслена принагідно, сказати б, дотично до основної сюжетної лінії: якщо мотив зради і прислужництва у першій є, по суті, домінуючим у всіх картинах, то у другій п'єсі він з'являється лише тоді, коли Югурта чи Адгербал звинувачують у зрадництві навзаєм один одного, самі не гребуючи ні зрадою, ні підступом, ні услужливістю. Більше того, зрада в «Славою і Хрудоші» іноді удавана, навіть провокативна до деякої міри. До речі, мотив удаваної зради згодом знайде більш досконале й художнє вирішення в його поемі «Похорон».

Події цього драматичного твору І. Франко бере із доби давнього слов'янства, що провадить запеклу боротьбу з чужоземцями, які загарбали його землі. Зібрані на майдані селяни з нетерпінням чекають лицаря. Вони знають, що їх мобілізуватимуть на війну супроти нових володарів краю – князів-зайд Владибора і Цидибора. Однак простолюдини не хочуть народного повстання, не бажають йти за місцевим князем Славоєм, який по-синівськи глибоко переживає за пасив уярмленого народу, його родове та історичне

безпам'ятство: «... хто він, а хто пани його, коли минувшість Святу зневажає і клене...». Саме віра і любов Славоя до вітцівської землі сповнюють його серце і все єство у найскладніші миті його життя, надто в поразці організованого ним повстання, що принесло в його край стільки страждань. Власне за допомогою цих високих патріотичних почуттів Славой повсякденно виховує своїх дітей – синів Хрудоша і Яромира, а також дочку Людишу.

Та навіть вони, зокрема Хрудош, не можуть переконати селян у тому, аби ті йшли на допомогу їх батькові: «звичайні» люди прагнуть «супокою», тому й миряться з неволею. Хрудош усвідомлює цю психологічну обставину і всіляко намагається виправити її, навіть у найнесподіваніший спосіб. Після поразки повстання він... зумисне «переходить» до загарбників-чужоземців і стає «вірним» лишарем ворога, придумуючи бунти слов'ян. Хрудош всіляко прагне припинення і знищення власного народу, аби в його свідомості нарешті прокинулася потреба пристати на бік князя Славоя і виступити проти зайшлих поневолювачів:

*... Я утискать народ сей, рвать буду,
Давить, гнітить кровавити, аж доки
Він не почуєсь в собі сам, аж доки
Він не повстане, гнівом не зареве
І ворога на прах не розіб'є!..¹*

Важливо, що І. Франко розкриває тут не так «зовнішні» діяння Хрудоша, як його внутрішню психологічну боротьбу з самим собою, з боярами Вермутом і Беркутом. Хай і досягає він у ворожому таборі становища правління всіма тюрмами країни, все ж у його душі раз по раз вирують суперечливі пристрасті: любов і ненависть, співчуття і зневага, біль і байдужість, сором і гідність. У такі хвилини психологічного сум'яття, що, здавалося б, протестує все єство, Хрудош з пристрастю знову звертається до свого підневільного народу:

¹ Франко І. Зібрання творів: У 50-и т. – К., 1976–1986. – Т. 23. – С. 292.

*Народе мій, чи ж вік згибать тобі,
Без свідомості власної, самохить
Під ігом ворога (...)
Народе мій, який же тьми демон
Закрив ти очі?¹*

Інше сюжетне відгалуження драматург будує на подіях, зв'язаних з князем Славоєм. Зазнавши поразки в організації народного повстання проти поневолювачів, зокрема Владибора і Цидибора, він звертається по допомогу до віщуна Люмира, який живе пустельником. Але той навідріз відмовляється бодай словом розрадити Славою. Проймається князь і звісткою про «зрадництво» сина Хрудоша, не знаючи, що той зумисне зробив це. І все ж Люмир наважується на допомогу Славою передовсім своїми віщими співами та пророцтвами. Зважається на це не тільки за проханням князя, а й тому, що виступає ... потаємним ідеологом визвольного руху народу. Тут І. Франко чи не вперше звертається до художнього розкриття згодом домінуючої у його творчості теми взаємин митця (співця, кобзаря) і влади (князя, владаря), єдності духовної і матеріальної культури у державотворенні. До слова, саме на той час припадає написаний письменником вірш «Бунт Митуси».

Важливість цього спостерігають у драмі, усвідомлюючи суспільну роль співця Люмира, зокрема, в його участі у повстанській боротьбі, і чужоземні наїзники та нові володарі краю Владибор і Цидибор, які впіймали віщуна і наказали повісити його. Та, скориставшись наївністю місцевих бояр, Люмир рятується і поспішає до табору Славою, де силою поетичного слова і пісні намагається розбудити народ. Він також розробляє підступний план і веде Людишу до ворогів: вона полонила почуття Цидибора і має на меті знищити його... Однак драма не має фіналу, тому й залишається невідомою і місія Людиші, і валенродистський задум Хрудоша. П'єса обривається на другій яві третьої дії. Відомо лише, що спонукані жорстокістю ворога селянські маси намагаються

¹ Франко І. Зібрання творів: У 50-и т. - К., 1976-1986. - Т. 23. - С. 351.

зорганізувати визвольні виступи супроти загарбників. Постає питання, чому І. Франко не завершив твору? Очевидно, він уже тоді збагнув суть зрадництва, про що згодом писав у статті «Поет зради», а явище «двійництва» розкрив пізніше в поемі «Похорон».

Проте, хай і не закінченою, хай і з недостатньо розробленими людськими характерами, не до кінця окресленими індивідуальними мовними партитурами, все ж у цілому віршована драма «Славою і Хрудош» стала певним здобутком молодого драматурга. Адже раннє гімназійне знайомство письменника з історичною минувиною слов'янської землі, зокрема давньоукраїнського краю і, може, не до кінця вдалі спроби відтворити їх деякі легендарні епізоди в драматичній формі дали позитивний імпульс до майбутньої творчості, позначених насамперед ідеєю історичної національної єдності драми «Три князі на один престол» і «Сон князя Святослава». До того вони були написані, як припускає С. Щурат, з конкретним замовленням Львівського театру «Руська бесіда», зосібна його художнього керівника О. Бачинського. А перед тим була копітка праця І. Франка над перекладами і дослідженнями давньослов'янської і давньоукраїнської епічної поезії, історією часів Княжої доби, фольклором та міфологією слов'ян й окремішньо українців.

І все ж, заснована на ймовірних подіях із княжої доби, драма «Три князі на один престол» (1875), що була написана всього за один тиждень (1-7 грудня), не зв'язана з конкретними історичними подіями слов'янського світу, а радше з умовно-історичними обставинами того часу. У ній зображено образ могутнього і справедливого князя Всеволода, який разом із своїми підданими перемогли ворожу навалу загарбників, що хотіли підкорити слов'янські землі. Власне, з тріумфу воїнів-переможців і починається перша дія п'єси. Тут намічається автором гостроконфліктна зав'язка: перемігши ворога, князь Всеволод непомітно і таємно зникає з поля бою. Його немає ні серед живих, ні серед полеглих. Військова рада і воїни розділилися у своїх прагненнях кандидатури на місце Всеволода – одні вважають, що це має бути Стаглав,

інші бачать на троні Хрудоша. Однак обидва гинуть у почесному герці. Відтак за престол змагаються їх сини – Ростислав і Ратибор, у результаті чого військова дружина поділилася на два непримиренні і ненависні табори, а колишні побратими по зброї стають ворогами, зчаста збурюючи загальну атмосферу співжиття.

Як і в перших драматичних творах «Югурта» та «Славою і Хрудош», тут також проступає тема міжусобиць, кривавих суперечок і змагань за владу, братніх чвар і розбратів, одвічна тема нашої незгоди... При цьому варто зазначити, що вісімнадцятирічний І. Франко однією із непроминальних та найістотніших ознак національної ідеї вважав національну єдність, згуртованість народу в найскладніші періоди його життя. Для її реалізації драматург у наступних діях окреслює кілька подієвих переплетінь. Поранений ще в попередньому бої з ворогом, син Стаглава Ратибор залишається задля лікування й одужання в замку Хрудоша, де закохується у його дочку Мирославу. Тим часом слуга Всеволода Стригонь викликає Ратибора до батька; саме Ратибор є прихильником мирного вирішення питання нової кандидатури на княжий престол, він гірко сумує від втрати батька-правителя, тому й не прагне посісти його трон. Однак сповнений жадоби влади і князівської корони інший претендент Ростислав, який роками плекав надії і сподівання на це. А випала така нагода, то йде до неї безсердечно і жорстоко, змітаючи на своєму шляху всіх.

І. Франко майстерно використовує інтригу і в наступному подієвому ряді, зв'язаному безпосередньо з постаттю зниклого князя Всеволода. Після бою з ворогом та перемоги над ним його викрадають розбійники й утримують у таємній печері, де лікують від незначних ран, сподіваючись отримати за нього викуп. Безперечно, ця сцена нав'язна письменникові народними переказами про розбійництво і про те, що деякі з них є благородними людьми. Саме таким є ватажок розбійників Лабій, якого мучать докори сумління від свого непевного ремесла, а також від несправедливого ув'язнення благородного чоловіка Всеволода. Молодий автор п'єси ще

більш ускладнює розгортання сюжету з випадковою появою у грабїжницькому таборі Селянина, який підслуховує розмови князя і довідується, хто він такий. Не бажаючи й далі грабувати, Лабій разом зі своїм побратимом Палієм готують план втечі з лісового лігва, випускають на волю Селянина і запевняють князя у виправленні своїх помилок. Звільнений Селянин приводить до потаємного табору воїнів Ратибора, які визволяють з ув'язнення Всеволода.

І. Франко нагнітає розгортання подій, вводячи нові й нові сцени та картини. Невтримний у своїй жадобі влади Ростислав насильницьки стає на княжий престол – він новий правитель. До нього в кайданах приводять Ратибора, який, як дізнаємося, поранив у бою Ростислава. До Ратибора кидається Мирослава, що благає закоханого у неї Ростислава помилувати його. Аж тут до княжої палати на чолі зі Стригоном вриваються воїни і вводять князя Всеволода. Вітаючи його появу, народ радіє закінченню воєнних нещасть та міжусобиць, які руйнували край. Від побаченого та усвідомленої поразки помирає поранений Ростислав. З болем і пристрасстю, збагнувши все, що сталося, Всеволод звертається до народу: «Народе мій (...)! Де єдність, де згода (...) ? Народе мій, що з тобою сталося?»¹. Князь благословляє кохання Ратибора і Мирослави, щедро нагороджує Стригоня і прощає розбійникам Лабію та Палію, оголошує Ратибора своїм наступником. Щасливий і радий народ вигукує: «Живи, живи многая літа, князь наш Всеволод!»².

Таким усезагальним піднесенням завершується драма «Три книзі на один престол», у центрі якої – ідеалізована постать князя Всеволода. Також домінуючим у тексті твору є кордоцентризм слов'янського народу та його християнськість: воїни просять Всевишнього, щоб надихнув їх серця на згоду і єдність; моляться в печері розбійників Всеволод, благаючи Бога послати краєві володаря з високою мислю, гарячою любов'ю і мужньою рукою. І все ж ця п'єса І. Франка,

¹ Франко І. Зібрання творів: У 50-и т. – К., 1976–1986. – Т. 23. – С. 47.

² Там само.

хоча й багата, як ми переконалися, на різноманітні – інтригуючі й фантастичні – події, в основному позбавлена живої сценічної дії і динаміки художнього життя. Назвавши свій твір драмою, автор, вочевидь, свідомо наслідував принципи komponування й характеротворення, притаманні класичній трагедії. По суті, головні персонажі почергово виходять на сцену і розповідають про події, що відбулися за кулісами.

Зрештою, у драмі відчутний очевидний романтичний вплив народних оповідок про розбійників, зокрема опришків, творів світового письменства про відважних і справедливих лицарів, чесних владарів, якими в гімназії, за власним зізнанням самого І. Франка, майбутній драматург зчаста захоплювався. Вочевидь, тому у п'єсі «Три князі на один престол» на перший план він висуває випадковість та авантюризм у поведінці героїв, навколо яких і буде наскрізну дію драми, структурує конфліктні перипетії, що в основному не залежні від мотиваційної послідовності фактів, внутрішньопсихологічних станів майже всіх дійових осіб. Порівняно з «Трьома князями на один престол», цей вплив благодатніше позначився на багатій фантастичними та пригодницькими подіями написаної дещо пізніше повісті «Петрії і Довбушки» (розпочата 1875 р. в Дрогобичі, а завершена 1876 р. у Львові).

Важливо також й інше – цей ранній драматичний твір, на відміну від попередніх віршованих драм «Югурта» та «Славою і Хрудош», має художню цілісність та завершеність, а також певну сценічну історію. Вперше він був поставлений 21 березня 1876 р. аматорським гуртком Львівського студентського товариства «Академіческий кружок» у преробці М. Вагилевича (тодішнього студента університету), в музичному оформленні композитора Д. Матюка. Про підготовку вистави за цією драмою І. Франка силами львівського студентства сам письменник у листі до О. Рошкевич писав: «у нас в кружку тепер великий рух – мають давати аматорські представлення. На перше оприділено мою драму трьохактову: «Три князі на один престол». Я цікавий, який буде успіх того кусника. Шкода, що ти не будеш могла бути на представлен-

ню (десь слово 20²⁰). Однак, за свідченням тодішньої преси, зокрема «Слова» (№ 30. – 23 березня), «Друга» (№ 6. – 27 березня) і «Друга народу» (№ 2. – 2 березня), драматичний твір І. Франка в аматорській сценічній інтерпретації зазнав якщо й не повної, то принаймні часткової поразки. Всі без винятку рецензенти вказували на відсутність «живої сценічної дії», «схематичну заданість характерів героїв», врешті невідповідність театрального оформлення показаним подіям, «невдалі сценічні костюми» і надто «велику протяглість» постановки.

Вочевидь, найповнішою інформацією про виставу «Три князі на один престол» є розгорнута стаття М. Возняка «Франкові «Три книзи на один престіл» (Діло. – 1929. – 16 серпня. № 82. – С. 2-3), де подано не лише текстовий виклад змісту п'єси, а й хід сценічного дійства, котрого, до речі, автор статті так і не дивився, а в основному спирався на анотації та рецензії постановки того часу, а також на передмову І. Франка до чернівецького видання його «Петрїїв і Довбушуків», що була написана 31 жовтня 1910 р. Саме там йдеться про оригінал і переробку драматичного твору письменника: перший варіант історичної драми був повністю видрукований з нагоди 100-річчя І. Франка у його «Літературній спадщині» (К., 1956. – Т. 1. – С. 70-110), другий з коментарями Л. Рудницького у «Записках НТШ», присвячених 150-річчю від дня народження І. Франка (ЗНТШ. – Львів, 2005. – Т. ССЛ. – С. 661-683).

Не вдаватимемося до порівняльної характеристики оригіналу й переробки п'єси «Три князі на один престол», її ґрунтовно здійснив у згаданій публікації Леонід Рудницький. Нас же цікавить, який варіант виставлявся на сцені аматорського студентського театрального колективу 21 березня 1876 р. у Львові? Для відповіді на питання варто зіставити структури обидвох літературних першооснов зі сценічною версією спектаклю. У публікованій драмі, яка складається з трьох дій (перша має 5 яв, друга – 7 яв, третя – 5 яв), центральне місце відведено другій дії; у переробці ж, котра має також три дії (перша – 10 яв, друга – 2 яви, третя – 3 яви), основна вага зміщена на першу дію. Іншими словами, в оригіналі переважає класична, унормовано симетрична, а в переробці – аси-

метрична структура дій та яв. Тож якщо порівняти їх з театральною версією «Трьох князів на один престол», то можна зробити висновок, що в її основі лежить другий, перероблений варіант драматичного твору І. Франка.

Правомірність такого припущення більш, ніж очевидна, адже, скажімо у відгуку-рецензії, вміщеній на сторінках газети «Друг», оглядач акцентує увагу на тому, що саме перевантаженість першої дії надто втомила глядачів, відбивши у них бажання подальшого перегляду вистави. Спонукало до цього й те, що аматори, копіюючи місцеву театральну традицію, ставили того ж дня (21 березня 1876 р.) перед показом «Трьох князів на один престол» одноактову комедію «Лікарі поневолі». Як зазначено у згаданій статті М. Возняка, таке поєднання різножанрових спектаклів гальмувало їх сприйняття, та й розширювало театральний вечір на цілих п'ять-шість годин. «Ясна річ, це не сприяло активності й зацікавленню публіки, а коли додати той факт, що постановки були аматорськими, – пише Л. Рудницький, – стає зрозумілим загальний прохолодний тон рецензентів. Крім того, не зовсім вдалим було komponування вечора – легка й весела комедія, показана на початку, перетягла на себе увагу аудиторії й надала вечорові іншого тону, певно, що не сприятливого для подальшого показу серйозної історичної драми»¹.

Що в основу аматорської вистави ліг передовсім перероблений варіант драми І. Франка засвідчує також текст як літературного першопочатку, так і його постановки. Насамперед впадає у вічі суттєве скорочення діалогічної та монологічної мови деяких дійових осіб до такої міри, що порушується симетрія твору загалом. Особливо це стосується однієї із головних героїнь Ярославви, яка, за версією оригіналу, у першій дії виявляє свої почуття до Ратибора, а в переробці про них лише згадується, та й то в монологі Ростислава. Навіть поява Мирослави у момент суду над її коханим майже наприкінці вистави дає їй можливість виголосити аж... п'ять реплік, тоді

¹ Рудницький Л. «Три князі на лодин престол» – історія твору з ранньої драматургічної спадщини Івана Франка // Записки НТШ. – Т. ССІ. – Львів, 2005. – С. 656.

як в оригінальній версії їх є шістнадцять. Зрештою, у постановці здебільшого використане, як засвідчують рецензії-відгуки, так зване «язичіє» з численними полонізмами та русизмами, з калькованими синтаксичними конструкціями. Тим часом мовний матеріал першого варіанту драми хоча й скомпонований з великої кількості архаїзмів та слов'янїзмів, усе ж більше наближений до сучасного українського літературного мовлення. З цього приводу слушне зауваження висловив Л. Рудницький: «Цю різницю в текстах не можна цілковито віднести на карб лише редактора (М. Вагилевича) та гуртка аматорів, які ставили спетакль, бо, мабуть, сам І. Франко, як автор, усе ж мусив так чи інакше схвалити цей текст»¹.

Однак, не зважаючи на певну розбіжність двох варіантів однієї п'єси, «Три князі на один престол» виявилися тією драмою, яка чи не найбільше характеризує засадничі основи та ідеї ранньої драматургії письменника, повторюємо, ідеї єднання українських земель та держави, взаємин влади і людської особистості, трагізму братовбивства, що нерідко спровокований непомірними амбіціями «вождизму». Інваріації такої тематики й проблематики постійно захоплювали молодого І. Франка його гімназійного та університетського періодів життя і творчості. Як би там не було, саме твір «Три князі на один престол» був першим з-поміж ранньої драматургії викінченим драматичним дійством, створеним на слов'янському матеріалі й написаним українською мовою. Причому, ця п'єса була початком творення письменником власне української історичної драматургії, зосібна драми-казки «Сон князя Святослава», ідеї й образи якої згодом знайдуть своє поширення у ліричних і прозових творах драматурга.

Аматорська вистава історичної драми «Три князі на один престол» була першою і, на жаль, останньою спробою

¹ Рудницький Л. «Три князі на лодин престол» – історія твору з ранньої драматургічної спадщини Івана Франка // Записки НТШ. – Т. ССЛ. – Львів, 2005. – С. 657–658.

І. Франка в ранній період творчості, коли він наважився на сценічне знайомство публіки з драматичним твором. Невдала сценічна постановка і надто критична, а почасти й нищівна рецензія на її режисерсько-акторське втілення до глибини душі вразила молодого драматурга, який відтак усі свої художні зусилля спрямовував на ліричну й епічну творчість.

Згодом, відповідаючи на запитання анкети для А. Кримського, письменник запише: «Щодо моїх драматичних творів, то скажу вам, що драма – моя стародавня страсть. Ще в гімназії я писав історичні драми, а, будучи студентом університету, виставив був навіть одну драму на аматорському спектаклі. Але я тоді зневірився у своїх драматичних здібностях і надовго покинув писати драми. Тільки стаття пані Крживицької у варшавському «*Glósi*» про те, що мої новели мають у собі багато драматизму, спонукала мене думати знов про компонування драм, а конкурс, розписаний Виділом Крайовим на руські драматичні твори, заставив мене написати «Украдене щастя»... Страшенне безладдя, яке панує в гали(цьким) театрі, і систематично елімінованої народної штуки з репертуару директором Лопатинським знеохотили мене до драми, у мене є розпочата історична драма з часів Хмельницького, та чи і коли я скінчу її – святий знає»¹. Здається, І. Франко допустив тут деяку неточність, бо все ж перестав писати не драматичні твори як такі, а лише жанрово окреслені історичні драми, водночас зосередившись на створенні жанру соціально-викривальної комедії – «Східне питання» (зберігся тільки початок), «Жаби» (загубилася), «Сватання пана Хвиндюка» (залишився уривок, написаний польською мовою – «*Konkury pana Chwyndjuka*»)

Незакінчена п'єса «Східне питання» є початком досі невідомої комедії, створення якої можна найімовірніше датувати 1878 роком. Уперше уривок з неї опубліковано з нагоди 100-літнього ювілею І. Франка 1956 р. у книжці «Літературна спадщина», що вийшла в Києві. В архівах письменника, по суті, немає жодної згадки про продовження роботи над цим

¹ Франко І. Зібрання творів: У 50-и т. – К., 1976–1986. – Т. 29. – С. 310.

драматургічним твором, як і нема пояснення, щб спонукало автора до його написання. Судячи з уривка, комедія мала б складатися з трьох дій. Очевидно, більше про її змістове наповнення можуть інформувати названі драматургом дійові особи, зокрема газд-багачів, а також ті, які своїм найменням уже самі собою забарвлюють комедійність, певні сюжетні сцени – Біс Марко, Маймух Голий, Биків Филька, Сувало.

Ця соціальна група персонажів, як переконаємося, доволі чисельна. Проте вона ще й підсилюється «малими газденятами» – Маланкою, Микиткою, Льольком. Правда, автор комедії так і не роз'яснює, до якої групи належать ці дійові особи – чи то до своїх батьків, а чи до узагальненого «хору Голоти-Дрібноти». Можна припустити, що вони виконували роль суто зовнішнього окреслення соціального тла. Адже більш антагоністично, а відтак і конфліктно, налаштовані у боротьбі проти багачів два Крети-Підземники, які чи не найувиразніше акцентують на авторському задумі створити соціальну комедію. Крім того, ці герої вносять до комедійної стихії казковий, умовно-фантастичний, навіть міфологічний імпульс, що робить художнє мислення І. Франка раннього періоду його драматургічної творчості синтетичним.

Міфологічні невизначеності можна спостерегти в незавершеній комедії «Східне питання» й у тому, як І. Франко означає час дії. Приміром: «Діється в селі Гороні в дні они»¹. Така хронологічна вказівка несе в собі комедійний ефект. Однак місце дії, про яке йдеться в ремарці твору, більш конкретно-реалістичне, сказати б, заземленіше: «Місце – обширний пляц коло коршми. Взаді сцени і з правого боку старі, головаті верби, з-за котрих визирають напіврозвалені хатки Голоти-Дрібноти. З лівого боку мурована коршма, крайне нехлюйна, мури обшарпані, вікна повибивані, – з коршми чути час від часу гри писк жиденят»². У такій ремарці, може, навіть більше натуралістичного, аніж реалістичного, що, власне, якоюсь мірою дисонує із загальною комедійною спря-

¹ Франко І. Зібрання творів: У 50-и т. – К., 1976–1986. – Т. 23. – С. 206.

² Там само.

мованістю незакінченої п'єси І. Франка. Вочевидь, у такому тоні ремарок, з одного боку, помітні впливи англічної драми, а з іншого, – вже пробивалися до молодого драматурга паростки народжуваних тоді неоромантизму та символізму. Саме вони проступають у «Вступі» до незакінченої комедії, зосібна у такій ремарці: «З-під землі виставляють голови один за другим в різних місцях два Кроти-Підземники»¹.

Загалом у цьому уривку п'єси «Східне питання» надто помітне прагнення молодого драматурга свідомо поєднувати реалістичний (соціальний) та ірреалістичний (міфологічний) плани зображення, конкретику (село Горонь, газди-багачі) і невизначеність («во дні они»). Власне, у такій двоплощинності відбувається розмова-діалог героїв реальних та фантастичних. Останні обмінюються повідомленнями про підкопи сільської церкви, підривання ґрунту під оселями газд-багачів. Такі «новини» становлять зміст початку драми «Східне питання», яка, повторяємо, так і не була завершена. Тож має рацію Л. Бондар, коли стверджує, що тут є «більше підстав для постановки запитань, аніж для відповідей на них. Наприклад, що ж мають уособлювати образи тих двох Кротів-Підземників? Підривання хат сільських багачів та ще й укупі з церквою наводить на думку про те, що ними могли би бути молоді бунтарі, що наприкінці 70-х років кинули виклик інертному галицькому суспільству. Ними могли б бути й самі Іван Франко з Михайлом Павликом. Крім змісту промовистих реплік, на користь нашої гіпотези працює ще й орієнтована дата уривка – 1878 рік, тобто писано «на зорі соціалістичної пропаганди», очевидно, після «безглузлого» процесу, на якому обвинуваченим приписувалося і підривання суспільних підвалин, і атеїзм (...) Невеличкий уривок, власне початок Франкової комедії, отже, дає чимало поживи для роздумів, хоча й не дозволяє зробити ніяких певних висновків щодо дальшого розвитку дій у драматичному творі, який лишився незакінченим»².

¹ Франко І. Зібрання творів: У 50-и т. – К., 1976–1986. – Т. 23. – С. 206.

² Бондар Л. Під знаком Христа: франкознавчі студії. – Львів, 2008. – С. 49.

В уже згадуваному першому збірнику «Літературної спадщини» І. Франка (К., 1956) наголошується, що до періоду ранньої драматургії письменника відноситься також драматичний уривок «Пролог», котрий, ймовірно, написаний у тому ж таки 1878 р. Вочевидь, це мав бути пролог до історичної драми, хоч і він теж не завершений. Сюжетна основа його доволі проста: шляхтич Микола Казановський – дідич містечка Нестервару, шістдесятилітній вдівець – зустрічає в своєму замку тридцятилітнього князя Ярему Вишневецького, який проситься в нього на нічліг; господар у своєму монолозі всіляко прославляє гостя, а на завершення бажає нових чеснот і достоїнств як гідного продовжувача шляхетських ідеалів; на такі високі слова-звернення молодий чоловік спроможний відповісти лише запереченням своїх заслуг і перебільшень похвали.

З такого малодійового монолога й діалога дізнаємося, що в шляхтича Миколи Казановського є двадцятичотирирічна донька-красуня Марина і двадцятивосьмирічний слуга, вродливий парубок Максим. Можна припустити, що між Вишневецьким, Мариною та Максимом мав би відбуватися любовний конфлікт, хоча цим він, певно, не обмежився б, оскільки Максим є козаком-повстанцем (йдеється, очевидно, про криваву українсько-польську боротьбу). Певна річ, це лише припущення, оскільки про справжні авторські наміри, за винятком текстового матеріалу, годі говорити з певністю. І все ж навіть цей ескізно окреслений уривок чи радше пролог до якогось історичного драматургічного полотна (може, це була б планована І. Франком «Драма з часів Хмельницького») засвідчує його постійний інтерес до такого типу п'єс у ранній драматургічній творчості. Тут, виходячи з архіву письменника, доречно навести майже повністю написаний дещо пізніше – 14 січня 1893 р. – лист І. Франка до М. Драгоманова:

«Що б Ви сказали на мій план написати драматичну трилогію про Хмельницького? Оскільки я думав про цю справу, виходило б ось що:

Перша драма: **Жовті Води**. Показати стан суспільності на Україні в 1647 р. – шляхту, міщан, селян, жидів, козацтво;

показати, як шляхта сильна, певна свого панування, бутна, міщанство зайняте наживою і спорами релігійними – і ніхто не думає про можливість катастрофи; показати ґрунт, підготування і вибух тої катастрофи, котра змітає з лиця землі і шляхту, і жидів, і міщанських різновірців.

Друга драма: **Берестечко**, в рамках образу тої битви, що була важким кризисом в історії козацтва, показати стан і взаємодійство тих сил суспільних, що були на окраїні. Про сю драму я найменше думав.

Драма третя: **смерть Богдана**; тут інтересний аналіз моментів політичних і психологічних.

Яко четверте огниво до сеї трилогії я думав би з часом долучити драму про Івана Богуна, де показано би кінець того чоловіка, що весь вік був непримиримим ворогом польської шляхти, а під кінець життя стрібував увійти з нею в компроміс на те тільки, щоб швидко переконатися, що зробив велику помилку, і щоб, поправляючи ту помилку, наложити головою.

Чую дуже добре, яка се величезна задача і кілька трудності тут спеціально для драматурга, щоб зробити справді драму, т. є. одно ціле, органічне дійство, а не ряд сцен, заповнених політичними тирадами. Та, з другого боку, чую, що драма така мала б деякий сучасний інтерес і що річ підхоплена з відповідного боку, дати може доброму драматичному письменеві широке поле для показання своєї сили. Чи я можу бути таким писателем? Не знаю, та все-таки *in magnis tentasse est*¹.

Власне, такою драмою, що викликала «деякий сучасний інтерес», став «драматичний образок в одній дії» «Послідній крейцар», написаний І. Франком 1879 р. Драматург, використавши принципи п'єси-монолога, п'єси-сповіді і монодрами, створив психологічно наповнений літературний твір про долю молодого людини, яка в критичні моменти свого юного життя змушена через власні вчинки (не завжди високоморальні і духовні) опинитися перед складною проблемою, «що робити без сил, без хліба, без надії»? Тему пошуків моло-

¹ Франко І. Зібрання творів: У 50-и т. – К., 1976–1986. – Т. 41. – С. 78.

дим поколінням свого місця у суспільному бутті письменник до цього прагнув розкрити в поемі «Історія мідяного крейцара», а згодом художньо зреалізував в оповіданні «На вершку». (Кілька хвиль з життя людей «нічого не зробивших», серпень 1880 року»). Це засвідчує, що І. Франко переймався гострою проблемою становлення молодого людини, знав суспільні, соціальні й історичні обставини того часу, в яких формувалася і зростала вона, тому й домагався знайти для цього відповідні жанроутворення. Як у віршованій, прозовій, так і в драматичній формах домінуючим є конфлікт у психологічній сфері людини – між совістю і способом її життя.

В одноактній драмі «Послідній крейцар» автор укладає сюжет як вияви внутрішнього світу головного героя Євгенія Грушки і в такий спосіб майже не використовує зовнішньої дії, зосереджуючись передовсім на розкритті характеру основного персонажа твору. Події п'єси відбуваються у готельній кімнаті, в якій зібралася група сп'янілих хлопців і дівчат з підозрілою поведінкою. Захмеліла компанія наче жартома хоче вивідати в Євгенія правду про те, звідки у нього стільки грошей, що ось уже впродовж трьох тижнів вони бездумно витрачають їх на свої забави? Цей інтригуючий момент у розвитку сюжету зацікавлює не лише дійових осіб, а й читача, тим паче, що з цієї миті атмосфера підозри й тривоги все більше згущуватиметься в невеликій кімнаті.

І тоді, коли в другій яві безтурботні молодики знуцаються над старим рознощиком газет, який своїм згорьованим виглядом відчутно контрастує вищеним і грубим видам юнаків і дівчат, за винятком Євгенія, котрий виявив співчуття до бідного чоловіка. І тоді, коли з'являється кольпортер та зненацька спричиняється до зав'язки драми, швидкого розвитку дії і такого ж стрімкого розгортання драматичного конфлікту. Присутні враз дізнаються з оголошення в газеті, що Львівський карний суд розшукує студента Євгена Грушку, який три тижні тому викрав у свого дядька тридцять тисяч злотових. Майже в одну мить перелякана група молодих людей розбігається, залишивши напризволяще Євгенія. Стривожений і самотній, він у цей критичний момент згадує своє минуле

й приходить до висновку, що вчинив зле, підступно навіть щодо свого скупого і багатого дядька.

З цього часу герой «Посліднього крейцара» наче сповідатиметься перед самим собою про прожиті дитячі і юнацькі роки, про те, як став студентом, про те, як він, «горячий, невідущий», прилучився до компанії легковажних і легкодумних приятелів, котрі всіляко прагнули до безтурботного життя, не вміли збагнути справжню суть людського щастя. І. Франко будує ці спомини як своєрідні монологи юнака, який заплутався в лабіринтах буднів й не може знайти з них виходу. Тому й збирається обірвати своє земне існування самогубством. Наближаючись до відчиненого вікна, хлопець випадково зауважив останній крейцар, що залишився на столі. Саме цей момент є кульмінаційним як у розвитку драматичного твору, так і в розкритті зламу, що стався у внутрішньому психологічному світі головної дійової особи. Підбираючи крейцар, Євгеній з ропукою промовляє:

*Ти, людська праця, піт і кров, німстись
На дармоїді і дадай ми сили...*

.....

Проч, проч, життя!...Не заслужив... Без праці...¹.

І вже позбавлений будь-яких духовних сил, зневірений і мовби приречений самою своєю гіркою долею, він завершує монолог:

*Те життя немов
В кліщах держить мя, не пускає! Годі
Боротися! Що заварив, те й пий!*

Туди дорога! (Відчиняє двері, – Комісар і поліціанти входять і оточують його...)².

Дослідники драматургії І. Франка як колись, так і тепер спонукає до таких душевних колізій головного героя називали родинні, соціальні обставини, зрештою, його характер (З. Мороз, М. Пархоменко, В. Працьовитий та ін.). Не заперечуючи цілковито таких поглядів, все ж вагомим

¹ Франко І. Зібрання творів: У 50-и т. – К., 1976–1986. – Т. 23. – С. 67.

² Там само. – С. 76.

конфліктотворним чинником драматичного образка є оприявленою у ньому опозиційність міського (споживаючого) і сільського (продукууючого) способів життя. І Євгеній Грушка, і Семен Андрушко, і Іван Капиця – в минулому мешканці села, та перебравшись до міста і ставши студентами-правниками в університеті, вони не лише змінили свої імена, відповідно, на Ежен, Сімон та Жан, а й погляди на моральні цінності й духовні орієнтири.

Прагнення жити «по-шляхтянськи» (по-міському) обернулося для них забуттям свого родового коріння або ж принаймні зневагою його життєствердних основ. Місто відкрило для них горизонти розкоші («і волі, і щастя, і любові») і шляхи до європейськості та інтелігентності, однак вони виявилися не здатними і не готовими прийняти ці спокуси та випробування урбаністичного топосу. Хоча думка про зв'язок міського та сільського способів життя все ж проступає майже наприкінці твору: в другій частині останнього монологу Євгенія. Відтак можна припустити, що змальований автором персонаж постає як своєрідний символ «звільненого» села, яке поступово зростається з містом, поглинається ним. Тому й карає воно таких, як Євгеній, з їх нестійким моральним станом, з їх маргінальним становищем (до речі, негативний вплив міста, на відміну від одноактівки «Послідний крейцар», в оповіданні «На вершку» не надто постулюється письменником).

Тож психологічні колізії героя, основний драматичний конфлікт п'єси можна мотивувати не лише приналежністю її персонажів, зосібна Євгенія, до шляхти, а й згубним впливом міського середовища і передовсім опозицією «місто-село», загостреною завдяки згадці про «хлопську волю». При цьому варто зазначити, що поява «Послідного крейцара» характеризує І. Франка як вправного майстра психологічної драми, де спостерігається авторське бачення актуальних проблем сучасного йому життя, логічність і вмотивованість поведінки дійових осіб, використання новаторських засобів у відтворенні образного світу, зокрема головного персонажа. З невідомих причин драматург обмежив усе це однією дією із сімома явами, кожна з яких несе своє ідейно-естетич-

не навантаження: у перших чотирьох він залишає Євгенія зі своїми роздумами на одинці, у двох наступних голосні медитації героя супроводжує сумна пісня арфянки і співчутливі репліки щодо його становища іншого персонажа; нарешті у фінальній, завершальній яві, що по суті, стає водночас і кульмінацією твору, і вершиною страждань Євгенія, увиразнено основну ідею п'єси: нема життя без мети і праці, котра розкриває Франкову тезу «лиш боротись – значить жить».

Загалом драматичний образок в одній дії (за визначенням жанру самим автором) має безперечну художню цінність і за своїми мистецькими якостями стає врівень з цілим рядом поетичних і прозових творів письменника, написаних ним у ті роки, роки раннього періоду його творчості.

Усі інші – ранні драматичні твори – були першими і зазвичай не в усьому естетично досконалими його пробами драмопису. Вони, власне, засвідчили спадкоємний зв'язок з давньослов'янським епосом, яким, повторюємо, І. Франко захоплювався з юнацьких (гімназійних та студентських) років (переклав «Слово о полку Ігоревім», «Зеленогорський» та «Краледворський» рукописи), зокрема з його ідеями єдності народу, котрий, захищаючись у крові міжусобних чвар і воєн, майже цілковито втрачає здатність протистояти не тільки зовнішнім загарбникам, а й внутрідержавним ворогам. Згодом письменник не раз звертатиметься до проблеми національного роздору та єдності («Не пора, не пора», «Хмельницький і ворожбит»).

Окрім того, в ранніх п'єсах І. Франка звеличується образ вірної і люблячої жінки-слов'янки, заперечується владолубство і зрада, підступність й олжа, підноситься почуття патріотизму та відданості вітцівській землі. Ці ідеї молодий автор художньо реалізував у різнородовій та різножанровій літературі, зосібна в поемах «Хмельницький і ворожбит», «Бунт Митуси» та «Іван Вишенський», де романтична умовність сюжетних ліній, зіткана з історичного фольклору та міфології, а також ідеалізація героя й героїзму виявляють естетичні ідеали драматурга. В такий спосіб він уже в ранній період літературно-сценічної творчості «заселяє» національне письменство образами, мотивами і темами світової культури.

І все ж, чому І. Франко, по суті, створюючи в період між 1873–1879 рр. жанр умовно-історичної драми («Югурта», «Ромул і Рем», «Славою і Хрудош», «Три князі на один престол»), з початку 80-х та 90-х (за винятком драми-казки «Сон князя Святослава») більш не звертається до такої форми драматургії? Невже причина цього тільки у невдалій постановці п'єси «Три князі на один престол»? Однозначної відповіді годі дати, як би це не намагалися впродовж тривалого часу робити франкознавці. Так, частково це можна пояснити провальною виставою одного з перших творів письменника і своєрідним психологічним упередженням до тодішньої «галицької театральної мізерії» (слова І. Франка). Однак більш ґрунтовні відповіді можна знайти у літературознавчій та театрознавчій критиці драматурга, де він надто виразно декларує нагадці саме історичної драми. Тема історії проступає тут, власне, як першопочаткова точка відліку її мистецької розробки, і не більше. «Ще менший інтерес і успіх можуть мати тепер історичні поеми і драми, де, крім самої ненатуральності, яку в собі має стихотворна форма, – і рамки картини, конечно, мусять бути тісні. Тож і не дивно, що день в день бачимо щораз більший упадок драм і трагедій історичних на сценах, що аби й які, вони не здужають уже викликати в публіці живішого інтересу і уподобання. (...) Противно, я скріпився в тій гадці, що лиш сучасні сюжети можуть поставити його високо в ряді наших писателів, і що старинна, середньовічна мертвечина, історії про князів та панів не то його, а й писателів із сильним, об'єктивним талантом, спосібні звести на хибні дороги»¹.

Ці міркування І. Франка про доцільність розвитку жанру історичної драми розширяться ним за рахунок аналізу п'єс-хронік і трагедій В. Шекспіра: «... одним словом, Гамлет є чим собі хочете, але не історичною трагедією з датської минувшини. Всі оті книжкові та історичні ремінісценції для автора мов купа хворосту, з котрої тільки геній може зробити огнище, що горить і світить віки-віками»². Як переконуємось,

¹ Франко І. Зібрання творів: У 50-и т. – К., 1976–1986. – Т. 32. – С. 26.

² Там само.

означення «історичності» матеріалу в п'єсі драматург асоціює з поняттям «ремінісценції», яка за своєю функціональністю «дуже подібна до стилізації та алюзії»¹. Аргументацією цього є не лише ідеологічна настанова І. Франка вести мову в драматургії про актуальні вимоги людського і суспільного буття, а й абсолютно справедлива претензійність простої публіки, здебільшого пересічного глядача, до малопомітного зацікавлення далекою минувшиною: «ми, русини галицькі, властиво не маємо своєї національної історії, не маємо минувшини, котра була б близька до свідомості народної і, виставлена на сцені, могла підносити народного духа»².

Що ж до раннього періоду драматургічної творчості впродовж 1873–1879 рр., то із давніх подій світової і слов'янської історії, легенд і міфів, образів і тем тодішньої літератури, із древніх літописних текстів І. Франко художньо використав чи не найпродуктивніше мотив братовбивства, що послідовно розгортається ним в усіх історизованих драмах. Звідси він почерпнув і мотив зради, і мотив спокути за неї, і мотив патріотичний, зрештою, і мотив взаємин влади та співця. Згодом, уже в другий період драматургічної творчості, що припадає на 1893–1900 рр., письменник знаходитиме естетичні та ідейні відповідники цьому в багатючих скарбах українського фольклору. Хоча народнописенне багатство, обряди, ритуали і звичаї, національні традиції та вірування він всіляко відмежовував від продукowanego у багатьох п'єсах галицьких драматургів етнографізму, що часто-густо спричинявся до перенасичення драматичного дійства зайвими танцями, піснями, обрядовими сценами. У таких творах вони здебільшого перетворювалися у вставні епізоди, не пов'язані з дією, послаблювали інтригу, а зчаста і зовсім відсували її на другий план або ж затінювали розвиток сюжету і конфлікту. Тому-то вони викликали в І. Франка справедливе заперечення.

Так, у рецензії на драму М. Янчука «Пилип – музика» він різко висловлюється супроти цього поширеного антиестетич-

¹ Франко І. Зібрання творів: У 50-и т. – К., 1976–1986. – Т. 32. – С. 26.

² Франко І. Зібрання творів: У 50-и т. – К., 1976–1986. – Т. 28. – С. 310.

ного явища, що нагадує радше драморобство, а не творчість: «співають на вечорницях, в степу під час любовних зустрічей, вдома при праці і без праці, співають в хвилинах радості і смутку, при нагоді і без нагоди. Виглядає, – немовби автор попросту бажав дати глядачам чималу в'язанку народних пісень, а щоб їх так-сяк зв'язати, доробив кільканадцять менших чи більших діалогів»¹. В іншій рецензії, тепер уже на виставу «Нещасне кохання», створену на основі однойменної п'єси Є. Манька, І. Франко зауважує, що будова цього твору «теж доволі примітивна: половину першої дії, що складається зі співів і жартів, які зовсім не в'яжуться з цілістю, а також цілу п'яту дію можна пропустити без найменшої школи для цілої п'єси»².

І все ж дрогобицький період Франка-драматурга назагал був для нього великою школою опанування законами і поетикою драмопису, настільки потужною, що наслідки її, зокрема на композицію, характеротворення і сюжетобудову, надто помітними стали і в його прозі («Основи суспільності», «Воа constriktor»), і в його поезії (зб. «З вершин і низин»). Пізніше, знову звертаючись до драматургії, він ще глибше усвідомлює, що «насуцний хліб для театру – справді народного (...), справді спосібного до розвитку»³ – це високомайстерна драма, п'єса з такими характерами людей, які близькі за духом і розумінням сучасникам, з такими драматичними колізіями, з якими вони стикаються у повсякденні і є свідками їх розвитку. Одне слово, І. Франко акцентував увагу вже на таких сюжетах драматургії, що впливають із суспільно-історичних обставин людського життя і надають окремим письменникам та всій драматургії справді новочасного звучання.

Відтак 80–90-і рр. у його драматургічній творчості знаменують новий, дещо відмінний від попереднього етап. Він пише одну за одною п'єси на різну проблематику, з різними жанровими означеннями, що побудовані здебільшого на протиріччях сучасного життя, на розкритті діянь і вчинків,

¹ Франко І. Зібрання творів: У 50-и т. – К., 1976–1986. – Т. 28. – С. 312.

² Там само.

³ Франко І. Зібрання творів: У 50-и т. – К., 1976–1986. – Т. 32. – С. 42.

характеру людини. Тут і комедії «Рябина» (1886–1893), «Майстер Чирняк» (1894) та «Учитель» (1896), і драми «Украдене щастя» (1894), «Сон князя Святослава» (1895), «Кам'яна душа» (1895), «Будка ч. 27» (1896), драматичний етюд для дітей «Суд святого Николая» (1895), і вільна переробка драми іспанського письменника Педро Кальдерона де ля Барки «Alcalde de Zalamea» («Саламейський алькальд») під назвою «Віит заламейський» (1896), і драматичний монолог-медитація перед новим роком 1901 «На склоні віку» (1904), і невеличка трагедія «Чи вдуріла?» (1904). Незавершеними залишилися також уривок віршованої драми «Із дитиною малою...», початок драми з часів раннього християнства у Римі, що відносяться до помежів'я XIX–XX століть.

На період 60–80-х рр. припадає чи не найбільша кількість написаних І. Франком статей, рецензій, досліджень про українську та зарубіжну драматургію і театр, про п'єси і вистави українських і європейських письменників та митців сцени. Його статті «Наш театр» (1892) і «Руський театр» (1893) засвідчують серйозність в опікуванні драматургічно-театральними справами Галичини. Можна стверджувати, що більшість із театрознавчих положень І. Франка лягли в основу його власних драматичних творів, які, з одного боку, продовжували тяглість реалістичних традицій українського письменства, а з іншого, – виявляли вплив нових модерністичних європейських концепцій і шкіл (загострений психологізм героїв, елементи суб'єктивності, принципи символіко-міфологічного мислення тощо). Загалом драматургічна спадщина І. Франка цього періоду стала своєрідним переходовим явищем від вершинних досягнень українського «театру корифеїв» до новоромантичної драматургії Лесі Українки, символістських п'єс О. Олеся, екзистенційних драм В. Винниченка й експресіоністських творів М. Куліша.

Варто звернути увагу на такі акценти у рецензіях, літературознавчих і театрознавчих статтях І. Франка, як вимогливість і прискіпливість в аналізі драматичних і сценічних творів, настійливе прагнення до поліпшення і підвищення рівня «театральної штуки». Саме на 80–90-і рр. припадають

його чи не найзнаменніші праці, присвячені драматургії і розвитку мистецтва театру в Галичині, зрештою в усій Україні. Тому коли синтезувати всі зауваги письменника на драматургічну творчість чи його попередників, чи його сучасників, то можна зробити висновок, що вони не тільки слушні, а й ефективні і в своїй сукупності чітко окреслюють загальну критичну концепцію драматурга, котру, вочевидь, можна проектувати і на його власне творення у 80–90-х рр. драматичної літератури.

Першим драматичним твором цього часу є комедія з життя галицьких українців «Рябина», що має дві редакції – 1886 р. і 1893 р. І. Франко будував її на фактичних матеріалах 80-х років, хоча, як довідуємося з його архіву, вони за творчим задумом автора мали лягти в основу оповідання (навіть збереглися два варіанти його початку). Однак згодом він художньо переробив прозові записи, додавши ряд комедійних сцен та епізодів у текст п'єси. Її зміст можна назвати новаторським уже хоча б тому, що в попередньому етапі драматургічної творчості письменника така тема та ще й у комедійному ключі не порушувалася ним. Крім того, ідейно-естетичне спрямування комедії здебільшого будувалося на новому для західноукраїнського драматургічно-театрального процесу соціальному конфлікті між народженими суспільними обставинами можновладцями Кирилом Рябиною та писарем Семеном Перуном, з одного боку, і сільською громадою, з іншого боку. Перипетії між ними носять не лише комедійний, а й драматичний характер. Якщо зважити на те, що до «Рябини» І. Франка в тодішній галицькій драматургії не було ні драми, ні комедії із сучасного життя (частково воно зачіпалося в жанрі опереток «Підгіряне» та «Сільські пленіпотенти» І. Гушалевича, що були написані ще на початку 60-х рр., і «Нещасна любов» І. Мидловського, створеної у 80-х рр.), то стає зрозумілим значення цього твору для всього розвитку драматургічно-театрального процесу тих часів.

За життя І. Франка перша редакція комедії «Рябина» не була надрукована, тим паче, що й сам її автор не надто прагнув цього, зважаючи на деякі художні недоробки

і в розгортанні комедійної дії, і в структуруванні комедійного конфлікту, і в характеротворенні головних персонажів. Тому вже в другій редакції драматург більш чіткіше окреслює подієвий ряд комедійними обставинами, завдяки яким увиразнюється боротьба обдурених і знедолених мешканців села Нестанич з місцевим війтом Прокопом Рябиною, писарем Пантилимоном Качуркевичем та багатієм-орендарем Рахмілем Цінобером. Попри комедійні ситуації (викрадання паперів у писаря, оборудка із Рахмілем та ін.), І. Франко в цьому творі продовжує класичну гумористично-сатиричну традицію українського реалістичного театру, відтворюючи узагальнені картини затурканості життя простих селян, які цілковито залежать від місцевої влади, а також вищої адміністрації.

З кожною новою сценою драматург усе частіше замінює комедійно-соціальне становище жителів села Нестанич на народження їх протесту проти австрійської монархії та польської шляхти. Таким чином, заснований на гумористичній та сатиричній основі конфлікт набуває конкретного національного забарвлення. Порівняно із першою редакцією «Рябини», в другій драматург більш психологізує розробку характерів дійових осіб, причому як можновладців, так і представників простих селян. У результаті цього такі постаті з громади, як Коваль, Півторак та Грінчук вийшли довершенишими, аніж портрети внутрішнього світу Прокопа Рябини, Пантилимона Качуркевича і Рахміля Цінобера. Можливо, це стало наслідком переробки деяких сцен за вказівкою цензури зменшити гостроту соціально-сатиричного конфлікту комедії, її викривального характеру. Однак, незважаючи на це, в драматичному творі І. Франка основним виступає життєствердний комічний сміх українського народу як здорової духовно й морально суспільної частини людей, що виявляють згуртованість супроти шахрая-писарчука та обдуреного ним війта.

До жанру комедії звернувся письменник і в драмі «Майстер Чирняк» (1894), яка вперше була поставлена театром «Руської бесіди» в грудні 1896 р. під час його гастролей у Ка-

луші, а як окреме видання була видрукована аж 1902 р. Вона також мала новаторський характер, бо розкривала досі не відомі пласти з життя галицького робітництва. В її основі – боротьба львівських цехових ремісників, які виступають проти іноземного капіталу і його представників, котрі, запроваджуючи нову техніку в промисловість, доценту розорюють їх дрібніші виробництва. До речі, ця тема була злободенною на тоді й для всієї української літератури, а не лише для І. Франка з його циклом бориславських оповідань та повістю «Борислав сміється», у центрі яких – зародження галицького пролетаріату. Безумовно, він добре розумів незворотність в економічному укрупненні великих підприємств за рахунок інвестування в їх розвиток іноземного капіталу і занепад відживаючих себе дрібних ремісництв.

На початку п'єси йдеться про те, що якийсь заїжджий англійський фабрикант має намір відкрити у Львові взуттєве підприємство, збудувати у місті лише п'ять складів, а всі інші розмістити довкруг Львова «по всіх більших містах», що, звичайно, стане для місцевих «майстерків смертельним ударом». Розтривожені такою новиною, вони всім шевським цехом на чолі із майстром Чирняком хочуть подати петиції уряду з тим, щоб «всім... фабрикам заказати раз назавсідги вступ до нашого краю». Та для того, аби скласти таку петицію, треба провести «анкету» – з'ясувати справжній стан ремісництва у Галичині. З цією метою була створена комісія, яка й починає своє «обстеження» з майстерні самого Чирняка. Однак урядовий член комісії – начальник статистичного бюро є «викінченим ослом», а офіційний представник тамтешньої преси Шпіцкопф турбується не так «анкетую», як тим, аби мав добре харчування (обов'язково з коньяком!) у доброзичливого Чирняка, а його шевців має за другорядних людей, не вартих ніякої уваги. Ці «комісіянти» разом надумують здерти хабаря – 100 ринських, на що майстер Чирняк реагує тим, що виганяє «анкету» з майстерні.

Наступна сцена п'єси починається з того, що до ремісничого приміщення навідується сам англійський фабрикант. Виявляється, що то син Никифора Черняка Іван-Джон, якого

батько колись вигнав з дому за те, що той без поважних причин залишив університет і надумав стати певцем, «та таким, яким в теперішніх часах швець повинен бути». Він досконало вивчив шевську справу в Англії, одружився з дочкою багатого підприємця Вільяма Гопкінса і тепер має намір осісти у Львові як власник великої взуттєвої фірми. Тому й запрошує до її спорудження як батька, так і рядових шевців, одні з яких погоджуються, інші – не пристають на пропозицію новоявленого власника підприємства. Не хоче прийняти запросини свого сина й майстер Чирняк, який знову проганяє його з дому, хоча й усвідомлює свою приреченість на поразку в боротьбі «з отою страшною силою».

Однак І. Франка як художника слова цікавила не так сторона промислова цього процесу, як людська, що спричинена таким явищем. Тому в комедії йдеться про майстра шевського цеху Никифора Чирняка, який в силу об'єктивних обставин змушений поступатися власними інтересами перед своїм сином Іваном та його тестем англійцем Вільямом Гопкінсом, що володіють потужною взуттєвою фабрикою. І. Франко так будує основний конфлікт твору, що він наче перешлітається двома лініями – соціальною та родинною, утворюючи один, сказати б, комічно-трагічний вузол. І якщо в першій є немало гумористичних і сатиричних сцен, які художньо доводять комічність віджилих соціальних явищ, то в другій превалюють драматичні, а почасти й трагічні епізоди родинних взаємин майстра Чирняка і його сина Івана, вони мовби символізують непримиренність між старим і новим поколінням, між старим і новим способами виробництва. Зрештою, розв'язується цей конфлікт доволі драматично – батько проклинає сина, відмовляючись од нього, і залишається із хлопчиком-учнем.

Новочасного звучання набула під пером І. Франка і п'єса «Учитель» (1896), в якій розкривається становище тодішньої освіти в Галичині та важлива роль у ній народних педагогів. Автор назвав твір, як і попередні, комедією, хоча насправді це жанрове визначення є доволі умовним, як й умовною була її первісна назва «*Quem di obere*» (лат. «Кого зненави-

діли боги»). Вочевидь, драматург змушений був це робити суто із цензурних міркувань та застережень, а дещо зміщені ідейно-політичні акценти виявили вузькість заголовку. Адже сюжетна послідовність мотиваційно спрямована на відображення глибокої трагедії сільського вчителя, хворого на туберкульоз й інші недуги, який усе своє життя присвятив не просто освіті, а загальному вихованню сільських дітей. Влада щораз намагається перешкодити йому в цьому, тому й переводить його на роботу в найвіддаленіші місця: у діях учителя-подвижника вона вбачає політичний смисл. Образ Омеляна Ткача – один із перших і кращих образів народного вчителя в українській літературі кінця XIX століття, до якого зверталися у своїй творчості М. Коцюбинський, П. Грабовський, С. Васильченко та ін.

Та на відміну від них, І. Франко створює свій образ у сповнених драматизму і конфлікту обставинах галицької дійсності, коли неосвічена селянська маса трималася в страху й покорі від злодіянь купки управителів – віята, урядовців з повітового староства і, нарешті, жорстокого визискувача Вольфа Зільберглянца. Їм вигідно утримувати все село та його мешканців у безпросвітній темряві. Однак супроти цього виступає головний герой драми учитель Омелян Ткач, який все ж розбуджує свідомість селян. Та не надовго. Навіть після того, як влада змушена була заарештувати Вольфа Зільберглянца (місцеві жителі не випадково прозвали його «Вовком») за створення банди грабіжників і спекуляцію викраденим майном, той зумів уникнути тривалого перебування у в'язниці і все одно впливає на життя села, а вчителеві приносить від шкільного начальства звістку про переведення його на інше місце праці, до «ultima Trule» (крайньої межі) Бойківщини, в село Волосате, де за підвищену платню він мусить заснувати школу. Омелян Ткач усвідомлює, що за такими визискувачами, як Зільберглянець, стоїть влада, тому й важко йому одному боротися з нею. Таким чином драматичний конфлікт І. Франко зосереджує у наступних діях не так на зовнішніх суперечностях двох протантагоністичних сил й особистісних протиставленнях Ткач – Зільберглянець, як на внутрішніх колізіях, що відбуваються у свідомості односельців чи згодом від-

будуться після його появи в іншій сільській громаді, до якої вже вдев'яте спроваджується вчитель. І в кожному з таких поселень владі вже не буде так легко пригнічувати селян, адже праця Омеляна Ткача не пропала намарне: вона породжує в них протест сурпроти насилля і приниження – соціального та національного.

Драматург, попри те, що спрямовує своє сатиричне вістря проти конкретного лихваря Зільберглянца, недоумкуватого вїта Микити Сойки, загребущого повітового староства, а також неосвіченої частини бойківського селянства, все ж основним робить усупільнений соціально-національний конфлікт драми «Учитель». Бо навіть ті епізоди, в яких показана зневїра, а відтак і ворожість мешканців гірського села до школи і конкретно до Омеляна Ткача (згадаймо сцени, коли замість дітей за парти всїдаються дорослі парубки і на відміну від школярів приносять не каламарі, а мазниці, не олівці, а грубі палиці, аби ними бодай налякати вчителя й відлучити його від просвітньої роботи), засвідчують національну трагедію українського народу в його тогочасному суспільному буття, доконечну потребу в його житті освіти і знань. Важливо при цьому, що І. Франко так будує драматичну дію, так розгортає основний конфлікт, аби образ Омеляна Ткача перебував у центрі майже всіх перипетій п'єси – безпосередньо чи опосередковано, і в такий спосіб виявляв не просто свої кращі риси характеру, а діяннями і вчинками сцена від сцени утверджувався як справжній герой-романтик, неперебутня постать на ниві національного шкільництва.

Є в драмі ще одна, може, й не примітна сцена, яка, проте, підкреслює тріумф учительської праці народного педагога – проведений ним перший іспит сільської молоді, що розпочинається виконанням своєрідної пісні-гїмну:

*Боже великий, єдиний,
Ласку свою нам пошили,
Щоб ми добра і науки
Все набиратись могли¹.*

¹ Франко І. Зібрання творів: У 50-и т. – К., 1976–1986. – Т. 23. – С. 114.

Власне, такий хор благає у Бога ласки «все добре любити», розуму ясного, волі, «сили робучим рукам», «... щоб росло і міцніло сім'я науки».

І. Франко вдало використовує сюжетну модель, завдяки якій досягає максимального загострення окресленої у творі проблеми: Омелян Ткач постійно витримує суперечки не лише із сільськими лихварями і реакційною шкільною радою, а й з несвідомою селянською масою, тому й виходить переможцем у конфлікті з ними. Селяни починають усвідомлювати важливість його просвітницької роботи, зрештою, намагаються збагнути й жертвність учителя. При цьому драматург так вибудовує подієвий ряд, що кожна чергова сцена і дія повторюють свій початок, наче б початок після чергового конфлікту з можновладцями, коли Омелян Ткач знову відправляється у чергове заслання до ще більш занедбаного бойківського села, і вкотре ступає на тернистий шлях утвердження свого вчительського авторитету в середовищі малоосвіченого селянства.

Тож напружена наскрізна драматична дія, динамізм у розгортанні сюжету, драматизм конфліктних колізій та колоритні зображально-виражальні засоби, а також трагічні елементи характеротворення, зосібна головного героя, дають усі підстави віднести твір І. Франка «Учитель» до жанру драми, а її героя Омеляна Ткача – до кращих образів українського інтелігента. До речі, якщо в комедії «Рябина» І. Франку більше вдалися художньо довершені персонажі, далекі від справжніх носіїв національної ідеї та народної моралі, то дійова особа якраз Омеляна Ткача із драми «Учитель» яскраво втілює їх у собі.

І все ж вершиною драматургічної спадщини письменника є п'єса «Украдене щастя» (1894), в основу якої ліг фольклорний сюжет, зафіксований ним ще 1883 року в статті «Жіноча неволя у руських піснях народних», де вміщено пісню про шандаря. Згодом у журналі «Життя і слово» він опублікував три варіанти цього твору, один з яких записала М. Рошкевич у Лоліні ще 1878 р. Сама ж драма була написана на конкурс 1891 р. і після деяких переробок з цензурних міркувань (на-

приклад, образ жандарма – а перший заголовок драми «Жандарм» – був свідомо замінений образом поштаря) в січні 1893 р. отримала другу премію. Уперше надрукована в журналі «Зоря» 1893 р. (№ 9–12). Тоді ж п'єса була опублікована окремим виданням. 1901 р. І. Франко здійснив повторне видання твору, ввівши в текст немало змістових та стилістичних змін, що сприяло мистецькій довершеності драми. Третє видання п'єси здійснено у Києві 1909 р. Вперше драму поставив театр «Руської бесіди» 16 листопада 1893 р. Відтоді вона посіла почесне місце у репертуарі українських театрів, час від часу спалахуючи своїми новими сценічними інтерпретаціями.

Дослідники драматургії І. Франка розробили немало студій щодо генерики цього найзнаменитішого твору письменника. І. Айзеншток доводить, що сюжет драми варто виводити із українського фольклору, зосібна пісні про шандаря, хоча й сам зауважує, що драматург бере її тільки за основу, дописуючи експозиційну частину драми з використанням збірника Я. Головацького, а сцена народного гуляння перед церквою цілковито перенесана з пісні¹. Натомість О. Борщаговський стверджує, що «з поверненням Миколи Задорожного з міста починається друга сюжетна лінія драми, яку не могла підказати народна «Пісня про шандаря»². М. Нечитайло вважає, що п'єсу «Украдене щастя» ніяким чином не слід обмежувати фольклорним впливом, навіть якщо сам І. Франко у статті «Жіноча неволя у руських піснях народних» вказує на це, адже у створенні драми важливими для нього були й інші чинники – психологічні, соціальні, феміністичні, нарешті, просто гендерно-соціологічні³.

Тож має рацію сучасна дослідниця Р. Тхорук, яка пропонує інтерпретувати образ Анни з «Украденого щастя» «як аналог епічної героїні, доля якої виписується, вбираючи

¹ Айзеншток І. Генезис «Украденого щастя» Івана Франка // Літературна критика, 1940. – Кн. 6. – С. 127.

² Борщаговський О. Драматичні твори Івана Франка: критичний нарис. – К., 1946.

³ Нечитайло М. З народних ручаїв. – Львів, 1969. – С. 57.

кілька мотивів жіночих пісень, і яка складена ніби із кількох стереотипних позицій»¹, тим паче, що й сам драматург у своїй уже згадуваній статті «Жіноча неволя у руських піснях народних» наче калейдоскопічно вибудовує цілий ряд характерів-доль жінки, що зазнає трагедії через кохання. І. Франко витворює не просто складну життєво конфліктну ситуацію, а людську трагедію у відчутті і захисті глибоких почувань любові. Адже головна героїня драми свідомо поставлена автором в гостру самосуперечність між двома «присягами» (О. Борщаговський) – подружнім обов'язком люблячої жінки і християнською повинністю людини. У такий спосіб письменник художньо моделює ситуацію, «позначивши зав'язку, якою зовсім не цікавиться герой, по суті, із епічного цілого виділивши фрагмент, завершенням якого стане голосіння Анни над тілом коханця»².

Таким чином, розбудовуючи пісенний сюжет головно за рахунок характерології, І. Франко сягає вглиб людської психології, осмислюючи руйнування родинних і духовно-етичних зв'язків як конкретний вияв відчуження особистості. У кожного з дійових осіб (Миколи, Михайла й Анни) украдено щастя, зруйновано долю, травмовано душу. Цей твір є, по суті, трагедією, близькою до античної трагедії фатуму. І водночас це новочасна суспільна драма, де через долі персонажів, кинутих у соціально-психологічне та суспільно-історичне середовище, проступає особистий, сказати б, інтимний

¹ Тхорук Р. Франкова концепція драми як мистецького феномену: на перехресті читацького досвіду й творчості // Іван Франко: дух, наука, думка, воля (Матеріали Міжнародного наукового конгресу, присвяченого 150-річчю від дня народження Івана Франка 27 вересня – 1 жовтня, 2006 р., Львів): У 2-х т. – Львів, 2008. – Т. 1. – С. 533–544.

² Тхорук Р. Франкова концепція драми як мистецького феномену: на перехресті читацького досвіду й творчості // Іван Франко: дух, наука, думка, воля (Матеріали Міжнародного наукового конгресу, присвяченого 150-річчю від дня народження Івана Франка, 27 вересня – 1 жовтня, 2006 р., Львів): У 2-х т. – Львів, 2008. – Т. 1. – С. 533–544.

світ кожного з них, як у лірично-поетичній драмі «Зів'яле листя», де велика любов породжує й велике страждання, всеохопні радощі і муки.

«Украдене щастя» – то органічне поєднання традиції і новаторства у драматургічній творчості І. Франка. Як і в кращих українських п'єсах, наскрізним тут проступає протест супроти насилля людини, що прирікає її на злиденне та безправне існування, упокорює дух і морально нівечить. Проте насилля у цій драмі пов'язане не так із соціальним і національним його виявами, як із виявом внутрішньої, духовно-душевної сутності героїв, їх діяннями і вчинками у повсякденному житті. Зрештою, доля всіх трьох головних героїв твору сприймається як цілковито реальна і конкретно прив'язана до суто особистісної трагедії і водночас як така, що несе в собі трагедію загальнолюдського існування.

Тому-то наскрізна дія, сюжетний і конфліктний розвиток драми «Украдене щастя» концентруються навколо вчинків Миколи, Михайла та Анни. Таким чином напруженість, гострота драматизму з кожною новою сценою зростає все очевидніше, досягаючи у фіналі трагічного апогею. Розігрується, по суті, не просто любовний трикутник, а насамперед біль, трагедія трьох ошуканих, знівечених, обкрадених щастям героїв. Кожен з них – Микола та Анна Задорожні, Михайло Гурман – мають право на звичайне людське щастя, сімейну радість і всіляко виборюють їх, вдаючись нерідко до аморальних, навіть ганебних вчинків.

І все ж домінантним у цьому трикутнику виступає Микола – старший за віком від Михайла та Анни, затурканий життєвими негараздами невдаха. Водночас у ньому сцена від сцени все увиразненіше проступає мотив зневаженої і відомщеної людської гідності, подружньої самодостатності. Так, перші епізоди драми засвідчують, що Микола – душевно і духовно щедра людина, чесна і працьовита. Відігриваючи руки в діжці з холодною водою («запарі зайшли»), змиваючи з тіла цілоденну втому і вдягаючи чисту сорочку й теплі каптурі, він із дитячою безпосередністю і такою зрозумілою всім радістю сприймає і солодку втому, і повернення додому, і на-

віть деяку поблажливість до кривджень віта. Бо тут, у своїй оселі, де чекає вірна йому дружина – затишок, супокій, таке звичне сімейне щастя.

В іншій сцені, коли в хаті Миколи несподівано, рятуючись од завірюхи і стужі, з'являється жандар Михайло Гурман, І. Франко акцентує увагу на доброті і чесності свого героя. Не запідозрюючи нічого лиховісного, Микола посеред ночі впускає до свого помешкання того, хто колись кохав його Анну ще дівчиною і хто згодом обкраде його сімейне щастя. Та це буде зранку, а зараз Микола щиро радий непроханому гостеві і закликає Анну почастиувати прибульця з дороги. Розгубленість, подивованість, зрепштою настороженість появляється у Миколи, коли наступного дня Михайло Гурман, скориставшись своїм службовим становищем, арештовує його за нібито запідозрюване вбивство, що скоїлося напередодні у єврейській корчмі. Власне звідси, з цієї сцени, Задорожний буде раз за разом зневірятися у людській порядності і чесності, його все частіше пройматиме протест супроти несправедливості, насилля, олжі, підступності. Ці відчуття особливо зміцніють після виходу Миколи з в'язниці.

Варто зауважити, що І. Франко тонко передає у такому розгортанні подій та конфліктних ситуації зміни, що відбуваються в характері Миколи. Вже у другій дії п'єси перед нами постає людина зі зраненою, розчахненою душею: внутрішньо Микола насторожений не лише в очікуванні нових переслідувань з боку жандаря, але й щодо Анни, яка, рятуючи своє щастя, вибрала того, кого кохала ще замолоду і не перестала любити й досі. Автор драматичного твору створює таку душевну і духовну ауру, в якій органічно поєднуються міцна прив'язаність до дружини і звідчаєність від її зради, боліслива жалість до неї і водночас життєва зневага, переконаність у те, що жандар зачаклував її і спроба розібратися, чому вона з такою пристрасстю, навіть легкістю руйнує вщент їхнє сімейне щастя.

Микола стримується доти, доки може. Однак передчуття незворотної біди, подружньої катастрофи насувається все більше й більше, притлумлюючи його будь-яку віру в люд-

ську добропорядність. Ця його зневіра, здається, є остаточною у мізансцені розмови Миколи й Анни. Сукаючи дратву, він з силою і звідчаєністю заганяє у стіл шило (після того, як він застав Анну в обіймах Михайла) і ривками сукає нитку, обриває її, потім знову сплітає... руки не слухаються господаря, хоча голос ніби й спокійний. Та скільки в ньому болю, туги, страждань!.. І вже коли не стає ні духовних, ні фізичних сил, Микола зривається. Ні, він і досі цілковито не звинувачує Анни. Він лише її просить-благає: «... вважай на людей!.. щоб люди з нас не сміялися!.. Не топчи в болото моєї бідної голови. А ні, то вбий мене, щоб я не дивився на те!»¹.

Наступна мізансцена зустрічі трьох, коли Михайло Гурман виганяє Миколу з хати, щоб залишитися з його дружиною, – не просто психологічно достовірно передана І. Франком, а наче готує авторські передбачення людської трагедії, нещастя трьох головних героїв. Письменник передає якщо й не сором, то бодай зніяковіння Миколи від слів і вчинків Михайла та Анни, яка сидить мовчки неначе залякла й німа. Микола, навантажений лахами, ледь чутно запитує Михайла: «А ти?» По суті, ця репліка сприймається як перехідна у звертанні до жандаря, бо відповідає він теж лаконічно: «Я також троха відпочину, а потім піду додому»². Драматург із цього діалогу виводить кульмінацію твору. Михайло, відказуючи на питання, не зауважує, що Микола звертається не так до нього, як до Анни. Для нього дуже багато важить, що і як відповідь вона, яке буде її остаточно рішення, кінцевий вибір. Від цього залежить доля і життя всіх трьох, обікрадених щастям – Миколи й Анни Задорожних, Михайла Гурмана.

Власне останній майже всуціль виступає яскраво вираженим антиподом доброму Миколі Задорожному. Твір І. Франка так і не дає остаточної відповіді: хто такий Михайло Гурман – жорстокий лиходій, що також хоче мати своє вистраждане людське щастя, а чи жертва обставин – соціальних,

¹ Франко І. Зібрання творів: У 50-и т. – К., 1976–1986. – Т. 23. – С. 49.

² Там само. – С. 53.

психологічних, морально-етичних? Либонь, однозначної відповіді тут і не може бути. Більше того, сам драматург не надто оголює мотивації вчинків Михайла. Прибившись опівночі до оселі Миколи Задорожного, Михайло, здається, щиро радів із зустрічі з колишнім односельцем. Більше того, навіть незважаючи на заподіяну колісь образу, аж ніяк не прагне відразу ж руйнувати сімейного щастя свого супротивника. У першій сцені зустрічі з Миколою він жартома здійснює його допит. Однак залишившись на самоті з Анною, розмовляючи на рівні реплік з нею, він враз відкриває для себе всю трагедію її шлюбного життя – взаємини з чоловіком-нелюбом. Саме цієї миті у нього і визріває підступний план: «Е, що такий чоловік! Нині є, а завтра може не бути»¹.

Добившись взаємності у почуттях від Анни, Михайло Гурман не віддасть її нікому. Тому-то й боронить своє кохання іноді зухвало-виклично, іноді підступно, нерідко просто жорстоко, не помічаючи (а може, не до кінця усвідомлюючи) все наростаючої озлобленості на Миколу, односельців, зрештою, на весь світ. Окрім того, він добре усвідомлює своє право сильного (жандар же!) і всіляко демонструє його. Михайло Гурман, прагнучи зберегти своє відокрадене щастя, свідомо чи ні, творить зло. Однак ближче до фіналу драми, коли події набувають трагічного забарвлення, все очевиднішими стають його думки про безвихідь становища, хоча й далі він діє напролом, уже, можливо, радше за інерцією, аніж усвідомлено. Наприкінці драматичної дії твору, надто в його кінцевих сценах, у його вчинках вирує не так пристрасть до Анни, як ніжність, жаль до неї, щире співчуття до покритого Миколи. І.Франко цим, по суті, і готує психологічно виправданий його вчинок у завершальній мізансцені трагедії – заяву жандаря про самогубство і передсмертні слова, звернені до Миколи: «Дай руку! (...) Спасибі тобі! Ти зробив мені прислугу, і я не гніваюсь на тебе: Я хотів і сам собі таке зробити...»².

¹ Франко І. Зібрання творів: У 50-и т. – К., 1976–1986. – Т. 23. – С. 23.

² Там само. – С. 63.

У цьому трикутнику, що опозиціонує характери Миколи Задорожного і Михайла Гурмана, драматург знаходить місце і жіночому образу – Анні, яка з одного боку, залишається дружиною Миколи, а з іншого – заново кохає Михайла. І в цьому її не менший трагізм, ніж чоловічих персонажів, не менш трагічна доля заміжньої жінки, ніж колись дівчини, яку брати з далекого села видали заміж за наймита Миколу, переконавши її, що Михайло, відданий до війська, загинув у Боснії. З новим почуттям до Гурмана Анна вже забула людський поговор про чоловіка. І чим гостріше з нею поводитья жандар, тим більше і сильніше це почуття. А контрастні риси доброго і лагідного Миколи її лише дратують. Тому Михайло приваблює Анну як особистість небуденна, як спомин про минуле дівоче щастя, минулу природну свободу й цілісність (сусідка дивується, як Анна, тепер «сумна, колись могла бути веселою та свіжою»). І. Франко зображує процес (трагічний і жертвний) пробудження особистості, її природної самоцінності. Схоже самоусвідомлення своєї гідності як людини, хай і звичайної та буденної, зароджується і в свідомості Миколи Задорожного.

Загалом народна мораль, народне світосприйняття, фольклорні мотиви, як і глибока драма украденого і невідокраденого людського щастя, – домінанти художнього світу драматичного твору письменника, п'єси, що за своїм ідейним змістом і пафосом є яскравим явищем новітньої драматургії. Точніше сказати – перехідним явищем у розвитку української драми, що особливо помітно у використанні І. Франком побутового тла для розгортання трагічного становища кожного з героїв. «Якщо в попередній українській реалістично-побутовій драматургії зображення побуту мало самодостатній характер (етнографізм) і свідчило про національні риси життя (з метою утвердження національної самобутності мистецтва), – пише Т. Свербилова, – то на рубежі століть етнографізм уже вичерпав себе. На зміну прийшли два напрями. Перший пов'язаний з відмовою від побуту (неоромантична драма Лесі Українки з абсолютною його транс-

формацією в душі поетичного узагальнення («Лісова пісня»). Другий заснований на подвійній функції побуту, яка додає допоміжного значення деталям на національно-побутовому тлі драматичної дії»¹.

Власне, в «Украденому щасті» І. Франко чи не вперше в українському драматургічно-театральному процесі кінця ХІХ – початку ХХ століття використовує існуючий тоді у західноєвропейському сценічному мистецтві (Г. Ібсен, М. Метерлінк, Г. Гауптман) такий прийом драматургічної модерної поетики, як подвійну функціональність побуту. У п'єсі «Украдене щастя» драматург зображує його, з одного боку, у традиційному, етнографічно-побутовому, а з іншого, – в модерному значенні. І якщо у першому випадку побутове тло органічно співіснує з психологічним станом Анни та Миколи, створюючи на початку драматичної дії видимий бік сімейного благополуччя, то вже у наступних сценах, надто ж ближче до завершення сюжету і конфлікту, воно дисонує у взаєминах героїв, має цілковито формальний характер і стає своєрідним трагічним, якоюсь мірою замаскованим атрибутом драматичної дії.

Вочевидь, тому Микола, Анна та Михайло, крім трагічної провини чи самопровини, не мають ніякої іншої перспективи на майбутнє сімейне щастя. Тож додаткова фабульна лінія, що ледь намічається в сюжеті твору в фінальних словах Миколи, звернених до Анни: «Анно, спокійся, хіба ти не маєш для кого жити»², обривається так само несподівано, як і почалася. За цими словами Миколи (можна припустити, що він має на увазі себе), здавалося б, прихована його певна надія, але хіба можливе далі життя без коханого? Це, власне, рух у безконечність, що, до речі кажучи, надibuємо в мотивах апокаліптичної деморалізації особистості, завваженої саме модерністами. «Без урахування генези цієї репліки, загадковим є її зміст, бо припущення, що Микола має на увазі себе, немає ніяких підстав, – слушно зауважує Т. Свер-

¹ *Свербилова Т.* Іван Франко і театр // Український театр. – 1986. – Ч. 4. – С. 24–27.

² *Франко І.* Зібрання творів: У 50-и т. – К., 1976–1986. – Т. 23. – С. 64.

билова, – не вишлює ні з характеру персонажа, ні з характеру ситуації дії. Це, безперечно, рудимент одного з нездійснених задумів письменника. Відмова від нього – це відмова від побутової психологізації, це спроба розширити висновки драми на все суспільне життя»¹, на чому зчаста постулював І. Франко в своїх теоретичних концепціях драми.

Цей твір письменника в його драматургічній творчості не лише посідає особне й чільне місце. Він, на відміну від його інших високохудожніх рис, має багату сценічну історію. Покоління за поколінням театральних митців шукають відповіді на свої загадки в «Украденому щасті» І. Франка. Вже в першопрочитанні її Львівським театром товариства «Руська бесіда» 16 листопада 1893 р. відчувається не просто прагнення режисера та акторів донести до глядача дух Франкової п'єси, а в руслі часу сконструювати близьку широким глядацьким масам народно-фольклорну драму. С. Паньківський згадував, що тут, у виставі, проступали «чудово змальовані з психологічного боку типи тодішнього галицького села»² – Микола у виконанні К. Підвисоцького, Анна в інтерпретації А. Осиповичевої та Михайло (в тодішньому підцензурному варіанті поштар, а не жандарм, як у тексті твору), роль якого з успіхом грав С. Янович.

За спогадами очевидців, це було всуціль «мелодраматичне дійство» з відповідним жанровим спрямуванням, а відтак і відповідним типом (фольклорно-етнографічним та соціально-народним) драматичного конфлікту. Вочевидь, не випадково у перших відгуках на цю виставу рецензенти вказували на певну «розчуленість» деяких картин і мізансцен, на те, що К. Підвисоцький як актор «аж надто м'яко» змальовував характер Миколи, а подекуди в «одверто плаксивому тоні» із «зайвим емоційним надривом»³. Та як би там не було ця перша сценічна інтерпретація «Украденого щастя» І. Франка,

¹ *Свербилова Т.* Іван Франко і театр // Український театр. – 1986. – Ч. 4. – С. 24–27.

² Цит. за: *Паньківський С.* Тернистим шляхом // Театр. – К., 1939. – № 6. – С. 12–18.

³ Там само.

зберігаючи автентичність письменницького тексту, засвідчувала мистецькі пошуки режисера й акторів, зокрема в царині жанру / конфлікту, взаємозалежності від національно-духовних координат кінця XIX століття: мелодраматичність була тоді однією із домінуючих характеристик української драматургії і театру, а сімейна проблематика тут превалювала.

Цей сценічний еквівалент форми і драматичного конфлікту, на переконання театрознавців, зберігся і в другому варіанті постановки «Украденого щастя» в театрі «Руська бесіда», прем'єра якої відбулася 1913 р. в містечку Кам'яниці-Струмиловій, що в Галичині. Судячи з відгуків тодішньої преси, режисер і актори створили народну драму з докладним змалюванням людських характерів – Анни (К. Рубчакова), Михайла (Й. Стадник) і, на відміну від першої вистави, Миколи (В. Юрчак). Присутній в залі І. Франко після завершення спектаклю звернувся до останнього: «Ти, Василю, не грав Миколу, ти був Микола»¹, що підкреслювало відчутний, порівняно з попередньою постановкою, психологічний струмінь у драматичному дійстві і конфлікті.

Іншими словами, митці основну увагу приділили розробці внутрішнього світу своїх героїв, суттєво доповнили смислові оцінки образів «Украденого щастя». За свідченням істориків українського театру, подібну жанрову форму обрала для цього твору І. Франко і трупа П. Саксаганського, яка ще 1903 р., долаючи цензурні перепони, чи не вперше у Києві здійснила постановку драми письменника. Виконавці головних ролей І. Карпенко-Карий (Микола), М. Садовський (Михайло) і Л. Ліницька (Анна) прагнули достовірно точно передати характери галицьких селян, щедро послуговуючись при цьому бойківським фольклором, діалектною говіркою, загалом українською народною-пісенною творчістю про «старого нелюба», акцентуючи цим, очевидно, на фольклорних засадах «Украденого щастя», в основу якого, як відомо, лягла записана у Підгір'ю самим І. Франком «Пісня про шандаря». «Дра-

¹ Цит за: *Паньківський С.* Тернистим шляхом // Театр. – К., 1939. – № 6. – С. 12-18.

ма надзвичайно подобалась, – писала київська газета «Діло» 1904 року, – проте мала виїмковий успіх»¹.

Деякі інші аспекти цього твору драматурга виокремлювали митці Першого стаціонарного українського театру Миколи Садовського у Києві, які, починаючи з 1912 р., мали постійно у своєму репертуарі п'єсу «Украдене щастя». З одного боку, це підкреслювало єдність української театральної культури, що була силоміць розірвана між Російською та Австро-Угорською імперіями, однак всіляко намагалася зберегти і примножити свої національні інтенції, з іншого, засвідчувало популярність і знаковість на східних теренах України імені І. Франка. Вочевидь, не останню роль у цьому зіграв сам М. Садовський, який упродовж 1910–1911 рр. керував театром «Руська бесіда» у Львові і побував з ним ледь не у всіх містах і містечках Галичини, зрештою, глибоко спізнав життя і творчість, зокрема драматургічну, І. Франка.

Його постановка «Украденого щастя» в Києві додала ще одну присутню рису в сценічній інтерпретації відомої драми. Виходячи з тогочасних суспільно-історичних та національно-духовних обставин, він свідомо зміщував акценти від мелодраматичності до соціально-психологічної загостреності дії і конфлікту. Оновлюючи в такий спосіб сценічну форму п'єси, М. Садовський змушений був модифікувати і її конфлікт, звівши його до боротьби не лише людських пристрастей, а й до супечностей між людиною і суспільством, наслідки яких є не менш непередбачувані, аніж у традиційному трикутнику взаємин. Тому жанрово ця вистава, за враженнями очевидців та рецензентів, радше нагадувала соціально-психологічний сценічний твір, у якому вже художньо досліджувалися не лише характери дійових осіб, а соціальні й суспільні зумовленості тих або інших їх рис. Образ головного героя Миколи Задорожного створював С. Паньківський. Василь Василько у своїй книжці «Микола Садовський та його театр» зауважував, що актор, «сам галичанин, особисто знайомий з Іваном Франком», «був правдивим, щирим» у цій ролі. Однак «йому бракувало тієї власної гідності, яка зре-

¹ Див.: Діло. – 1904. – С. 2.

штою прокидається у цій понівеченій життям, добрій, сердечній людині»¹.

Почасти погоджуючись із цими міркуваннями відомого режисера й педагога, все ж зазначимо, що С. Паньківський у своєму потрактуванні образу Миколи Задорожного, певно, йшов від загальної концепції режисера-постановника «Украденого щастя», де морально-духовне, естетичне і соціальне поєднувалося в єдиній сугестивній цілісності, де суспільне й особистісне перебувало в нерозривному зв'язку, де, врешті-решт, внутрішній психологічний конфлікт зумовлювався соціальними змінами та ситуаціями. Тому С. Паньківський, з відгуків очевидців, створював радше жертву життя, аніж борця за нього, жертву людини, яку безжально розчавлюють не тільки особисті, а й суспільні обставини, соціальні катаклізми.

Що це припущення скидається більше на правду, можна переконатися, згадавши 1912 р. як період притлумлення національно-визвольних надій української нації після революції на початку ХХ століття, як час найчорнішої російсько-імперської столипінської реакції на будь-який вияв людської свободи, незалежності і гідності. Знову ж таки можна висунути гіпотезу про те, що за таких умов постановка «Украденого щастя» у театрі Миколи Садовського була не чим іншим як своєрідним відбитком людських настроїв того часу, а жертва Миколи Задорожного в образній конструкції та інтонаційно-пластичному малюнку С. Паньківського сприймалася передовсім як акт національно-суспільного, громадського протесту супроти таких жертв. В іншому разі годі пояснити й аргументувати щасливі відчуття самого актора, який після прем'єри «Украденого щастя» телеграфував з Києва до Львова І. Франку: «... найбільш радий я і за штуку саму (себто за виставу. – С. Х.), й за себе, бо найшов у ролі Миколи прекрасний матеріал для актора... Дякуючи прекрасній психологічній обрисовці і характеру (драматургом. – С. Х.), роль Миколи стала одною з найлюбленіших моїх ролей...»².

¹ Василько В. Микола Садовський та його театр. – К., 1968. – 226 с.

² Цит за: Білоштан Я. Іван Франко і театр. – К., 1967. – С. 112-113.

У контексті цих постановок «Украденого щастя», зокрема щодо оновлення у них сценічних форм і модифікації драматичного конфлікту, можна також розглядати і вистави, здійснені за твором І. Франка знаменитим Лесем Курбасом під час Першої світової війни в «Тернопільських театральних вечорах», 1921 р. в Ужгородському театрі, 1936 р. в Закарпатському «Земському подкарпато-руському театрі», а також О. Корольчуком 1922–1923 рр. у театрі імені Марії Заньковецької, де чи не вперше драматургічний текст автора подавався без цензурних купюр та перекручень, а виконавець ролі Миколи Задорожного Б. Романицький виявляв уже свідомий протест (щоправда, соціально-політичного характеру) супроти порушення своєї людської гідності. Цікаво, що категорія соціальності в інтерпретації Франкового твору на сцені додавала не тільки новий відтінок у жанрове визначення вистави, а відтак і нову акцентацію драматичного конфлікту, а й ще більш увиразнювала (як це не парадоксально виглядає) мелодраматичний струмінь постановки. Можливо це дало підстави багатьом театрознавцям і діячам українського театрального мистецтва 20–30-х р. ХХ століття частково ігнорувати «Украдене щастя» як твір, що не співзвучний «революційній добі» та «більшовицько налаштованій народній масі». Схожій позиції дотримувався, до речі, Я. Мамонтов.

Водночас інша частина режисерів та акторів у 30–40-х рр. минулого століття, шукаючи нові сценічні рішення в оновленні жанрових форм та модифікації конфлікту драми І. Франка, свідомо «затінювали» власне мелодраматичні (побутово-сімейні та особисто-інтимні) елементи в ній. На догоду ідеології, наприклад, письменники І. Кулик та І. Микитенко по-своєму перелицювали текст «Украденого щастя» в соціально-побутову трагедію, назвавши її «Жандарм». Уже в самому означенні, а згодом і в постановці цього твору режисером І. Земгано в Харківському театрі революції 1932–1933 рр. відчутно, як змістився кут зору в розв'язанні основного драматичного конфлікту – у сторону Михайла Гурмана як представника «експлуататорського класу», як єдиного

носія соціального зла. Тому і сюжетні перипетії, і психологічні ситуації, і конфліктні колізії – все зав'язувалося навколо цього персонажа, образи якого створювали то В. Сокирко, то Ю. Козаківський.

Літературні і театральні творці цієї вистави, здається, й не думали, що в такий спосіб вони не тільки знецінюють сам задум і дух Франкової драми, а спотворюють її текст. Виконуючи «волю збільшовиченої ери», вони прагнули у такий спосіб ідеологічно, з комуно-більшовицьких позицій вразити свого сучасника, аби вистава, максимально «відтворюючи жахну добу гніту й жандармської сваволі, нагадувала йому про те, що нині пролетаріат і сільська біднота Західної України перебувають не в кращому стані»¹. Власне, так здебільшого і сприймали тодішні глядачі спектакль харків'ян: «Постава «Жандарма» в театрі революції, – писала газета «Харківський пролетарій», – дуже старанна, вдумлива, як драма селянського протесту, що тільки оформляється, боротьба проти феодального свавілля...»². І сценічна форма, і драматичний конфлікт, і система характерів, і драматична дія, і сюжетний драматизм – усе мало стати нагоді своєрідною ідейною зброєю, яка з художньою переконливістю закликала б західноукраїнські народні маси до возз'єднання з єдинокровними братами зі східних теренів України.

Ця засоціологізована і заполітизована настанова згодом, іноді з усією очевидністю, вирізняється у нових виставах «Украденого щастя», здійснених М. Терещенком 1939–1940 рр. у Тернополі, М. Станіславським 1940 р. у Станіславі (тепер Івано-Франківськ). Навіть уже в 50–70-х рр. минулого століття ідеологемність простежується, за словами істориків українського театру, в цілому ряді сценічних постановок. Однак те, що було природним у виставах 30-х рр., те за інших національно-духовних та ідейно-естетичних вимірів, в інші, сказати б, часи вже сприймалося ледь не театральним штампом, якоюсь наперед заданою мистецькою схемою, зрепштою,

¹ Див.: Літературна газета. – 1933. – 22 квіт.

² Див.: Харківський пролетарій. – 1933. – 30 берез.

як певний відхід від психологічного вирішення складнощів у людських взаєминах, від глибинного розв'язання внутріособистісних і соціальних конфліктів.

Дещо відокремлено у координатах 40-х рр. знаходиться вистава «Украдене щастя» у постановці режисера Г. Юри на сцені Київського театру імені І. Франка. Творці спектаклю сконструювали доволі вдалу сценічну форму психологічної драми, в якій чітко проступає конфліктна лінія у взаєминах трьох головних персонажів. На відміну від попередніх мистецьких трактувань, свіжих відтінків набув образ Миколи Задорожного у виконанні А. Бучми. Як наслідок, оновлено характер конфлікту, що значною мірою постулювався саме Миколою: при своїй зовнішній «м'якості», «забитості», «затурканості», тепер він уже не жертва людських і соціальних обставин, не якась випадкова перешкода на шляху давньозакоханих Анни (Н. Ужвій) і Михайла (В. Добровольський), які всіляко прагнуть зберегти своє погвалтоване щастя, а людина (хай і маленька!), що може постояти за свою гідність – спочатку не сміло, а згодом рішуче. «Головним у трактуванні Бучмою образу Миколи було те, що в цьому некрасивому, «простому» гуцулові він показав прекрасну душу, сповнену кращих людських почуттів, – писав свого часу журнал «Вітчизна». – Показав, що ніякі, навіть найстрашніші умови буття не здатні вбити в народі благородство і гордість натури. Ніякі душевні муки, приниження й образи не спроможні спотворити його серце. Воно залишається мудрим і чутливим, зберігає природну культуру почуттів»¹¹.

Порівняно з попередніми постановками, саме сценічна форма психологічної драми і відповідний для неї тип конфлікту вперше виокремлювали філософічність змісту Франкового твору, його екзистенційне спрямування, його глибини людського й суспільного співжиття. До цього додаймо і суто сценічні смислові відтінки вистави киян: чи не вперше в театральній практиці з такою силою застосовано засіб художнього увиразнення фактурнос-

¹ Ступка Б. Розчахнуте громом дерево, або мій Микола Задорожний // Вітчизна. – 1986. – № 8. – С. 183–189.

ті дійової особи, що аналогічний у своїй засаді кінематографічному прийому «укрупненого кадру», – «об'ємну, точну, образно осмислену вірогідність поводження, трудових навичок, мовного діалекту (в даному разі гуцульського. – С. Х.)»¹ – засобу, який був уже із арсеналу майбутньої театральної поетики й естетики, принаймні 70–80-х ХХ століття.

Після цієї історичної постановки, після такого зусібічно-поглибленого акторського виконання (зосібна А. Бучми) своїх головних ролей наступні покоління театральних митців, схоже, тривалий час перебували в їх магічному полі художнього творення. Навіть такий уславлений майстер сцени, як Б. Романицький, який 1949 р. знову (вже вдруге за свою історію) звернувся у своїй творчості до образу Миколи Задорожного, змушений був враховувати сценічний досвід А. Бучми, закони психологічної драми і внутрішньо-психологічних конфліктів. «Його Микола теж був сповнений моральної переваги бідняка над жандармом, виняткової доброти, лагідності і благородства. Може, більше, ніж у Бучми, було в Романицького готовності відстояти свою гідність. Та Б. Романицький був мало не єдиним актором в Україні, який міг наблизитися до рівня акторського виконання Бучми, знайшовши в образі щось своє, індивідуальне. Більшість інших акторів працювали в малюнку, вирішеному Бучмою...»², як і повторювали сценічну форму та конфліктну конструкцію з вистави киян «Украдене щастя».

І лише на початку 70-х рр. ряд театрів України знову повернулися до цього драматичного твору І. Франка. Зокрема, Волинський театр імені Тараса Шевченка в постановці режисера О. Заболотного, на перший погляд здавалося, сумлінно повторює вже знайомий із минулого сценічний малюнок «Украденого щастя». І все ж волиняни інтерпретували відому драму таким чином, що при зовнішній схожості сценічної фор-

¹ *Ступка Б.* Розчахнуте громом дерево, або мій Микола Задорожний // *Вітчизна.* – 1986. – № 8. – С. 185.

² Там само. – С. 185.

ми вони внутрішньо збагатили розвиток драматичного конфлікту: всі три персонажі, всі три головні дійові особи почуваються в розгортанні подій та ситуацій як такі, що не тільки обділені долею-щастям, а й такі, що самі викрали і своє, і чуже щастя. В цьому сенсі, як зазначають театрознавці, цінним є художнє оформлення сценічного простору і часу, здійснене Н. Гомон. Вона вивела на кону один (білий) колір, що наче обрамлював місце дій Миколи, Анни та Михайла. В міру того, як кожен з них захищав і відвойовував у коханні «мое», як стрімко заплутувалися взаємини між трьома героями (вони кожен по-своєму важливий) цей простір обмотувався нитками прядива, все частіше забруднюючись тванню болота, що безперестанку втягувало у свій вир усіх трьох головних дійових осіб. І вже як завершення, вирішення основного конфлікту – пролита у фіналі вистави людська кров, що знову вибілює сценічний простір, а метафорично сприймається як очищення людських чуттів і відчуттів од скверни, заздрощів, злоби і помсти.

Суттєвим кроком в оновленні сценічної форми і модифікації драматичного конфлікту у п'єсі «Украдене щастя» І. Франка стала її постановка режисером С. Данченком спочатку у Львівському театрі імені Марії Заньковецької (1976), а згодом у Київському театрі імені Івана Франка (1979). Після режисури Г. Юри це була, без перебільшення, видатна подія у національно-духовному житті України, новий крок в осмисленні художньої спадщини письменника-драматурга, свідченням чого є внесення саме цього спектаклю до реєстру найкращих театральних творів за всю історію слов'янських народів (Белград, 1986) і довічно зафіксовано на кінематографічну стрічку.

Як і в кращих сценічних прочитаннях минулого, домінуючим є конфлікт внутрішньо-психологічний, побудований на драматичних, навіть трагічних суперечностях. Вочевидь, тому-то загальна сценічна форма вистави «Украдене щастя» структурується режисером-постановником С. Данченком не як психологічна драма, а передовсім як народна трагедія. По суті, цьому жанровому визначенню підпорядковано весь

образно-емоційний лад спектаклю. Уже в самій декорації (художник Д. Лідер) виокремлюється дещо заземлена сільська оселя з потемнілими від часу й негоди сосновими стінами, подалік яких – смерекові стовбури, що «читається» як поетичне узагальнення карпатської природи. Загалом сценографія вистави витримана у єдиній фактурі, де переважають темно-коричневі, притлумлені кольори: у самій хаті, як і в одезах дійових осіб, – по суті, жодного барвистого кольору, якоїсь виразної екзотики. Унікаючи побутового етнографізму, постановники водночас не відмовляються від правдивого речового середовища: подовгуватий стіл, широка лава, тапчан, мисник, куделя для пряжі повісма, щіп, домашнє начиння, зрештою, деталі строїв – усе натуральне, справжнє, ретельно дібране, пластично організоване. На відміну від багатьох попередніх постановок, ця вистава концентрує свою дію не в гуцульському середовищі, а в осередді Бойківщини, власне, в тих місцях, про які йдеться в «Украденому щасті» і які, за словами І. Франка, були більш бідними й забитими (згадаймо його «По підгір'ю села невеселі...»). Таке свідоме перенесення драматичної дії в інші обставини, звісно, спонукало й до відповідної психологічної розробки характерів героїв: гуцули не тільки зодягалися у яскраві (світлоколірні здебільшого) костюми, порівняно із бойками, які носили темну і біднішу «вберю», вони й темпераментом (іноді неврівноваженістю) різнилися од спокійно-терпеливих бойків.

Створюючи таку концептуально визначену структуру спектаклю, режисер С. Данченко дещо скоротив масову сцену в першій картині, зосібна вилучив із тексту епізод жартівливої сварки Насті з парубками, пригощання варениками. У третій дії він переніс молодіжну гулянку на другий план, акцентуючи натомість на внутрішньому світі Миколи, Анни та Михайла. Тому-то її наскрізна дія, як і драматичний конфлікт загалом, концентруються навколо вчинків передовсім цих персонажів: напруженість, гострота драматизму з кожною новою ситуацією зростає все очевидніше, досягаючи у фіналі трагічного апогею. Перед глядачем розігрується не просто любовний трикутник, а насамперед біль, трагедія

трьох обікрадених щастям героїв. І все ж домінантним у цьому «трикутнику» виступає Микола у виконанні Б. Ступки.

Варто зазначити, що і режисер, і актор помітно відійшли від традиційного трактування цього образу як людини старої (за п'єсою І. Франка Микола старший від Михайла на п'ятнадцять, а від Анни – на двадцять років), затурканої життєвими негараздами, зовні непривабливого невдахи. Цим самим вони зняли мотив чоловічої нерівності в змаганні за жінку (це було характерно для конфлікту вистави 1940 р.), водночас увиразнивши мотив зневаженої і відомщеної людської гідності, подружньої самодостатності. Від цієї лінії розвитку характеру Б. Ступка, здається, не відходить ні на мить, хоча веде роль нерідко на грані, сказати б, трагічного і комічного.

І вже як вивершення цієї трагедії – блискуче розроблена режисером та акторами сцена вбивства Михайла Гурмана. Микола Задорожний йшов до цього невідворотно: через зневагу, через безсилля щось змінити, неможливість заткнути шліткам і «добрим порадицям» рота, купити їхнє невтручання, нарешті якось повернути украдене щастя. Такий психо-фізіологічний стан героя спонукає його до бійки з Михайлом, а відтак і до вбивства його. Вдаривши жандаря сокирою, Задорожний, приголомшений своїм вчинком, кидає її. Михайло, захитавшись од смертельного удару, падає не на долівку, а в обійми Миколі, обвиснувши на ньому важким вмираючим тілом. Той підхоплює його і міцно притуляє його пробиті груди до своїх, одночасно намагаючись відірвати Михайла від себе, чіпляючись йому за сорочку на спині. Б. Ступка блискуче передає мить усвідомлення своїм героєм скоєного вчинку: від безнадійного відчаю, що тепер все загинуло, від остаточної втрати сподівань на щастя, Миколі широко розчахувались очі, вгиналися ноги. Михайло і Микола, кружляючи, наче танцювали смертний танок. Їх рухи, може, навіть неусвідомлені, немов єднали двох в недалекому минулому ворогів у страшному братерстві, в єдності долі, в трагічному примиренні й вічному двобої.

Київські митці чітко визначили у такій загальній структурі вистави трагічний конфлікт. Їх цікавило не так недоумкуватість Миколи, як його доброта, наївність, і протиставлення

цієї доброти душевній драмі Михайла. Адже йому заподіяне зло, він хоче усе виправити, відікрасти своє щастя, але він хоче виправити зло злом. А добро і зло завжди перебувають у непримиренній боротьбі, витворюючи нерідко високі трагедії людського життя. Власне, такою й постає вистава «Украдене щастя» у художній інтерпретації Київського драматичного театру імені І. Франка.

Ще одна драма І. Франка «Сон князя Святослава» (1895) також несе в собі трагічні мотиви, які, однак, вишлющують із історичних реалій XII століття. Письменник своєрідно продовжив розробку тем та ідей, які розбуджували його свідомість ще під час навчання у Дрогобицькій гімназії, які, зрештою, були зреалізовані ним у ранніх драматичних творах «Югурта», «Славою і Хрудош» та «Три князі на один престол». Як і в них, так і в «Сні князя Святослава», драматург художньо увиразнив тему боротьби за престол, засуджуючи при цьому братні міжусобиці, підступність, брехню, родинні чвари. Надрукована майже одразу ж у журналі «Життя і слово», драма стала помітним ідейно-естетичним явищем у тодішньому літературно-театральному процесі Галичини.

Ця віршована п'єса-казка романтизує події часів Київської Русі, боротьбу князя Святослава за єдність руських земель. На перший погляд видається, що І. Франко дещо повторює сюжетні перипетії попередніх історіозованих драматичних фактів та подій, зокрема, з драми «Три князі на один престол». Однак при глибшому знайомстві з драмою «Сон князя Святослава» впадає у вічі її потужний символіко-романтичний струмінь, обарвлений українським фольклором та міфологією, стихією українського бароко. Не випадково у листі до М. Драгоманова 13 березня 1895 р. письменник зауважував, що, по суті, всі твори, написані з реальним змістом, приносили під час їх творення «далеко більше муки, прикrostі, зденервовання, ніж ті романтичні «скоки», при котрих я просто спочивав душею. Таким відпочинком, такою рекреацією був для мене й «Святослав»¹.

¹ Франко І. Зібрання творів: У 50-и т. – К., 1976–1986. – Т. 31. – С. 33–34.

Окрім того, драма-казка, як і належить такому жанровому означенню, багата на алегорії, гіперболізації, підтекстові алюзії. Відтак зображений у ній протест супроти згубних князівських міжусобиць виразно асоціюється з актуальною на тоді (почасти й тепер) проблемою єдності всіх українських земель, що були насильницьки розірвані між державами-імперіям – з одного боку, Росією, а з, іншого боку, Австро-Угорщиною. Так само асоціативно наповненими є сцени драматичного твору, в яких розкривається боротьба князя Святослава з внутрішніми ворогами – воеводами, бояринами, зрадниками-дружинниками. Тут доволі легко вловити підтекстовий акцент на боротьбі і несприйнятті самим І. Франком тогочасних суспільних відступників – «новоєрівців».

Зрештою, порівняно з попередніми історіозованими п'єсами драматурга, тут неважко зауважити намагання автора перенести всю художню вагу із зовнішньої події до внутрішній світ дійових осіб, прагнення якомога психологічніше увиразнити характери головних персонажів. З цією метою письменник вдається до використання у системі свого художнього мислення новітніх засобів драматургічної поетики: онірики, іронії, гротеску, абсурду. Таким майже впродовж усього розгортання сюжету виступає оніричний прийом характеротворення (сновидіння), що назагал не властиво Франкові-драматургу раннього періоду творчості. Ця технічна умовність у сюжетобудові нової драми, вочевидь, йде від вдалої екстраполяції І. Франком давньоукраїнського епосу «Слова о полку Ігоревім» у текст п'єси-казки і водночас від впливу елементів модерністської поетики й естетики. Тож має слушність М. Наєнко, коли стверджує, що «стильове хитросплетіння в драмі-казці «Сон князя Святослава» (бароківі умовності, романтичне втаємничення, просвітянський дидактизм і класицистичні пафос та структуротворність тексту) було не авторською примхою: на підсвідомість І. Франка впливала стихія модернізму, який міг виявлятися у будь-яких авторських задумах»¹.

¹ Наєнко М. Іван Франко: тяжіння до модернізму. – К., 2006. – С. 43.

Видіння, візії, аллюзії стають важливим чинником загальної будови твору. Вже на самому його початку в ремарках автор свідомо споруджує сценічний простір так, щоб драматична дія здебільшого відбувалася у спальні чи відпочивальні головного героя, який є своєрідним центром цього простору. Такий принцип структурування простору вимагав від драматурга й відповідної конденсації (навіть окремих зміщень) часових вимірів драми. Бо якщо, за класичною психологією сновидінь, той, хто спить, завжди мусить знаходитися в центрі простору чи розміщувати себе у такому місці, то часові площини відтак відповідно регламентують себе. Власне, «Сон князя Святослава» якнайточніше відбиває це, починаючи з ремарок, що йдуть після опису дійових осіб: «Діється на початку XII віку в Києві й околиці... **Дія перша.** Спальня князя Святослава... Вечоріє... **Дія друга.** Ніч. Ліс, через котрий іде дорога. **Дія третя.** Спальня в замку Гостомисла... Вже північ близько... **Дія четверта.** Під кінець дії починає світати. Поляна серед густого лісу... **Дія п'ята.** Муром обведене подвір'я княжої палати. Світає, а в протягу дії робиться цілком день»¹. Як спостерегла Л. Залеська-Онишкевич, здається, що «всі події тут сталися немов одного дня, але насправді в трьох частинах: вечір – приїзд князя; ніч – виїзд переодягненого князя до лісу і різні пригоди; і повернення князя, який перемагає і виявляє хто він»².

Така концепція простору й часу в п'єсі «Сон князя Святослава» знайшла доволі вдалу художню форму. Створивши жанр драми-видіння, драми-казки, І. Франко свідомо обмежив її дію рамками однієї ночі і максимально згустив перебіг колізій та перипетій, надаючи ритмові подій надзвичайної

¹ Франко І. Зібрання творів: У 50-и т. – К., 1976–1986. – Т. 23. – С. 213–315.

² Залеська-Онишкевич Л. Погляд Івана Франка, як теоретика і практика на основі драматичної поеми “Сон князя Святослава” // Іван Франко: дух, наука, думка, воля (Матеріали Міжнародного наукового конгресу, присвяченого 150-річчю від дня народження Івана Франка, 27 вересня – 1 жовтня, 2006 р., Львів): У 2-х т. – Львів, 2008. – Львів, 2008. – Т. 1. – С. 551–556.

інтенсивності та драматизму. Дію, що почалася у спальні князя Святослава, письменник переносить у ліс; потім переводить її опівночі до спальні, на цей раз уже боярина Гостомисла; після цього знову зміщує її до лісу, а на світанні зосереджує в Києві, насичуючи її завершення цілим рядом подій, під час яких Святослав з Овлуром ліквідовують спробу заколотників. Такий оніричний простір позначився і на ритмотемпі п'єси: він виправданий напруженим конфліктом між князем і замовниками, зокрема Гостомислом та його дружиною Запавою, які замислили вранці підступно знищити Святослава, передавши владу Всеславу.

З ідейно-естетичного боку «Сон князя Святослава» побудований таким чином, щоб підкреслити віру у перемогу світлого начала над темними силами зла. Зрештою, вшлетений до сюжетної канви символічний віщий сон, пов'язаний із попередніми подіями та обіцянкою якоїсь події в майбутньому, в даному разі передбачає утвердження життя над смертю. І. Франко з такою моделлю оніричного простору в драмі «Сон князя Святослава» структурував драматичну дію, що відбувалася в реальному та ірреальному часі, а якщо трактувати її з позицій біблійних сновидінь, то вона рухається і розвивається «у двох площинах: в езотеричній царині божественного, потойбічного, сновидного та на її екзотеричному просторі земного, тлінного буття»¹. Неважко здогадатися, що на першій стоять Святослав, Овлур, а на другій – Гостомисл, Запава, інші чорні сили зради і підступу, що сіють смуту і кривавий роздор у Київській Русі. Отже, сам сон князя Святослава став психологічною зав'язкою у розвитку подальших подій твору та розгортання його драматичного конфлікту. Втаємничена постать князя, якого важко впізнати як Овлурові, так і розбійникам-заколотникам, приносить під час

¹ *Залеська-Онишкевич Л.* Погляд Івана Франка, як теоретика і практика на основі драматичної поеми “Сон князя Святослава” // Іван Франко: дух, наука, думка, воля (Матеріали Міжнародного наукового конгресу, присвяченого 150-річчю від дня народження Івана Франка, 27 вересня – 1 жовтня, 2006 р., Львів): У 2-х т. – Львів, 2008. – Т. 1. – С. 551–556.

розв'язки світлим силам радість, коли Святослав зняв своє покривало. Власне, це надало їм духу і віри у боротьбі із змовниками.

У цьому контексті доречними видаються думки сучасного психолога Д. Нечаєнка, який проаналізував духовний сенс «видінь» і «снів» у давньоруській писемності та міфології і дійшов висновку, що сон є виявом «гіпертрофованої, дуже сконцентрованої неявної самосвідомості героя-сновидця. Надзвичайна, етапна, поворотна подія в його духовному розвитку, коли після сновидіння (міфологічного аналогу смерті) персонаж начебто воскресає, оновлений, одухотворений і готовий до нової небаченої діяльності, боротьби, соціальної й моральної місії»¹. Нею пройнятий головний герой драми І. Франка «Сон князя Святослава». Саме йому, київському владареві, уві сні з'являється ангел, який, збуджуючи й розтривожуючи самосвідомість князя, враз перевтілюється в особи рідних і дорогих Святославові людей. Водночас такий оніричний образ перестерігає князя від нещастя, що нависло над ним у результаті змовників-заколотників захопити престол, і велить тому негайно залишити палац, інакше горе «на тебе впаде і на весь твій край»². Як засвідчують авторські ремарки драми «Сон князя Святослава», саме після цього сповіщення-попередження сонному владареві вчуваються голоси близьких йому людей, рідного народу, які ледь не імперативно радять йому негайно брати зброю і жертвувати всім, навіть особистим життям, заради порятунку вітцівського краю від розору, пожеж та вбивств.

Інший, на перший погляд, видається навіть незначний епізод, коли в реальних обставинах Святослав, стривожений несподіваною появою дружини вигнаного ним боярина, раптом через візійне бачення уявляє свою дружину Предславу, також помітно розширює оніричний простір,

¹ Нечаєнко Д. Сон, заветных исполненный знаков // Нечаєнко Д. Таинства сновидений в мифологии мировых религий и художественной литературе. – М., 1991. – С. 47

² Франко І. Зібрання творів: У 50-и т. – К., 1976–1986. – Т. 23. – С. 234.

суттєво додаючи нові, несподівано тонкі психологічні риси характеру героя – його щедрість душі, глибоку людяність. Катабазисна з'ява образу покійної дружини наче наближає і Святослава до аллюзійного завершення свого земного шляху. Цю третю оніричну модель І. Франко лише окреслив, ледь намітив у структуруванні часопростору п'єси «Сон князя Святослава», та вона проступає як цілковито органічна в художньому мисленні письменника-драматурга. Звертаючись до зображення «сну», «сновидінь», «візій», «уявлень-видінь», він прагнув оприлюднити передовсім ту сферу психіки особистості, яку нині називаємо «нічною свідомістю» чи «пониженням інтенсивності свідомості» (К.-Г. Юнг). Зрештою у своїй класичній студії «Із секретів поетичної творчості», що була написана І. Франком після цього драматичного твору 1898 р., акцентується увага на єдності поетичної фантазії і сонних привидів та галюцинацій, тому що «... кожний чоловік у сні або в гарячці є до певної міри поет», тому що «багато подібного є між творчістю сонною і творчістю поетичної фантазії»¹.

Те, що драма «Сон князя Святослава» звернена до франкових сучасників, підкреслює не один дослідник його драматургічної творчості, чомусь залишаючи на деякій обочині в її аналізі авторську «Посвяту» до неї. Тим часом саме в ній закладені невмирущі ідеї, котрі наче перегукуються з циклом поетичних творів, уміщених у збірці «Мій Ізмарагд»: «Кругом мене клубилась зрада і зависть-гадина повзла...»², одначе сумління героя щораз кидає його «у вир кипучий. У вир життя, і труду, й бою»³ з тим, аби зазнати «утіх і мук, що вишлюдило наше поле!»⁴ й боротись супроти зради і підступності.

Тож «Сон князя Святослава» – драма не лише про єдність руських земель, єдність влади і простих людей, а й п'єса, що

¹ Франко І. Зібрання творів: У 50-и т. – К., 1976–1986. – Т. 23. – С. 314.

² Франко І. Зібрання творів: У 50-и т. – К., 1976–1986. – Т. 21. – С. 258.

³ Там само.

⁴ Там само.

таврує одвічних напих ворогів – зло, підступність, зраду, можновладдя, роз'єднаність... Головний пафос твору-казки І. Франка згодом, уже в ХХ столітті, розвивали В. Пачовський, О. Олесь, С. Черкасенко, І. Кочерга. Можна з упевненістю стверджувати, що ідейно-художні пошуки драматурга саме в «Сні князя Святослава» були успішно продовжені в драматичній поемі «Ярослав Мудрий» І. Кочерги.

У наступній п'єсі – неоромантичній одноактівці «Кам'яна душа» (1895) (в її основі докорінно переосмислена народна пісня «Павло Марусяк і попадає») письменник змальовує події з життя українського народу ХVIII ст., розробляючи своєму також героїко-романтичну тематику. У центрі суспільних і конфліктних перипетій – народні месники-опришки, зокрема відважний і сильний Ілько Марусяк та його кохана Маруся. Вона не може змиритися з діями та вчинками свого батька – багача-деспота Крайника, який силоміць прагне видати її заміж за нелюбого чоловіка. Здавалося б, драматург намічає відому схему взаємин у сільській родині, коли основними тут були не почуття, а розрахунки. Маруся повстає супроти приниження її людської і жіночої гідності. Автор драми обґрунтовує її поведінку, акцентує на соціальних і психологічних чинниках характеру дівчини, що виростають до своєрідного символу – «кам'яної душі», породженої складними і несправедливими обставинами людського співіснування. І. Франко вияскравлює образ рішучої і вольової жінки з трагічною долею. Особливо вражають сцени, коли Маруся, погамовуючи свої материнські пристрасті, відчуває недовіру та підозру до себе свого коханого Ілька Марусяка, врешті гине від його руки.

Драма «Кам'яна душа», попри свій багатий фольклорно-романтичний пласт подій, сцен, епізодів і характерів, має й історико-конкретне осердя. Побудована почасти на основі пісні про кохання ватажка опришків до молодої жінки, яка полишила нелюбого чоловіка і дітей та втекла з коханим у гори, п'єса асоціюється якоюсь мірою із постаттю Олекси Довбуша та його коханої Дзвінки. Та І. Франко, певно, і не ставив собі за мету розкривати опришківський рух у Кар-

патах. Його зацікавила передовсім постать залюбленої, зрадженої і покинутої жінки. Тому смерть Марусі наприкінці драматичного твору сприймається логічним і мотивованим вивершенням сюжету «Кам'яної душі», бо жоден інший не зміг би так психологічно переконливо закінчити змалювання трагічної долі жінки.

Дослідники драматургії І. Франка небезпідставно стверджують, що ця п'єса, з одного боку, продовжує розвиток драматургічної творчості письменника, а з іншого боку, сприяла появі в національній сценічній літературі тенденції оновлення, модернізації поетики й художнього мислення українських драматургів. Із Франковим зображенням сильної і героїчної Марусі – жінки з романтичними і трагічними рисами – в іншого автора драматичних поем Лесі Українки почнеться зображення неоромантичних героїв. Боротьба сильних і мужніх натур, що не приймають будь-яких компромісів своєї совісті, – є рушійною силою у розвитку не тільки сюжету, а й конфлікту багатьох попередньо написаних І. Франком драм. Те саме можна стверджувати і про твори Лесі Українки, приміром, драматичний етюд «Йоганна, жінка Хусова», де зображені гострі суперечності між героями, а Йоганна має немало спільних рис характеру із Марусею з «Кам'яної душі». До речі, разом із фольклорними джерелами цей твір ліг в основу повісті Гната Хоткевича «Камінна душа» (1911), де автор, як у пісні, залишив навіть прізвище головного персонажа – опришка Марусяка.

Водночас такий трагічний фінал «Кам'яної душі» І. Франка, як і його поем «Смерть Каїна», «Мойсей», «Похорон» чи романів «Воа constrikтор» та «Перехресні стежки», засвідчує і зміну авторського світогляду, адже завершувалося утилітарне й наближалось народження синтетичного, нового уявлення про довколишню дійсність і модерну її інтерпретацію. У статті «Старе й нове в українському письменстві» він зауважував, що з літератури зникав аналіз (цим хай займаються, на його думку, економісти, хіміки, статистики та ін.) і разом з тим полиблювався поетичний синтез. «Це синтез у найвищій розумінні цього слова... Письменники нової

генерації (...) виводять свої постаті перед наші очі вже готові, силою свого натхнення овівають нас чародійною атмосферою своїх настроїв або сугестіонують нашій душі відразу, без видимого зусилля зі свого боку, такі думки, чуття та настрої, яких їм хочеться, і держать нас у тім гіпнотичнім стані, доки хочуть»¹.

І. Франко наполегливо вишукував небуденні колоритні народні образи і ситуації, виразні характери. З цією метою драматург часто вдавався до ілюстрацій із західноєвропейської літератури. Тому цілком органічною в його творчості є вільна переробка драми Кальдерона «Війт заламейський» в оригіналі «Alcalde de Zalamea» (1896). До речі, з усієї драматургічної спадщини іспанського художника слова І. Франко вибрав саме цей твір тому, що, як зізнався у листі до керівництва театру «Руська бесіда», в ньому є «чудесний тип селянина»². Віршовий текст український драматург передав прозовою мовою, що полегшувало сприйняття українського варіанту п'єси Педро Кальдерона де ля Барки. Не випадково газета «Kurjer Lwowski» 30 травня 1894 р. слушно зазначала, що «переробка полягала на деяких скороченнях (...) на переробленні величезного оповідання Ізабелли (...) на сценічний образ, якого немає в оригіналі (...). Наскільки можна було думати по нещодавній виставі, ця переробка надається добре для української сцени й архитвір Кальдерона виглядає на сцені як образ нашої теперішньої дійсності, піднесений на одну скалю над рівень повсякденності й овіяний блиском безсмертної поезії»³. Отже, І. Франко творчо підійшов до свого завдання і, зберігши колорит, основну сюжетну лінію й драматичну інтригу, подав значною мірою оригінальний твір.

Український драматург, не змінюючи подієвого порядку, показує, як у Заламею прибуває військовий відділ, капітан

¹ Франко І. Зібрання творів: У 50-и т. - К., 1976-1986. - Т. 32. - С. 321.

² Франко І. Зібрання творів: У 50-и т. - К., 1976-1986. - Т. 23. - С. 79.

³ Див.: Kurjer Lwowski. - 1894. - Ч. 24. - 30 трав.

якого дон Альваро де Атайде замешкує на квартирі багатого селянина Педро Креспо. Однак не надовго, бо приїхав генерал дон Лопе де Фігероа і сам забажав поселитися на квартирі у цього селянина. Тим часом стає відомо, що Педро Креспо має дочку-красуню Ізабеллу, в яку закоханий місцевий, хоча й убогий, але гоноровитий шляхтич дон Мендо. Почуття любові до неї також виявляє майже одразу після знайомства і капітан дон Альваро, який підступом викрадає дівчину і втікає до лісу, де сталося нещастя. Педро Креспо благає капітана повернути доньку, зберігши її честь і гідність, проте той відмовляється виконати прохання селянина. Його односельці ловлять капітана (саме тоді Педро був обраний заламейським війтом), судять його і виконують вирок. Таким учинком мешканців Заламеї надзвичайно розлючений генерал, який віддає наказ військовикам дощенту спалити село. Проте до нього прибуває (якраз вчасно!) король Філіп II, і, переглянувши судові справи, встановлює справедливість селянського виступу і вказівок війта Педро Креспо. Село врятоване від несправедливості й насилля.

За цією, на перший погляд, аж надто простою сюжетною моделлю І. Франко в основному зберігає головний мотив не лише п'єси Кальдерона, а й іспанського письменства XVII століття, у середовищі якого була сформована, ледь не жанрово утверджена «драма честі». Та український автор не обмежився тільки цим. Здійснюючи переробку драматичного твору минулої західноєвропейської драматургії, він завдяки зміні соціального статусу головного героя Педро Креспо (як чудесний тип селянина) поглибив і розширив «мотив честі» до вселюдського характеру. Тому цей мотив торкається не лише селянина, а й усіх персонажів драми. Доречно зауважити, що п'єса Кальдерона «Alcalde de Zalamea», своєю чергою, також є переробкою сюжету драматичного твору іншого іспанського письменника Лопе де Вега, який свого часу запозичив подієву основу з новели Мазуччо, де свою честь обстоює дворянин. І Лопе де Вега, і Педро Кальдерон де ля Барка також поставили в центр своїх драм підтримуваного селянами алькальда. І. Франко посилив цей мотив тим, що

мститися офіцерові не хтось із знаті чи інших вельмож, принаймні таких самих за соціальним статусом як капітан дон Альваро, а, як висловлюється з цього приводу генерал Дон Лопе, «простий хлоп».

Власне, у драмі Кальдерона це відбувається не стихійно, аж ніяк не випадково, а продумано, згідно із законною підставою. Для того, аби здійснити це, Педро Креспо має підготуватися морально і душевно сам, а також сприяти цьому щодо злочинця та його оточення. Це – кульмінація у п'єсі іспанського драматурга, хоча перед тим він вибудовує монологи героїв, що своєрідно підготовляють цю сюжетну напругу. Створені як контрастні, вони кожен по-своєму посилюють драматизм наскрізної дії. Так, Педро Креспо вбачає шлюб своєї занапащеної доньки Ізабель з її гвалтівником-капітаном чи не єдиним виходом із цієї складної ситуації. Заради цього він ладен поступитися своєю гідністю, запродати себе і сина в рабство. Ізабель же ненавидить дона Альваро за те, що він домагався не її душі, а тіла, тому й благає батька позбавити її життя і в такий спосіб зберегти свою дівочу честь.

У переробці цього драматичного твору І. Франком усі ці настрої збережено, хіба що за винятком просьби Ізабелли вбити її. Однак тексти персонажів (діалоги й монологи) «динамічні й, сказати б, реалістичніші (більш життєподібні; вочевидь, не випадково письменник не відтворює віршову мову іспанського драматурга)»¹. Загалом словесна характеристика дійових осіб у переробці доволі вдала, зокрема селянина Педро Креспо. Приміром, на пораду свого сина купити собі шляхетський диплом, він відповідає з гідністю: «... І що ж мені з купленого диплома? Чи я за гроші куплю собі й шляхетних предків, і родову славу? Чи я з дипломом буду ліпший, чесніший, ніж тепер? (...). Се так як лисому перука: сховає лисину, але не згубить?»². А в іншій сцені цей чесний і мужній чоловік говорить: «... До моєї честі сам король не має права. Честь – то власність душі, а душа – власність Бога»³.

¹ Гузар З. Франкознавство. – Дрогобич, 2008. – С. 94.

² Франко І. Зібрання творів: У 50-и т. – К., 1976–1986. – Т. 33. – С. 75.

³ Там само.

Як оригінальний драматургічний твір І. Франка «Віит заламейський» має деякі риси, що їх зовсім нема в п'єсі іспанського автора, зосібна введення до її структури українських фольклорних зразків. Так, Ізабелла та її служниця Інєс за роботою співають пісеньку «Соловію мій маленький» на мелодію іншої української пісні, створеної М. Лисенком «Пливе качур по Дунаю». Вояки на прохання капітана виконують серенаду для Ізабелли не на іспанський мотив, а на музику українського романсу «Я собі гадав, що зоря зійшла...». В цих та інших сценах І. Франко тонко поєднує іспанський характер оригіналу із суто українським національним колоритом. М. Возняк, чи не вперше публікуючи текст Франкової переробки повністю, звернув увагу на його самобутність і самодостатність як ідейно-художнього явища ще 1949 р. Він процитував слова автора української версії «Віита заламейського», що були виголошені 2 січня 1895 р. на загальних зборах української театральної групи «Руська бесіда», що якраз готувала і цю переробку, і «Сон князя Святослава» до постановки: «На нашій сцені під оглядом артистичним борються тепер два напрями: українсько-російський і польсько-німецький»¹. Щодо цього, І. Франко висловився доволі чітко й неоднозначно: українська драматургія і театр мусять бути справжньою школою «народного життя».

Завершальний етап драматургічної творчості письменника припадає на кінець ХІХ - початок ХХ століття, коли були написані драматичний етюд для дітей «Суд Святого Николая» (1895), драма «Будка ч.27» (1896), драматичний монолог «На склоні віку» (1901), одноактна трагедія «Чи вдуріла?» (1904), а також незакінчена комедія «Сватання пана Хвиндюка» (1906), окремі літературознавчі й театрознавчі розвідки. Названі п'єси І. Франка можна спрямувати у русло розвитку східноукраїнської, почасти і західноєвропейської драматургії, зокрема драм таких авторів, як І. Карпенка-Карого, М. Кропивницького, Г. Гауптмана, Г. Ібсена, А. Чехо-

¹ Франко І. Зібрання творів: У 50-и т. - К., 1976-1986. - Т. 28. - С. 282.

ва, А. Стріндберга та ін., тому що згадані і не названі автори виводили соціально-моральну проблематику далеко за межі особистісних і родинних взаємин, розкривали повсякденну безвихідь людського життя. Різножанрові твори І. Франка своєрідно виявляють визначальні тенденції зламу минулих століть, що позначилося на характері його п'єс, на використанні у них традиційної і модерної поетики.

Власне, «Суд святого Николая» сконструйований автором на системі засобів давньої української шкільної драми. Письменник розгортає сюжет цієї умовної (барокової) сцени за класицистичними принципами єдності дії, місця і часу, а конфлікт визначає через бінарну опозиційність: Святий Николай і Ангел, з одного боку, Чорт – з іншого. Тобто, добро і зло в життєвому побутуванні малолітніх Марисі, Михася, Гриця, Олюні, Орісі й Павлуся. Створена у жанрі мораліте, драма несе в собі монологи дійових осіб, хоча вони оформлені як діалоги для розкриття певних релігійно-християнських мотивів і подій. Основний конфлікт, отже, переноситься драматургом у межі внутрішнього світу хлопчиків і дівчаток, а Святий Николай, Ангели і Чорт є лише оцінювачами дитячої поведінки і вчинків, кожен по-своєму дає їм свої характеристики.

Такі нехитрі перешлетіння сюжету, мовлення дійових осіб, дидактична (християнська) спрямованість твору несуть у собі виразні ознаки традицій давньої шкільної драми. Свідченням цього є фінал одноактівки – завершальна репліка Святого Николая звучить як заклик до добра, справедливості, єдності та любові між дітьми, а також як пересторога проти сил зла, які намагаються внести розбрат в дитячі душі: «Св. Николай сходить зі свого престолу, ангели зносять медяник і прочі дарунки на залу, всі сходяться туди, Олюня розділяє медяник, загальна розмова, дитські забави, співи і т. д.»¹. Святий Миколай звертається до дівчини з інтелігентної родини Олюні такими словами:

¹ Франко І. Зібрання творів: У 50-и т. – К., 1976–1986. – Т. 24. – С. 357.

*Так, дитино люба! Добра твоя справа,
Всіх любити рівно – то найкраща слава.
Край же медяник сей, роздавай рівненько,
А ви, руські діти, слухайте пильненько!
Чи добро, чи лихо, чи яка година,
Будьте все з собою, як одна родина.
Любять всі разом, бо кругом злі люде, –
Коли серед своїх любові не буде,
То чужі вас певно не будуть любити,
З ваших сварок скористаються, щоб вас всіх ззубити¹.*

У традиційному ключі написав І. Франко також драму «Будка ч. 27». За жанром це – одноактівка, вона синтезує у собі драматичні, трагічні й епічні елементи. В її центрі – багатий господар, сорокап'ятирічний вдівець Завада, який вподобав собі Зосю, дочку будочника Панаса Середуцого і вирішив одружитися з нею. Він різними способами прагне домогтися свого, не гребуючи навіть підступністю, брехнею, обмовами. Драматург художньо сильно, з глибоким проникненням у душевний світ героїв викриває і засуджує моральну розбещеність сільського глитає. Колоритні, життєві, яскраво індивідуалізовані образи п'єси – старий робітник-будочник на залізниці Панас Середуций; його дружина Олена – людина, яку передчасно зв'ялило і надломило морально тяжке життя; їх донька Зося – чиста й непорочна юна красуня, на яку нахабно посягає старий розпусник, людина без честі й совісті Прокіп Завада; коханий Зосі – простий парубок Гнат Сиротюк і, нарешті, багатостражденна жінка Ксеня, яка в молодості стала жертвою підступного залицяльника Завади. Ставши покриткою, вона у відчай втопила дитину, відбула за це тяжку кару у в'язниці і зовсім знівеченою, фізично і морально занепалою повернулася в рідне село, щоб помститися своєму смертельному ворогу Заваді. Цим епізодом і закінчується одноактівка; під колесами поїзда гинуть і скривджена Ксеня, і винуватець її страждань Завада.

¹ Франко І. Зібрання творів: У 50-и т. – К., 1976–1986. – Т. 24. – С. 357.

Такий трагічний фінал у розвитку подій спонуканий не так трагічною долею Ксені, як усіма трагічними обставинами, зображеними у п'єсі: драматична новела цілком логічно переросла у велику людську трагедію, особиста кривда в своєму емоційному напруженні дійшла до всезагального потрясіння, торкнувшись не лише Ксені і Завади, а й мешканців будки ч. 27. До речі, цей драматичний твір І. Франка, незважаючи на традиційну в українській драматургії тему збещення і жіночої помсти, має тривалу сценічну історію як у професійних, так і в аматорських театральних колективах України. Більше того, як одноактівка «Будка ч.27» засвідчила творчі можливості її автора, який на зламі ХІХ–ХХ століття, відчуваючи й розуміючи модерністські тенденції в українському та західноєвропейському письменстві і мистецтві, використовував відповідну драматургічну поетику.

Можливості цього жанрового різновиду – одноактної п'єси – І. Франко випробував 1900 року в драматичному діалозі «На склоні віку (розмова вночі перед новим роком 1901)», персонажі якого ведуть дискусію про позитивні й негативні сторони прогресу, про людське майбутнє, про іпозію свободи та її реальні основи, про волю та її підміни в суспільному бутті. Зрештою, одноактною є трагедія «Чи вдуріла?» (1904), точніше це – драматична сцена, в якій наявні тільки дві дійові особи: молодий, вродливий доктор права паніч Юліан і красуня-брюнетка, дівчина легкої поведінки сирота Каміла.

Деречно зауважити, що цей твір є останнім у драматургічній творчості І.Франка і дає всі підстави розглядати його як ідейно-естетичний зразок модерністської драми, адже в його центрі – не так яскраво виражена зовнішня дія, як внутрішньо-психологічне діяння людської душі, «її стан, її рухи в тих чи інших обставинах». Тут, по суті, кожна наявна деталь виконує роль своєрідного символу, а весь текст наче спресований конденсацією різноманітних відчуттів настільки, що в ньому годі виокремити бодай якісь паузи в діалогічному або монологічному мовленні, загалом у наскрізній драматичній дії та всеохопному конфлікті.

Якщо зважити на жанрові означення, яких І. Франко дотримувався впродовж усього твору, то в етюді, точніше одноактній трагедії «Чи вдуріла?», ледь не в єдиній із усієї драматургічної творчості письменника п'єси, кожна деталь (колір, звук, уподобання) має символічне наповнення і докладний опис. «Бідно, але з деякою претензійністю на ліпший смак умебльований готелевий покій. (...) Збоку столик, закинений фотографіями та мальованими картками. Одиноке вікно, заслонене червоною фіранкою (...). Над столиком на стіні дзеркало (...) Знадвору долітає ненастанний гуркіт возів і гомін вуличного руху, трохи пізніше гук дзвонів». Названі деталі вікна, дзвону, фіранки і фотографії несуть у собі подвійну функцію: з одного боку, – це своєрідне середовище, де відбувається дія, з іншого, – перелік предметів із символічним значенням, де дзеркало і вікно є не чим іншим, як подвоєнням «дійсності», «рубежем між земним і потойбічним світом», дзвін виступає «символом гармонії людини і Неба; смерті і безсмертя», а фотографії «ніби зупиняють час, фіксують певні миттєвості життя, відкриваючи перед нами приховану сутність зображуваного». Тож створюючи психологічні образи головних героїв драматичного етюду «Чи вдуріла?», І. Франко використовує багату символіку інтер'єра, а до характеристики їх внутрішнього світу, як влучно спостеріг В. Працьовитий, застосовує модерністські прийоми – гру світла, тіні і кольору, динаміку художньої деталі у «маленькій трагедії».

Відтак драматична дія в етюді, по суті, зведена до мінімуму, її зовнішні вияви відбито у двох вчинках героїв: в ляпасі, що його завдала Каміла Юліану, а також у самогубстві дівчини. Проте їх характери, надто ж Каміли, автор творить у розвитку, в динаміці, в постійній напрузі, що зростає внаслідок суперечностей між персонажами. Власне, тут відтворено, повторюємо, не так зовнішні події, як внутрішньо-психологічні зрушення у характерах дійових осіб, незважаючи на простий сюжетний ряд.

Любов Каміли до Юліана, який щовечора користується її послугами, ладна перевернути її моральні принципи,

відректися від проституції. Та хлопець чужий до її благань, до її спогадів про рано померлу матір. Навіть більше, щойно скориставшись її збабою, він грубо ображає її, спонукаючи до психологічного зриву та емоцій. Каміла для Юліана не є якоюсь винятковою особистістю. Вона для нього перша, друга чи третя. Його ніколи не цікавили її проблеми. Він насолоджується її молодим тілом і вважає нижче своєї гідності обговорювати стосунки з нею. Ця зверхність і байдужість найбільше обурили Камілу.

Драма побудована за принципом наростання внутрішньої дії. Холодне і зневажливе ставлення Юліана до Каміли викликає в її душі протест, але вона не може дати волю своїм почуттям, бо немає жодних прав на нього. Наполегливе домагання Каміли – для Юліана зайвий клопіт. І. Франко в кожній конфліктній ситуації розкриває нові грані характеру дівчини, яку спровокував на відвертість Юліан. Іншими словами, драматург використовує образ хлопця як провокацію внутрішньої дії героїні, спрямовану на розкриття суб'єктивного «я», через вираження якого намагається передати глибинні почуття самотності, нещасної жінки.

У пориві пристрасті Каміла відверто висловлюється про свій ганебний стан. Вона усвідомлює, що тільки іскра щирості та тепла може врятувати її. А ще вона згадала, що недільний день – роковини смерті її матері. Власне спомин про матір загострила почуття бідної сироти, яка опинилася на вулиці без засобів існування і стала повією. Каміла ніби вперше побачила себе збоку. Вона враз остаточно збагнула свою безвихідь, тому й благає коханого Юліана про допомогу. Проте той глибоко переконаний, що все, про що говорить дівчина, побудоване на неправді, що її ремесло повії «на брехні фундоване». Відтак Юліан сприймає пропозицію Каміли одружитися з нею як особисту образу, зрештою, не хоче він прийматися її психологічним станом (спогад про матір, ностальгія за чистими днями юності) і в такий недільний день. Усе це веде Камілу до трагічного кінця. Вона переконана, що церковні дзвони, котрі кличуть людей до служби, це, власне, кличуть вони її до того покинутого матір'ю світу чистоти

і благородства: «Не до церкви, а до мами... До мами!... Біжу до тебе!... (Скаче на вікно, відчиняє його і кидається вниз)»¹.

Це – фізичне самознищення Каміли. Однак перед тим було її моральна, духовна смерть, коли самовпевнений і знахабнілий Юліан відмовляється визнати її людські і жіночі права, а вбачає у ній лише кусок «живого м'яса». Дівчина чіплялася за життя як могла, однак була безсилою подолати суспільні закони зневаги, чоловічу черствість й облудливість. Їй бракувало у скрутні хвилини життя звичайного співчуття, розради і підтримки. Юліан же в силу свого характеру і суспільної поведінки не міг, точніше – не захотів дати їй цього.

До речі, драматичний етюд «Чи вдуріла?» – не перший твір І. Франка про долю повії. До цього образу він звертається і в малій прозі («На вершкуні», «Між добрими людьми», «Батьківщина»), і у повісті «Для домашнього огнища», героїні яких виявляють, попри жіночу слабкість, силу характеру, мужність духу і впевненість у кращому майбутньому. Самогубство Каміли – не акт божевілья чи, принаймні, тільки наслідок збігу нещасливих обставин. Адже драматург з самого початку твору акцентує на психічному стані героїні, проте аж ніяк не нав'язує свої думки про трагічний кінець дівчини. Кожен спроможний зробити свій висновок зі слів Юліана: «Ні, ти справді одуріла сьогодні!», а самознищення Каміли вважати цілком мотивованим завершенням її долі... Таким чином, останній драматургічний твір І. Франка як завершене художнє ціле дає немало підстав стверджувати не лише про його символістське спрямування, а й про синтез реалістичної та модерністської авторської ідейно естетичної свідомості.

Серед драматургічних фрагментів, залишених І. Франком, є початок комедії польською мовою «Konkury pana Chwyndjuka» («Сватання пана Хвиндюка»), в якій зображено родину отця-декана села Главосіки, його дружину та доньок – Люнцю і Тинцю, вдову парафіяльного ксьондза Шкуратовську. Однак основне, на чому зосереджується

¹ Франко І. Зібрання творів: У 50-и т. – К., 1976–1986. – Т. 24. – С. 386.

автор, – переживання молодій дівчині Фесі. Кохаючи простого хлопця Івася, вона усвідомлює, що звичайні люди почувують себе простіше і сильніше в житті, аніж розманіжені багацькі діти. Внутрішній світ покинутої дівчини відбито в діалозі незавершеної віршованої драми: Феся не просто веде розмову зі своєю подругою Лесею, а роздумує над нелегою долею покривдженої та покинутої покритки.

Залишилась не закінченою драма з часів раннього християнства. Фрагмент складається з двох частин, у яких чітко визначені сакральні і профанні моменти людського життя. Ще перед світанком на площу в Римі прибувають з далекої пустелі старець Порфирій і два молоді аскети Нерей та Ахіллей.

ПОРФИРІЙ:

*Отсе той Рим, сей новий Вавілон
Рзпусниця на шляху многолюднім,
Ся голова гадюки, що своїм
Страшенним тілом світ оперезала¹.*

Прибулі бачать будівлю цирку, в якому гинуть християни. На світанку прокидається Рим «пролетарів» – це вкрай примітивні «профани», бездумні люди, далекі від Бога. Але й вони відчують, що Римом правлять «ті ненаїсні почвари», котрі «лише про власне черево тямують, пильнують тільки власної кишени! А що там хтось голоден, їм байдуже»². І. Франко постійно звертається до євангельської істини, до постаті Ісуса Христа, підкреслюючи могутність віщого, сакрального слова.

Все вищесказане змушує полемізувати з М. Євшаном, який у своєму нарисі «Іван Франко» категорично зазначив: «Взагалі, одначе, драма не була полем, на якому талант Франка міг розвинутися і, окрім ще двох одноактівок, написаних вже на початку сього століття, – «Будка ч. 27», «Майстер Чирняк», – Франко більше драм не писав і від театру

¹ Франко І. Зібрання творів: У 50-и т. – К., 1976–1986. – Т. 24. – С. 407.

² Там само. – С. 413.

взагалі відвернувся. Бо драматургія – це зовсім окремий для себе світ. Можна працювати рівночасно із однакою успіхом на найрізномірніших полях, бути ліриком, повістярем, публіцистом, ученим, але коли драматург – то вже весь із цілою душею мусить віддатися драмі. І тільки ті, що тільки як драматурги працювали, добули те, чого хотіли, і мали успіх. І тут не відіграє ніякої ролі ані артистична культура, ані інтелекція, а просто талант в тім напрямі»¹.

Заперечуючи цю тезу М. Євшана, слід ще раз наголосити на непересічному значенні драматургії І. Франка як переходового явища між драматургією М. Старицького, М. Кропивницького, І. Карпенка-Карого і модерним драматичним мистецтвом Лесі Українки, О. Олеся, С. Черкасенка, В. Пачовського, В. Винниченка. Крім того, історія літератури багата на непоодинокі випадки, коли талант письменника міг адекватно розкриватися як у жанрах прозових чи поетичних, так і в драматичних. Причому це стосується не лише української літератури. Можна навести приклад О. Пушкіна, Д. Голсуорсі, Л. Толстого, а в українській літературі тих ж Лесі Українки О. Олеся, В. Винниченка. Про жодного із цих авторів годі сказати, в чому довершенишим виявився їх талант: чи то в прозі, чи то в поезії, чи то в драматургії. І якщо говорити про творчість І. Франка, в жодному разі не можемо заперечувати їх проблемності, тематичної актуальності, створення ним талановитих зразків глибокої соціально-психологічної трагедії («Украдене щастя»), народної комедії («Рябина»), романтично-легендарних віршованих драматичних творів на матеріалі історичного минулого («Сон князя Святослава», «Кам'яна душа»). Без цих творів не можна уявити цілого етапу розвитку літературного процесу, який без драматургії І. Франка був би значно біднішим.

Зрештою, того ж таки 1913 р. М. Євшан наголошував, що І. Франко у своїй творчості витворив такий багатий, такий розмаїтий художній і науковий світ, що вже сам по собі ста-

¹ Євшан М. Критика. Літературознавство. Естетика. – К., 1998. – С. 135-153.

новить неперебутнє універсально-естетичне явище, цінність якого має бути записана «в історію літератури як відродження поетичної думки»¹, відродження національної духовності й утвердження її у світових координатах. Власне, до цього повсякчас прагнув І. Франко, в особі якого ті ж модерністи, або такі, хто за рівнем таланту стояв близько до нього (Леся Українка, О. Кобилянська, В. Стефаник, М. Коцюбинський), вбачали предтечу нового в українському національному письменстві і мистецтві.

Окрім того, виокремлені періоди драматургічної творчості І. Франка – ранній (1873–1879) і завершальний (1886–1904) мали свої знакові коди як у художньому мисленні, так і в проблемно-тематичному і жанрово-стильовому вимірах. Якщо на першому етапі превалювали естетичні принципи класичного, античного драмопису, то другий позначений рисами новітньої, модерної драми. «Від античної класики до модернізму» (Л. Мороз) – такий шлях авторської ідейно-естетичної свідомості в драматургії І. Франка. Що ж до проблемно-тематичного і жанрово-стильового аспектів усіх п'єс письменника, то тут також простежується повна еволюційність у їх розвитку: від історизованої, міфологічно-історичної, фольклорно-легендарної драми («Аххіл», уривок із віршованого твору з часів раннього християнства у Римі, «Югурта», «Славою і Хрудош», «Три князі на один престол», «Сон князя Святослава», «Кам'яна душа») до сучасної драми і комедії, мелодрами і трагедії («Послідній крейцар», «Сватання пана Хвиндюка», «Рябина», «Учитель», «Украдене щастя», «Майстер Чирняк», «Будка ч. 27», «Чи вдуріла?», «Із дитиною малою...»), а також до п'єс із яскравою синтезованістю та умовністю («Східне питання», «Суд святого Николая», «Роздуми на скілоні віку»).

Як ми переконалися, аналізуючи весь драматургічний корпус творів І. Франка, у його драмах спостерігаються два хронологічні центри активізації написання п'єс – 1875–1879 рр. та 1894–1896 рр., а у 60–90 рр. особливо активізується

¹ Євшан М. Критика. Літературознавство. Естетика. – К., 1998. – С. 135–153.

його літературно-критична праця. У світлі їх концепцій універсуються засади поетики драматичних творів І. Франка, що разом із лірикою та прозою письменника витворили унікальний художній і науковий універсум.

2010 р.

Подано як розділ до «Історії української літератури» у 10-и томах (Інститут літератури ім. Т. Г. Шевченка НАН України).

**Українська драматургія
кінця ХІХ - початку ХХ
століття: тенденції, еволюція**

Українська драматургія кінця ХІХ – початку ХХ століття, на відміну від своїх попередніх періодів, розвивалася в цілком специфічних умовах. Насамперед її прикметною рисою стає, з одного боку, усвідомлення драми і театру як певного національного та історичного типів художньої творчості, а отже, акцентування їх зв'язків із традицією (приміром, п'єси М. Кропивницького, М. Старицького, І. Карпенка-Карого, Б. Грінченка, Г. Хоткевича, С. Васильченка), з іншого боку, її важливою характеристикою є радикальна переоцінка, вибір самої традиції, боротьба різних, нерідко взаємовиключаючих тенденцій, зумовлених новітнім, передовсім західноєвропейським літературно-естетичним контекстом (скажімо, драматургічні твори Лесі Українки, О. Олесь, В. Винниченка, В. Пачовського, С. Черкасенка, М. Куліша).

У цьому розвитку дедалі чіткіше увиразнювалися (принаймні дві повністю окреслені) кілька орієнтацій. Перша спрямована на збереження національно-культурної ідентичності (т. зв. народницька теорія, що мала свою обґрунтовану тяглість, починаючи із п'єс І. Котляревського, Г. Квітки-Основ'яненка, Т. Шевченка та ін.), друга – на загальноєвропейський драматургічно-театральний процес та його універсалізм (т. зв. теорія модерністичної всеохопності, що склалася ще в творчості П. Куліша, М. Драгоманова, І. Франка та ін.).

На переконання дослідників української драматургії означеного періоду¹, сприятливі умови для такого розмежування названих орієнтацій склалися ще в 70–80-ті роки ХІХ століття, що стали, як, врешті, й наступні десятиліття, періодом бурхливого, навіть стрімкого піднесення національних літератур і театрів у Європі. Україна ж переживала його

¹ Див.: *Петров В., Чижевський Д., Глобенко М.* Українська література. *Мірчук Іван.* Історія української культури. – Мюнхен ; Львів, 1994. – С. 192–194; *Мороз Л. З.* Драматургія // Історія української літератури ХІХ ст. Книга друга. – К., 1996. – С. 372; *Івашків В. М.* Українська романтична драма 30–80-х років. – К., 1990. – С. 87. *Жулинський М.* Традиція і проблеми ідейно-естетичних пошуків в українській літературі ХІХ – початку ХХ ст. // ЗНТШ. – Львів, 1992. – Т. 224. – С. 141.

по-своєму в умовах, зв'язаних із колоніальним (чи напівколоніальним) існуванням «малоросійського письменства», «хохляндського театру». Певно, й тому українська драма і сценічне мистецтво виявляли надто особливе тяжіння до автономних художніх структур (наприклад, на підмостках численних театральних труп тривалий час побутував бурлеск як вияв «котляревщини»), до активного функціонування (з метою самозбереження) романтично-народницької ідеології (яскравим прикладом цього може слугувати діяльність «театру корифеїв»), до сприйняття й утвердження етнографічно-фольклорних форм творчості (як у п'єсах М. Старицького, Ю. Федьковича, Б. Грінченка та ін.), а також до використання елементів здебільшого усної, а не писемної літературної мови тощо.

Проте з часом звертання українських драматургів і театру до таких художніх форм і засобів поетики переросло через їх надмірне продукування національними творцями у своєрідний штамп, стало однотипним й одноманітним, а відтак і обтяжливо-гальмуючим у подальшому розвитку драми як роду літератури і виду мистецтва. Як писав свого часу М. Євшан, справедливо зазначаючи, що таке необачне поводження українських авторів само собою призвело до переродження «малоросійської драми» у звичайнісінький продукт українофільства з його галушково-шароварним патріотизмом. Більше того, така драма, на його переконання, «прибрала застрашаючий вид і в страшний спосіб множить та росте на очах. Можна би ще махнути рукою на ті плоди людського духа, якби не те, що вони, і майже тільки вони, знаходять собі притулок в українському театрі: вони тісно з собою зв'язані і лагодять собі взаємно успіх серед широких верств, систематично псуючи у публіки смак до дійсних творів мистецтва. І коли вже кілька літ відзиваються голоси про українську драму, то вони не забувають і про реформу цілого українського театру, який дійсно мусить відродитися або вмерти»¹.

¹ Євшан М. Куди ми прийшли... - Львів, 1912. - С. 8-9.

Тому історики української драматургії кінця ХІХ – початку ХХ століття¹ основні художні зміни цього періоду пов'язують насамперед із зародженням в національному літературно-мистецькому процесі модернізму як системи різних течій і напрямів, ідейно-образних типів письменницької свідомості. Тут доречно зауважити, не вдаючись до розлогих викладів, що на відміну від європейського, ранній український модернізм був явищем не так естетичним (саме таким він проступає у п'єсах Е. Золя, Б. Б'єрнсона, Г. Ібсена, Г. Гауптмана, М. Метерлінка та ін.), як культурно-історичним. Власне, модернізм і виник на українському ґрунті як нетрадиційна манера творчості, як «бунт» супроти народницьких ідеологічних догм і відповідно традиційних народницько-етнографічних стилів. І, очевидно, не випадково, що саме літературознавчі статті Лесі Українки тут сприймаються як перші симптоми критичного осмислення цього процесу, зокрема модернізації української драматургії і театру («*Михаель Крамер*». Последняя драма Гергарта Гауптмана», «*Новейшая общественная драма*» і «*Європейська соціальна драма в кінці ХІХ ст.*»).

Другим кроком у розвитку основних художніх змін української драматургії кінця ХІХ – початку ХХ ст. слід вважати рецепцію західних ідей, а відтак і їх асиміляцію як у сфері політичної думки, так і в сфері культури, філософії, естетики, літератури і мистецтва². Сприйняття цих ідей, у тому числі ідей модерної західної філософії, було не просто частиною абстрактного культурного досвіду, а питанням культурної орієнтації. Саме поняття модернізм (а відтак і «мо-

¹ Див.: Кузякіна Н.Б. Українська драматургія початку ХХ століття: Шляхи оновлення. – К., 1979; Залеська-Онишкевич Л. Модернізм у драмі // Антологія модерної української драми. – Київ; Едмонтон; Торонто, 1998 та ін.

² Мірчук І. Історія української культури / Віктор Петров, Дмитро Чижевський, Микола Глобенко. Українська література. Іван Мірчук. Історія української культури. – Мюнхен-Львів, 1994. – С. 291; Барка В. Традиція і модернізм // Барка Василь. Земля садівничих. – Сучасність, 1977 р. – С. 51.

дерна драма») прийшло із Заходу в Україну. Воно відбивало загальне поняття, загальне розуміння змін естетичних та філософських орієнтацій, що відбувалися наприкінці ХІХ століття і позначені такими типами художньої свідомості, як неоромантизм, символізм, неонатуралізм у літературі, а також працями Шопенгауера та Ніцше у філософії. Власне ці вчені, зокрема Ніцше, на цьому етапі були потенційними натхненниками антипобутових, модерних устремлінь О. Кобилянської та Лесі Українки.

Ніцшеанські погляди на життя та людину, світ художньої літератури на той час були надто модними (а звідси й популярними) в усій Європі. Як і модними на той час були ідеї соціалізму та похідного від нього – фемінізму. Рух фемінізму, доречно зауважити, адаптувався у нас через п'єси Г. Ібсена. Саме цей автор європейської модерної драми («Ляльковий дім», «Нора» та ін.) разом із Дж. Міллем справили колосальний вплив на формування інтелектуальних традицій українського фемінізму і лібералізму (чого вартує геніальна постать жінки-драматурга Лесі Українки, не кажучи вже про її неперепутні драматургічні твори)¹.

Полеміка навколо драм Лесі Українки (схоже викликала й прозова спадщина О. Кобилянської) виразно засвідчила визрівання гострого конфлікту в українському драматургічно-театральному процесі. Бо саме творчість цього драматурга цілковито заперечувала традиціоналістські «український побутовий театр» й «етнографічно-побутову драму» і утверджувала на національному ґрунті абсолютно новаторські системи художнього мислення та образнос-

¹ Саме такий висновок можна зробити із статей відомого лезезнавця *Юрія Бойка-Блохина*: Естетичні погляди Лесі Українки та її стильові шукання // Бойко Юрій. Вибрані праці. – К., 1992. – С. 110-160, а також *Dis Stiirecherchen Lesja Ukrainkas auf dem Mintergrunb der Weitliterayur // Lesja Ukrainka und die uropaisehe Literatur.* – Köln, 1994. – S. 11-32. Більш ґрунтовно про це йдеться: *Роман Вертельник*. Фемінізм у драматургії Лесі Українки // *Сучасність*, – 1991. – № 2; *Гундорова Т.* Феміністична утопія Лесі Українки // *Сучасність*. – 1996. – № 5 та ін.

ті, поезику західноєвропейського модернізму. Розпочавши писати драматургічні твори ще в 90-ті роки ХІХ ст., вона започаткувала в українській драматургії нову неоромантично-символістську стилістику, яка своїм потужним романтичним ідеалізмом і психологізмом була співзвучна ідейно-художнім пошукам О. Кобилянської та цілковіто вирізнялася на тлі аналогічних спроб тогочасної хвилі (А. Кримський, О. Плющ, ранній Г. Хоткевич, С. Яричевський), не кажучи вже про будь-які аналоги (їх просто не було!) в національній сценічній літературі.

Не надто орієнтувалася Леся Українка й на тодішню російську театральну традицію, бо саме драматургія була чи не найслабшим місцем російської літератури. Принагідно варто звернути увагу на те, що «Блакитна троянда» поетеси, себто перша драма нового українського театру, і «Чайка» А. Чехова, якою починається російський театр срібного віку, написані в один час, у 1896 році. Не важко припустити, що якби Леся Українка була не українською, а російською письменницею, то радше б її, а не Чехова, шанували і цінували по всьому світу як творця модерної драми (про це, безперечно, подбали б урядові чинники). В кожному разі «Блакитна троянда» відразу поставила її автора на рівень таких західноєвропейських драматургів, як Б. Шоу, Г. Ібсен, Г. Гауптман, В-Б. Єйтс, М. Метерлінк, О. Уальд чи Г. д'Аннунціо¹.

Окрім того, Леся Українка, відмовившись од етнографічно-побутових і національно-романтичних тем, створила драму великих філософських узагальнень, де вияскравлювалася боротьба не так характерів, як світоглядів, ідей, мотивів, що відбиваються у дзеркалі саморефлексів, спогадів, поривань героя («У катакомбах», «Адвокат Мартіан», «Бояриня», «У пущі», «Блакитна троянда» та ін.). Письменниця розробляла типи і моделі індивідуалізованого духовного харак-

¹ Качуровський І. Покірна правді і красі/Північне сяйво. – № 5. – 1971; Іщук-Пазуняк Н. Леся Українка і європейські літератури. До питання про «Блакитну троянду» // Леся Українка. 1871–1971. Зб. на відзначення 100-річчя. – Філадельфія, 1980 та ін.

теру, переважно жіночого («Кассандра», «Йоганна, жінка Хусова»), відкривала символічні відповідники настроїв людської душі й природного середовища («Лісова пісня», «Прощання»), сугестіювала, аналізуючи водночас аж до полемічного переосмислення, естетично-моральну проблематику філософії Фрідріха Ніцше («Одержима», «Руфін і Прісцілла»), узагальнювала часто за допомогою біблійної символіки й міфології, своєрідного духовно-містичного забарвлення соціальні та родові конфлікти, зіткнення доль, характерів і темпераментів («Орґія», «Камінний господар», «Вавилонський полон», «В дому роботи, в країні неволі», «Три хвилини» тощо).

Новаторським навіть у дусі європейського модернізму виявилось свідоме перенесення Лесею Українкою драматичної дії у міфічний світ – біблейський, античний, християнський, а також світ стародавніх легенд і переказів, які жили в її поетично-художній свідомості ще з дитячих років, і з їх допомогою досліджувала духовний вияв людини, спонуки її дій та вчинків. При цьому, використовуючи відомі сюжети минувшини, Леся Українка виключно заперечувала їх традиційний, сказати б, канонізований різноманітними вченнями та зображеннями смисл, переакцентувала типові риси окремих персонажів, розкриваючи їх характери, індивідуалістичну природу із зовсім несподіваного боку (приміром, Дон Жуан із «Камінного господаря» чи Месія із «Одержимої» та ін.).

Така концептуальність драматургічних творів Лесі Українки приводила до подивування, збентеження, навіть різкого заперечення її ревними прибічниками усталених і традиційних драматургічно-сценічних форм (згадаймо розгубленість М. Кропивницького під час постановки ним «Блакитної троянди» або неприйняття М. Садовським Лесиною трактування образу Дон Жуан з «Камінного господаря»).

Це водночас призводило і до нерозуміння або небажання розуміти те, що Леся Українка, звертаючись до далекого минулого, перш за все думала про свій час, його проблеми, про долю рідної землі і свого народу. Г. Хоткевич ніяк не міг

збагнути Лесиної зацікавленості древніми образами «жидів, єгиптян і всілякої допотопності»¹, а А. Ніковський звинувачував поетесу в тому, що її «сюжети не мають виразного національного ґрунту й спрямування», вони, мовляв, радше «екзотичні» та «олітературнені», аніж живі і правдиві².

Тим часом сьогодні, звертаючись до драматургії Лесі Українки, неодмінно переконуємося у тому, що її прагнення підвести читача чи глядача до широких висновків і узагальнень ґрунтуються на правильному розумінні помилок і уявлень людства на його великому історичному шляху. Зрештою, поява такої драматургії, якою постала вона під пером геніальної української авторки, в драматургічно-театральному процесі того часу була зумовлена іманентно. На думку І. Франка, нова генерація (а до неї, безперечно, відносилася і Леся Українка) прагнула «цілком модерним європейським способом зобразити своєрідність життя українського народу»³.

Не забуваймо й про те, що значущість і національно-культурна закоріненість етнографічно-народницької теорії, рівень її популярності й розробленості в минулому позначились, з одного боку, на традиційності художніх позицій письменників та критиків (і Г. Хоткевич та А. Ніковський тут не винятки), а з другого боку, на трансформації інтенцій та форм раннього українського модернізму, що аргументовано розкрили у своїх теоретико-літературних працях українські науковці С. Павличко і Т. Гундорова⁴. У свою чергу модерністська критика (насамперед М. Вороний, М. Євпан, М. Шаповал (Сріблянський) та ін.) спричинювала внутрішню переорієнтацію та еволюцію етнографічно-побутового народництва в драматургії і театрі, яке значно модернізується.

¹ Хоткевич Г. Літературні враження // ЛНВ. – 1909. – Кн. 11. – С. 404.

² Ніковський А. Екзотичність сюжетів і драматизм у творах Лесі Українки // ЛНВ. – 1913. – С. 59.

³ Франко І. Зібрання творів: У 50-ти т. – К., 1979. – Т. 33. – С. 142.

⁴ Павличко С. Теоретичний дискурс українського модернізму: автореф. дис... докт. філол. наук. – К., 1995. – 36 с.

На зламі століть в українській драматургії поєднуються риси, що визначають народницько-позитивістські уявлення, етнографічно та дидактично заокруглену стилістику драматичного дійства характеротворення, притаманних традиціях української драми й театру таких форм та структури європейського творчого досвіду, як інтелектуалізована індивідуальна і культурна рефлексія, міфологічні форми неофольклоризму і символізму, елементи психоаналізу, що стають ґрунтом для виникнення згодом психологічної драми.

Доречними у розумінні цього процесу в українській культурі загалом видаються міркування видатного культуролога Д. Антоновича: «Нинішня доба українського театру, як і музики, йде під гаслом розриву пут провінціальної побутової обмеженості; майстри театрального мистецтва і театральні діячі прагнуть до того, щоб стряхнутися від пороку побутової рутини, від старих звичок праці, одійти від побутових тонів, чи краще сказати, засвоїти, побіч тонів побутових, також широку гаму тонів і півтонів модерної театральної вмілості, вишпекати культуру тіла, і взагалі засвоїти всі осягнення модерної театральної творчості.

Перша почала серйозно і систематично переслідувати ці стремління Марія Старицька, старша донька Михайла Старицького, солідною підготовчою працею... З її школи вийшов гурток молодих театральних діячів, що під проводом Леся Курбаса заклали «Молодий театр...»

Далі пробувала зрушити український театр з побутового репертуару молодша генерація драматургів, а саме: Леся Українка своїми рафінованими, іноді філософічно-заглибленими драматичними сценами, В. Винниченко, менше глибокий, але темпераментний драматург, і О. Олесь – поетичними, хоч манеризовано-декадентськими драматичними етюдами. Твори ні одного з них не могли увійти до театрального репертуару, бо були не під силу для виконання українськими побутовими акторами¹.

У тому, що Леся Українка почала свою творчість перекладами Г. Гайне, а згодом упродовж усього свого короткого

¹ Антонович Д. Українська культура. – Мюнхен, 1988. – 519 с.

і страждального життя вносила в українську літературу, зосібна національну драматургію, нові інтерпретації великих тем європейської літератури, пише американський дослідник її творчості К. Меннінг. Це було своєрідне знамення, бо теми з античного світу в її драмах насправді виявилися пророчими щодо становища її батьківщини в майбутніх подіях, бо знову ж таки вони мали в собі аромат великих європейських ідеалів цивілізації й культури¹.

Новаторство драматургії Лесі Українки виявляється ще й в тому, що вона, може, як ніхто з її попередників, витворила і використовувала ряд жанрів, які з часом набули в українській сценічній літературі повноцінного існування. Модерно змодельовані характери та образи в її драмах були здатні до свідомої культурно-творчої життєдіяльності, завдяки чому українська нова драматургія збагатилася цілим рядом модерних форм. І серед них передовсім була драматична поема, за словами М. Зерова, чи не найулюбленіший жанр поетеси².

Найулюбленіший, та не єдиний. Бо, наприклад, ні «Блакитна троянда», ні «Камінний господар», ні тим паче «Лісова пісня» не є драматичними поемами. Леся Українка однаково майстерно володіла багатьма драматичними жанрами (що є свідченням справді модерної універсальності), в тому числі такими взаємопротилежними, як драма-феєрія і драматична поема. Чітко виокремив їх ознаки відомий український теоретик літератури І. Качуровський: «Драма-феєрія наскрізь пронизана зоровими ефектами – колір і рух, декорація та одяг персонажів мають у ній якщо не головне, то вельми важливе значення, система зорових ефектів допомагає у феєрії розкрити авторський задум. Натомість драматична поема – це твір, написаний у драматичній формі, але без звернення особливої уваги на сцену та її закони. Входи і виходи, рух на сцені, зміна декорації, слухові і зорові ефекти – все те, що

¹ *Clarence A. Manning. The Relation of Russian-Ukrainian Literature // The Ukrainian Quarterly. Vol. 8-3. Summer, 1952. – 296 p.*

² *Зеров М. Леся Українка // Зеров Микола. Твори: В 2-х т. – Т. 2. – К., 1990. – С. 359-401.*

зветься сценічністю, – все це небагато важить у жанрі драматичної поеми, яка часто взагалі не розрахована на виставу на сцені. Основний наголос у цьому жанрі падає на сам текст літературного твору»¹.

Тож найбільш віддалені одна від одної в драматургічній творчості Лесі Українки такі жанрові форми, як феєрія і драматична поема. Класичним прикладом драми-феєрії не тільки в українській, а й світовій драматургії є «Лісова пісня». Що ж до драматичних поем, то тут годі виокремити якусь із них: всі вони написані на високому мистецькому рівні – й «Одержима», й «У катакомбах», і «У пущі», й «Оргія», і «Кассандра», і «Руфін і Прісцилла», і «Адвокат Мартіан». А між цими двома полюсами такі жанрові утворення, як символічна драма («Блакитна троянда»), віршована драма («Камінний господар» та «Бояриня»), драматична новела («Прощання»), драматичний діалог («Айша та Мохаммед»), драматичний етюд («Йоганна, жінка Хусова»). При цьому впадає у вічі цілковита відсутність у драматургічній спадщині Лесі Українки жанру комедії. Більше того, мало в ній (всього кілька) гумористичних ефектів чи комічних персонажів, навіть гумористичних словесних ситуацій обмаль.

За винятком кількох драматургів, насамперед Лесі Українки, нові модерністичні тенденції в кінці ХІХ ст., як і на рубежі століть, не переросли в окреслені вже на той час в західноєвропейській сценічній літературі окремішні напрями та школи. Та й в усьому загальноукраїнському літературному процесі не склалося яскраво вираженого символізму чи декадансу. Не кожен автор, який заявляв про свої «модерністські» чи навіть новаторські експерименти, себто прагнення змінити характер культури, спромагався хоча б частково виконати таке завдання (виняток щасливий тут, безперечно, становить уже рання драматургічна творчість Лесі Українки). Нарешті, на відміну від західноєвропейського драматургічно-театрального модернізму, ранній україн-

¹ Качуровський І. Покірна правді і красі // Північне сяйво. – 1971. – № 5. – С. 146–147.

ський сценічний модерн не мав свого теоретика, своїх літературних критиків, свого друкованого органу¹.

Перша модерністська спроба в українському театрі й драматургії, таким чином, виявилася не зовсім вдалою і, як переконує спадщина Лесі Українки кінця ХІХ ст., по суті, одиничною. Навіть ті, хто більш-менш лояльно ставився до новаторських експериментів в українській драмі й театрі, не тільки не були послідовними в певній естетиці, а й просто не бачили її подальшої перспективи на національному ґрунті.

Тим часом народники переважали числом, упевненістю в своїх цілях та ідеалах. Навіть при тому, що домінуючий дискурс української культури того часу зазнав певних ударів, однак не змінився всуціль, радикально, як спостерігається це в Західній Європі.

Крім того (про що неодноразово наголошувалося), відповідно до завдань часу модернізувалося саме народництво. Навіть ті автори, які намагалися протистояти його тискові (яскравим прикладом тут може слугувати драматургія І. Карпенка-Карого, який написав власне тоді кілька п'єс з життя інтелігенції, чи Б. Грінченка, герої якого – найчастіше інтелігенти – всіляко вишукують шляхів зближення з сільським простолюдом), не могли позбутися почуття зобов'язаності або вини перед народом, яке розвивав у всіх народницький комплекс. «Дискурс зламу віків відобразив недовершеність, амбівалентність у пошукові естетичної і особистої свободи. Гаслю «свободи» на цьому етапі залишилося наміром, нереалізованим бажанням, яке перейшло у спадок наступному поколінню»².

Власне кажучи, з цього моменту й починається розвиватись наступна тенденція в модернізмі української драми і театру. Значною мірою вона обумовлюється діяльністю М. Вороного як редактора та видавця альманаху «З-над хмар і долин» (1903), так і своєрідного теоретика українського драматургічно-театрального модернізму, зокрема символізму. Спроби Вороного теоретизувати на теми модернізації

¹ Виняток тут хіба що становить критична творчість Миколи Вороного (Див.: Микола Вороний. Театр і драма. – К., 1989).

² Павличко С. Дискурс модернізму в українській літературі. – К., 1997.

української театральної культури містять у собі пояснення багатьох наступних проблем і невдач. Те, що народники сприйняли як замах на саму українську культуру, театр і драму зосібна, насправді було тільки натяком на можливість їх радикальної зміни.

Мова «маніфесту» Вороного, його риторика була старою, добре зноюю і вже утертою мовою народництва («Наші артисти в сценах», «Марко Кропивницький», «Вій»). «Модернізм» на цьому етапі виявився ще неформальним бажанням, радше мрією, аніж реальністю. Його дискурс обмежений, обережний, інфантильний. Модернізм української драми і театру тільки шукає своєї теоретичної мови, лише нечітким пунктиром намічує нову систему координат, в якій з'являються такі поняття, як «європейські зразки» (на противагу «нашій традиції»), «молоде покоління» (на противагу «старому поколінню»), «естетизм» (на противагу тематиці й ідеологічному утилітаризмові).

Підтвердженням цього можуть служити статті М. Вороного «Театральне мистецтво і український театр», «Драма живих символів», «В путях брехні» та ін. Дискурс Вороного засвідчив деяке поширення естетичного простору в напрямку модернізації театральної культури, проте сама модернізація у драматургії й на сцені ще не відбулася.

Певний вплив на модернізацію української драми і театру мали представники інших родів літератури, зокрема поетичної лірики, що презентувалася «молодомузівцями» та «хатянами». Бо саме в поезії перших 10–15 років ХХ ст. знаходимо і неоромантизм, і декаданс, і символізм, і передсимволізм. Проте очевидним при цьому стає, що жодна з названих європейських течій не представлена на національному ґрунті в усіх нюансах, бодай на рівні одного автора, не кажучи вже про певну художню цілість чи школу.

Хоча, на перший погляд, говорити про модернізм і відповідний модерністичний дискурс у літературі 20-х років безпідставно (з встановленням радянської влади Україна опинилася на окраїні європейського модернізму), все ж українська поезія, проза та драма початку ХХ ст. через своє ставлення до модерного стилю виявляли певне прагнення переробити поетику й естетику довоєнного модернізму. І це

значною мірою їм вдавалося здійснити. Те, що пропонували символісти, неокласики, авангардисти, імпресіоністи, експресіоністи як своєрідні нові системи естетичного мислення було вже ґрунтовною ознакою справжнього модернізму.

Власне у цій парадоксальності ситуації 20-х років ХХ ст. й виявляється своєрідність другої хвилі українського модернізму, а відтак і своєрідність загальних тенденцій його розвитку в національній драматургії і театрі.

Як ми вже говорили, яскравою ознакою раннього європейського модернізму в творчості Золя, Бека, Б'єрнсона, Ібсена, Єйтса та ін. стали пошуки універсального символічного стилю й синтетичної образності. В українській драмі, як і в ряді інших драматичних літератур, ці пошуки зумовлюють розгортання своєрідної неоромантичної стильової манери (яскравим прикладом тут виступає драматургія Лесі Українки), що давала підстави вважатися явищем синтетичного порядку, яке охоплює елементи різноступеневої стилістики (символізму, натуралізму, романтизму, неокласицизму) й тяжіє загалом до романтичного типу творчості. В цьому – одна із специфічних особливостей українського модернізму, в якому відображаються й розвиваються форми романтичної образності, що лише тією чи іншою мірою модернізуються (драматургія О. Олеся, С. Черкасенка; лірика О. Олеся, Г. Чупринки, М. Вороного; проза О. Кобилянської, В. Стефаника та ін.).

Зрештою, не переборені українським раннім модернізмом романтичні елементи також стримували, як про це вже зазначалося, формування оригінальної модерної «школи». Віденський імпресіонізм, польський експресіонізм, російський і французький символізм, неоромантизм скандинавських літератур здебільшого переломлювалися через українську національну традицію. Як справедливо зауважують дослідники українського модернізму, він формувався в Україні у своїх найхарактерніших виявах не на рівні загальної стильової манери або «школи», а через творчу самобутність та еволюцію окремих художників слова¹.

¹ Гундорова Т. Початок ХХ ст. : Загальні тенденції художнього розвитку // Історія української літератури ХХ століття: У 2-х кн.: Книга перша. – К., 1993.

Розгортаючись і поєднуючись із формами реалістично-натуралістичними, власне романтичними, символічними, модернізм відкривав нові мистецькі моделі й структури – неореалізм (В. Винниченко), неонатуралізм (С. Черкасенко), неоромантизм (Леся Українка), імпресіоністичний символізм (О. Олесь), метафізичний символізм (В. Пачовський) тощо. Водночас загальною стильовою ознакою у всеукраїнському літературному процесі ставала тенденція до панестетизму, символізації, ідеалізації й романтизації зображуваного. Це зумовлювалося сприйняттям реальності як естетичного феномену, себто ідеально й естетично перетвореної, зорієнтованої не на правдоподібність, а на ймовірність своєї інтерпретації.

Якщо ж конкретизувати названі процеси, то, вочевидь, варто почати з того, що в українській драматургії початку ХХ ст. нову реальність створювали, як ми вже зауважували, як визнані корифеї сценічної літератури (І. Карпенко-Карий, Б. Грінченко), так і драматурги молодшого покоління. Для них не минув безслідно «діалог» із Заходом і Сходом.

Українська драма того часу не тільки розширила свої тематичні горизонти, захоплюючи в поле художньої обсервації життя інтелігенції міста, пласти української минувшини, бурхливі події 1905–1907 рр., пише Н. Кузякіна, але й все багатшою ставала її поетика, зосібна на рівні художнього мислення¹. Л. Яновська у своєму «Щоденнику» констатувала: «Навіки минули часи гопаків. Етнографічно-побутова драма в тісних рамках сільського життя теж уступає місце соціально-філософській, психологічній драмі, і українські артисти мусять також проходити, як артисти всіх культурних націй, школу, коли дбають про користь, про славу свого театру, коли хотять, щоби сили їхні та хист не загинули дарма»².

Коло українських драматургів першої чверті ХХ ст. – досить широке. Тут і сама Л. Яновська («Лісова квітка», «На Зелений клин», «Жертви», «Блискавиця»), і Б. Грінченко («Арсен Яворенко», «Степовий гість», «Ясні зорі»), і С. Васильченко («Чарівниця», «Зілля-королевич»), і Г. Хоткевич («Лихоліття»,

¹ Кузякіна Н.Б. Українська драматургія початку ХХ ст. : Шляхи оновлення. – 1979.

² Яновська Л. Твори: В 2-х т. – Т. 1. – К., 1969.

«Вони»), і О. Олесь, і В. Пачовський, і С. Черкасенко, які прагнули творчо використовувати європейський досвід символістської драми. І, звичайно, Леся Українка, В. Винниченко, М. Куліш... Власне, покоління останнього (Я. Мамонтов, І. Дніпровський, М. Ірчан, А. Гак та ін.) «закінчувало» драматургічну школу Карпенка-Карого, Лесі Українки, Винниченка... І витворювало цілковито нову модерну драму.

«Це важливо пам'ятати, – пише сучасний дослідник української драматургії В. Панченко, – український літературний процес 20-х рр. значною мірою був продовженням тих тенденцій і явищ, які зародилися в нашому письменстві ще на зорі нового століття; ренесанс 20-х був би неможливий без національно-культурного піднесення 1900–1910 років, пробудженого прагненням нашого народу до волі й самовизначення»¹. Тим часом у радянському літературознавстві цей зв'язок умисне затушовувався, успіхи літератури 20-х пояснювалися виключно ефектом жовтня 1917-го. Нічого дивного, в науці про літературу надто довго домінував соціально-політичний підхід – літературні твори в такому разі «розглядаються лише як джерело для пізнання соціальних та політичних умов їх часу»².

Варто зазначити, що на відміну від західноєвропейської символістської течії, котра була цілісною, в українській модерній драмі у її межах взаємодіяли й диференціювалися різні творчі орієнтації та моделі. Так, символізм О. Олесь переважно ґрунтувався на романтичних мотивах туги за козацтвом і прекрасним світом, де особа, нація, народ були не відчуженими одне від одного. Загалом модерністська основа світовідчуження, з характерним апокаліптичним протиставленням тлінного, минулого і безкінечного, ві-

¹ Панченко В. Сторінки української драматургії перших десятиліть ХХ віку // Панченко Володимир. Магічний кристал: Сторінки історії українського письменства. – Кіровоград, 1995.

² Чижевський Д. Історія української літератури. – Нью-Йорк, 1956. Цю позицію цікаво розгортає Віталій Дончик у статті «Позбуваючись догм» // 20-і роки: літературні дискусії, полеміки. – К., 1997. – С. 5–19.

чного стає в його поезіях та драматичних творах («По дорозі в казку», «Ніч на полонині», «Танець життя» тощо) джерелом для розгортання настроїв, що відбивають драматизм переживання можливого розриву духовних, сімейних, родових, космічних зв'язків та застерігають від цього. Передчуття апокаліпсису ХХ ст., хворобливі й криваві примари народження нового світу відбилися в тонкій духовно-дисгармонійній і водночас рухливо-змінній архітектоніці поезії і драми Олександра Олесь («Щороку», «Над Дніпром», «Осінь», «Тихого вечора» та ін.), в пантеїстичному універсумі голосів природи, людини та історії. «Серед українських драматургів ХХ ст. О. Олесь – чистий символіст, що засвоїв літературний метод західноєвропейських письменників-символістів»¹, – писав Я. Мамонтов.

Дещо видозміненим щодо драматургії Олесь стає ранній символізм В. Пачовського. Тут кодова система символічних образів перебуває в органічній сув'язі з народною фантастикою, історичними натяками та аллюзіями без будь-якої хронологічної послідовності, однак за логікою авторської ідеї («Сон української ночі», «Сонце руїни» та ін.). Якщо Олесь насамперед орієнтувався на символізм М. Метерлінка, то Пачовський – на символізм польської драматургії (Ст. Виспянського зокрема). Певно, через це й містицизм символічної драми В. Пачовського більш виражений, ніж в інших українських авторів. Для прикладу візьмімо його «містичний епос» (так визначається жанр драматичної поеми) «Золоті Ворота» чи метафізичні мотиви п'єси «Сфінкс Європи», де є глибокі, тривожні візії й видіння, які наче віщують наближення вселенської катастрофи.

Символізм С. Черкасенка значною мірою ґрунтувався на соціальних вимірах (ескіз «Жах», етюд «Повинен», драми «Хуртовина», «Земля»), які в знаковій системі образів витворювали символістську модель суспільного й громадського життя. Безперечно, найвищим досягненням С. Черкасенка стали п'єси «Казка старого млина» і «Про що тирса шелестіла...». Створе-

¹ Мамонтов Я. Українська драматургія передреволюційної доби (1900–1917) // Червоний шлях. – К., 1926. – № 11–12.

ні на початку ХХ ст., вони вписуються в контекст європейської неоромантичної та символістської драми, перебувають в силовому полі таких її класичних зразків, як «Затоплений дзвін» Г. Гауптмана, «Лісова пісня» Лесі Українки, «Зачароване коло» Л. Ріделя, «По дорозі в казку» О. Олеся тощо. Тема людини тут трактується в контексті метафізичного зла, реального натуралізму.

Гра матеріальних фізичних сил, людських бажань, роздвоєння їх людської особистості як межева ситуація між реальним та ірреальним, реальним та ідеальним, матеріальним та фантастичним – усе це утверджувало особливу сферу символістської драми (сюди, на нашу думку, також можна віднести з певною натяжкою й ранні символістські п'єси Я. Мамонтова – етюди «Третя ніч», «Захід», «Дівчина з арфою», хоча за художнім рівнем при незвичності проблематики вони все ж поступаються багатьом п'єсам тодішніх драматургів).

Так навіть у межах символістської течії взаємодіяли й диференціювалися різні творчі орієнтації та моделі. Проте загальна стилістична аморфність, до того ж невиразна окресленість різних течій українського раннього символізму¹ (за твердженням критики, можливо, внаслідок тяжіння до художньої універсальності), закономірно спричиняли реакцію радикальніше проявлених течій авангардизму, зокрема експресіонізму 20-х років – наступного етапу модернізму, що позначений рішучим запереченням літературної традиції.

Власне, таким і виступали в українській модерній драмі на початку 20-х і в 30-х рр. неореалізм та експресіонізм, а також неосимволізм, що був близьким варіантом символізму

¹ Див.: *Бобинський В.* Від символізму на нові шляхи // Митуса. – № 1, 2. – Львів, 1922; *Дорошкевич О.* До історії модернізму на Україні // Життя і революція. 1925. – № 10; *Неврлий М.* Українська радянська поезія 20-х років. – К., 1991; *Дем'янівська Л.* Художні пошуки в українській драматургії початку ХХ ст. (Символічна драма С. Черкасенка й О. Олеся // Українська література. Матеріали I конгресу Міжнародної асоціації українців (Київ, 27 серпня – 3 вересня 1990). – К., 1995 та ін.

та експресіонізму. Останній особливо «вибухає» у період Першої світової війни з її жорстокою реальністю і спричиняє оновлення образної, експресивної стилістики. Надто виразнено це в драматургії В. Винниченка та М. Куліша.

Питання, які живлять драматургію багатьох Винниченкових п'єс, далеко неоднорівні: тут і нова мораль, шлюб та сім'я, стосунки між статями, і етика революціонера, співвідношення в поведінці людини свідомого й інстинктивного, і психологічні таємниці творчості та ін., що роблять його твори особливо близькими до драм західноєвропейських авторів, передусім німецьких експресіоністів Г. Кайзера, Е. Толлера, Л. Рубінера, В. Борхерта, Ф. Вольфа, а також шведського драматурга А. Стріндберга.

В. Винниченко виступав як темпераментний бунтар супроти філістерської моралі, як шукач шляхів до гармонії – у суспільстві і в людині, як проповідник такої індивідуальної свободи, яка не визнає ніяких регламентацій. «Кожен твір його призначається тій чи іншій проблемі, – писав Я. Мамонтов, – стимулюється нею, будується на ній, присвячується їй кожним образом і кожною ситуацією. В такому художньому мисленні, такому методі – і сила і неміч В. Винниченка: ніхто не ставить питання з такою гостротою, з таким темпераментом і парадоксальним блиском, як В. Винниченко; але цей ідеологічний процес часом переходить у тенденцію, паралізує безпосереднє відчуття дійсності і тоді замість мистецьких образів у його творах фігурують «ідеї в масках»¹.

Як би там не було, українська нова драма немислима без європейських пошуків та концепцій В. Винниченка. Адже модерністський (передовсім неореалістичний та експресіоністський) смисловий контекст його творчості зумовлювався освоєнням амбівалентного та психологічного змісту життя окремої людської особистості в її стосунках з іншими. Складовою частиною нових життєвих ситуацій та характерів ставала заданість, раціоналізм, певного роду насилля над природними обставинами буття з одного боку, і особлива роль

¹ Мамонтов Я. Українська драматургія передреволюційної доби (1900–1917). – Цит. праця.

сфери підсвідомого, інстинктів, бажань, «людського, занадто людського» (Ніцше) з другого боку.

Поетика європейського експресіонізму рецепіювала-ся у Винниченковій драматургії на рівні мовно-стильових рядів, тонкої взаємодії буденного і фантастичного, на рівні моральної проблематики та її синтезу як «переоцінки і цінностей» («Memento», «Базар» та ін.), боротьби морального і фізіологічного, масової психології і окремого вольового вибору («Пророк»). Життєва конкретика, локальний колорит зросталися з психологічним модусом зображення («Брехня», «Молода кров»), людська індивідуальність зображувалась в ситуації «розірваності» свідомості («Пригвожені», «Гріх»), езотеричних пошуках буття, надто в процесі творчості («Чорна Пантера і Білий Ведмідь») тощо. Ніцшеанські мотиви і мотиви, близькі до неонатуралізму, сприяли формуванню у творчості Винниченка (особливо у ранній її період) різних жанрів драматургії, як про це пишуть сучасні винниченкознавці Л. Залеська-Онишкевич, Л. Дем'янівська, Л. Мороз.

У системі художнього мислення європейської нової драми також послідовно реалізовувався й М. Куліш. Він йшов до створення драми модерну, яка за останні сто років набула кілька назв у різних країнах – від драми експресіонізму до драми абсурду. Саме Куліш на українському національному ґрунті свідомо чи підсвідомого перегукувався з пошуками таких митців, як А. Стріндберг, Б. Шоу, Л. Андреев, Піранделло, Кроммелінк, О'Ніл, Ануй, Жіроду¹. Загалом український мистецький авангард 20-х – початку 30-х рр. неможливо збагнути без п'єс М. Куліша та вистав Леся Курбаса². Навіть перша п'єса драматурга, як зауважує дослідниця української драматур-

¹ Ласло-Куццюк М. «Маски» Миколи Куліша // Ласло-Куццюк Магдаліна. Шукання форми: Нариси з української літератури ХХ століття. – Бухарест, 1980. – С. 233–266.

² Кузякіна Н. Б. Лесь Курбас // Лесь Курбас. Статті и воспоминания о Л. Курбасе. Литературное наследие. – М., 1988; Бобошко Ю. Духовна спадщина Леся Курбаса // Березіль. Із творчої спадщини Леся Курбаса. – К. 1988 та ін.

гії Т. Свербилова, часом торкається таких мистецьких явищ, які не були відомі не тільки в «оказьоненій» літературі, а й у європейських культурах з'явилися дещо пізніше¹.

Так, у «психологічно недостовірному» ранньому фіналі «97», як стверджувало офіційне радянське літературознавство², з'являються деякі елементи, властиві драмі абсурду аж... 50-х рр. Це стосується насамперед сцени смерті Серьоги Смика. Хоча цю психологічно недостовірну картину вирішено як смерть людини у традиційному для експресіонізму ключі «життя людини», але типові для драми експресіонізму моменти (помираючи, бачить смерть і погрожує їй, викликаючи на двобій, кличе на поміч бойових товаришів) подаються крізь світобачення фанатичної засліпленості людини, чого не було до того в експресіоністській драматургії. Серьога Смик – колишній люмпен, нині голова ревкому – помирає так само фанатично, як і жив.

Власне, ця смерть відрізняється від майже смерті самого Мусія Копистки в остаточному варіанті фіналу саме своїм агресивним фанатизмом. Загалом трагедійне й ідейно-фанатичне, їхня сув'язь, що є ознакою експресіонізму як системи художнього мислення, – наскрізні в модерній драмі Миколи Куліша³, а в різних його творах це набуває різних форм і моделей (для прикладу візьмімо п'єси «Народний Малахій», «Патетична соната» і «Маклена Граса», зрештою, і «Прощай село!», «Зона» та багато інших).

Отож, якщо впродовж першого десятиліття ХХ ст. відбувся перехід до модерної художньої свідомості, до змін образних структур та моделей всередині самого явища (як це ми спостерігали в символізмі), то вже у другому й третьому десятиліттях модерні європейські традиції, своєрідно проростаючи на українському національному ґрунті, не просто заперечували

¹ *Свербилова Т. Микола Куліш // Історія української літератури ХХ століття: У 2-х кн. – Книга перша. – К., 1998.*

² *Див.: Старинкевич Є. І. Два варіанти п'єси М. Куліша «97» // Рад. літературознавство. – 1959. – № 5; Кисельов Й. Перші заспівувачі. – К., 1964.*

³ *Свербилова Т. Микола Куліш // Історія української літератури ХХ століття. – Цит. видання.*

народницьку тенденцію розвитку української драми, а витворювали таку стильову синтетичність, яка впливала на оновлення самих літературно-гуманістичних основ драми і театру (ясна річ, тут насамперед мається на увазі творчість О. Олесья, В. Винниченка, С. Черкасенка та М. Куліша), на поглиблення художньої естетики тих чи інших літературних напрямів (як це, скажімо, помічаємо в особливостях символізму – корелятивність самого образного знака – драматургії І. Кочерги).

Прикметною для української модерної драми 20–30-х рр. ставала також увага до літературності, умовності, морально-духовної й соціальної дисгармонії¹. Звісно, тяглість цього йде, певно, чи не найбільше від Лесі Українки, зокрема її драматичних поем «для читання», від ранніх п'єс «для сцени» В. Винниченка. Відповідно у їх творах акцентувалася філософська проблематика, поглиблювалася саморефлексія, словесна гра тощо.

Однак на цьому етапі активне засвоєння українськими драматургами літературної умовності й вироблення «нової драми» супроводжувалося також і певним розщепленням художньої реальності та ідеології, авторської філософії, як це часто спостерігаємо не тільки в п'єсах того ж В. Винниченка, але й І. Дніпровського («Яблуневий полон»), Я. Мамонтова («Над безоднею»), М. Ірчана («Радій»), Я. Галана («Дон-Юхот із Етгенгайму», «Вантаж», «Вероніка»). Доречно зауважити, що ранні п'єси Галана, попри різні підходи до їх аналізу, все ж позначені поетикою модерну, який майже зовсім зникає у його подальшій ідеологічно заангажованій творчості початку 30-х («99%», «Човен хитається», «Осередок»).

Є підстави вважати, таким чином, що і Мирослав Ірчан, і Я. Галан у своїх ранніх драматургічних спробах намагалися використовувати елементи символізму метерлінківського типу («Вантаж»), засоби поетики експресіонізму («Радій», «Вероніка») тощо.

¹ Залеська-Онишкевич Л. Елементи неоавангардизму в українській драмі ХХ ст. // Українська література. Матеріали І конгресу Міжнародної асоціації українців (Київ, 27 серпня – 3 вересня 1990). – К., 1995.

Культурна рефлексія, «літературність», словесна декоративність, ескізність тощо були характерні для української модерної драми. Як ми вже говорили, до літературності тяжіла символістська драматургія (Черкасенко, Олесь, Мамонтов, Кочерга); неоромантична й неореалістична драматургія з яскраво вираженою експресивністю (Винниченко, Куліш), соціальна й історична драматургія (Г. Хоткевич та Л. Старицька-Черняхівська) теж позначені пошуками нової сценічності. Драматургічна форма, яку вони витворювали й олітературнювали на українському ґрунті, мала прислужитися переборенню традиції народницького «живого» або етнографічно-побутового театру. І це значною мірою вдалося здійснити українській модерній драмі початку ХХ ст.

Тут же варто зазначити, що на національному ґрунті, сповідуючи принципи експресіоністської естетики, пізнє народництво (20-і роки) виступало проміжною ланкою між «старою» та «ною» літературною драмою, завдяки чому мало змогу готувати і читача, і глядача до сприйняття європейського драматургічно-театрального мистецтва.

Порівняно з європейською драматургією, у нас спостерігалися дві паралельні тенденції – «модерна» драма, сформувавшись у синтетичну систему художнього мислення (символізм співіснував з неоромантизмом; неоромантизм – з експресіонізмом; натуралізм – з неоромантизмом; романтичний етнографізм – з символізмом та неореалізмом тощо), надалі розчленовується на близькі, як ми вже зауважували, стильові течії. Неонародники розвиваються від описового етнографізму та натуралізму в напрямі до синтетичності, найкращими зразками змикаючись із модерною драмою (п'єси Б. Грінченка, Л. Яновської, Г. Хоткевича, С. Васильченка, почасти Х. Алчевської та В. Самійленка).

Обидві схарактеризовані (неонародництво бодай пунктирно) тенденції художнього розвитку української драматургії подали загальну органічну карту розвитку сценічної літератури епохи модернізму в Україні на межі двох століть. Вони й мали визначити подальше функціонування набутого мистецького досвіду.

1999 р.

Подано як фрагмент розділу в «Історії української літератури на шляхах модернізму» (Мюнхен, 2006 р., с. 102-120).

**Українська релігійно-
християнська драма кінця
XIX - початку XX століття**

Генеза, становлення, розвиток української релігійно-християнської драми. Християнськість, християнізм як своєрідний вияв не лише вчень монотеїстичної релігії, а й душевно-психологічного стану і свідомості людини, є водночас важливим засобом (навіть певною самодостатньою системою засад і принципів) образно-творчого мислення. Як оригінальна стильова й естетична форма містичного буття, як змістове відображення авторської художньої свідомості, вона, по суті, завжди існувала в розвитку української національної драматургії й театру. Проте рівень її мистецького побутування та ступінь наповнення її і вистав християнською мораллю, християнським світовідчуттям чи й загалом релігійною спрямованістю й пафосом у різні історико-соціальні, культурно-духовні періоди були неоднаковими. І суть не лише в тому, що творцями таких літературно-сценічних явищ були переважно представники духовенства (богослови за освітою і душпастирською діяльністю) або художня інтелігенція, які по-різному, іноді й прямо протилежно потрактовували чи то біблійні образи й мотиви, чи то співвіднесення сакрального і профанного в цілісній структурі твору, або ж християнсько-релігійне віросповідання й загалом менталітет покоління наших співвітчизників тощо.

Вочевидь, вплив християнськості як своєрідного вияву стилю та її драматургічно-театральна реалізація значно залежали від тієї ролі, яку виконувала релігія в суспільному співжитті того чи іншого часу, точніше, від того, яке місце відводилося їй в українських духовних просторах тими або іншими владоутвореннями (згадаймо, приміром, політику «войовничого атеїзму» в недалекому минулому, гострі колізії між християнськими конфесіями – православними й католиками від періоду Берестейської унії до наших днів). Звісно, література й мистецтво, зокрема сценічне, по-своєму відгукувалися на ці чи схожі процеси, що позначалося (причому суттєво!) не лише на змістовому, ідейно-стильовому рівні драм і спектаклів, а й на рівні їх поетики – системи образів і характерів, сюжету й композиції, конфлікту і драматичної дії, жанру і мовленнєвих форм.

До цього слід додати залежність, а відтак і різницю в існуванні християнськості в зв'язку з етнопсихологічними, геополітичними, врештлі-решт, і державотворницькими чинниками. Однак, незважаючи на це, власне вона, як один із присутніх стильових типів художнього мислення, повсякчас характеризувала розвиток української релігійної драми і театру, зокрема такий винятково багатий і різноманітний на неперебутні мистецькі досягнення період їх творчого побутування, як кінець ХІХ – початок ХХ століття.

Українська релігійна драма означеного періоду несла в собі давні традиції християнськості нашого письменства, розвивалася здебільшого через модифікацію жанрів, образів, сюжетів у світській драматургії, через рецепцію біблійної поетики. Симптоматично, «що підвищена увага до формальної досконалості мистецьких інтерпретацій Книги Книг простежується саме в тих творах, в яких автори максимально заглиблювалися у зміст першоджерела», пише Ірена Славінська¹.

Аналізуючи релігійно-християнські драматичні твори означеного періоду, що спричинялися Біблією, літургійним дійством, можна об'єднати їх у дві групи. До першої слід зараховувати жанри, генеза яких має тривкі загальнорелігійні традиції, християнські тенденції певних епох (скажімо, містерії та міраклі – з'ява середньовіччя); до другої – жанри, що відповідають історичним, соціальним і національним специфікам (приміром, французьке мораліте, польська канонічна драма, українська шкільна п'єса тощо).

Звісна річ, таке групування жанрів християнсько-релігійної драматургії дещо умовне, адже з розвитком цього типу художньої творчості відповідно модифікувалися й її жанроутворення. Тим більше, що чимало творів християнського спрямування, з християнським пафосом і релігійною мораллю згодом народжувалися не тільки (і не стільки) під безпосереднім впливом біблійного віровчення, а, можливо, з одвічного протистояння святості й гріховності, добра і зла, злочину й кари, нарешті, життя і смерті, як потужних

¹ Див.: *Dramat i teatr religijny w Polsce*. – Lublin, 1991. – S. 5.

екзистенційних чинників християнської віри. Тож «образно-стильова система, що відповідала цим жанрам, виявляла також дві протилежні тенденції: стилізаторську, спрямовану до імітації різноманітних особливостей оригіналу (Святого Письма. – *Авт.*), а також індивідуально-авторську, з якою пов'язане виникнення нових мистецьких якостей не лише в плані форми, але й змісту»¹.

Чи не звідси, з нових мистецьких орієнтирів, випливають жанри драматичної поеми і драматичного етюду з різною християнськістю у Лесі Українки? Сакральне і профанне, що наочно органічно переплітається з релігійним і романтичним світовідчуттям поетеси, закладене в її авторській свідомості («Одержима», «На полі крові», «В катакомбах», «Йоганна, жінка Хусова», «Вавілонський полон»). Тут звичні для українського письменства жанри драматургічної літератури водночас характеризували й неоромантичний тип художнього мислення Лесі Українки (не просто ідейне протиборство героїв, а їхня конструктивна спроба подолати опозиційні суперечності) і її чітко виражені християнські орієнтири, загалом релігійну світоглядність. Важко виявити, чого більше тут – загальнолюдського чи християнського. Вочевидь, це слід сприймати в природній сув'язі, а відтак згадані жанри відповідно можуть бути кваліфіковані як з позицій неоромантизму, так і з позицій християнськості в загальній системі авторської свідомості письменниці.

Так, у драматичній поемі «Одержима» Лесі Українки розкрито трагедію жінки, яка безсила поєднати святість і гріховність не тільки в своїй душі, в своєму сприйнятті, а й загалом у суспільному співжитті. Міріам любить Христа як месію, однак ніяк не може досягнути в своїй свідомості його заповідей любити всіх, не може притлумити власного презирства до його легкодушних учнів, послідовників, зрештою, до його зрадників. Чи можна, чи треба випромінювати любовні почуття і до тих, хто своєю поведінкою порушив (свідомо, а чи ні) святість віри, здійснив гріхопадіння?! Чи треба заради цього

¹ Бетко І. Біблійні сюжети і мотиви в українській поезії XIX – початку XX століття: релігія, культура. – К., 1998. – С. 74.

жертвувати собою?! Т. Гундорова, аналізуючи цей твір Лесі Українки, виводить такий стан сум'яття, психологічної роздвоєності героїні із наперед визначеного сакрального акту, а ще, заглиблюючись далі, – з поганського культового ритуалу, хоча водночас зазначає, що «загалом ототожнення античного сакрального досвіду з християнським релігійним чуттям несе в собі небезпеку втрати трансцендентного змісту»¹.

Цю тезу дослідниці розгортає, розширюючи її контури, й сучасний лесезнавець М. Кудрявцев: «Оскільки прозорінню людей для усвідомлення ними покаяння й очищення необхідний приклад жертвності як спокути чийхось гріхів, на жертву йде Месія, для якого недостатня любов лише до себе – він мусить любити всіх і в ім'я цього врятувати всіх власною кров'ю. Жертвність же Міріам в ім'я Господа при ненависті до ближніх – то не співвимірне з ученням любові, що його несе Син Божий... Тому Учитель не сприймає жертви, пропонуваної Міріам. Бо кров пролити за людей вона не бажає, оскільки вважає їх недостойними цього, застерігаючи Месію берегтися ворогів і друзів-зрадників. Самотній і не зрозумілий людьми Син Божий іде вмирати за тих, хто його зрадив, хто віддав його свідомо чи несвідомо на страшні муки»². Отже, в «Одержимій» Лесі Українки, в системі її художнього мислення органічно сполучене сакральне і профанне, святість і гріховність, віра і жертвність. Причому жертвність не лише Міріам, а й (можливо, й передусім) Месії.

В іншому творі – драматичному етюді «На полі крові» поетеса зусібічно вияскравлює внутрішній світ Юди Іскаріотського: він не зумів збагнути вчення Христа, його всепрощення і всезагальну любов, тому й зрадив його, що зневірився в ньому. За здійснений злочин неодмінно мусить настати кара – з вічними докорами сумління, з постійним сум'яттям душі залишає авторка свого героя, утверджуючи в такій опозицій-

¹ Гундорова Т. Проявлення Слова. Дискурсія раннього українського модернізму. Постмодерна інтерпретація. – Львів, 1997. – С. 259.

² Кудрявцев М. Драма ідей в українській новітній літературі ХХ століття. – Кам'янець-Подільський, 1997. – С. 21.

ності справжню християнськість психології індивіда, релігійного вчення. Схоже спостерігаємо і в драматичній поемі «В катакомбах», де спонуками діянь і вчинків персонажів є не так їх стан пасивності чи активності, а передусім розуміння самої сутності християнства у житті людини. Смерть і життя – опозиції, що в протистоянні все ж утверджують віру в Ісуса Христа, лежать в основі драматичного етюдів «Йоганна, жінка Хусова». Тут Леся Українка зображує трагедію молодої жінки – послідовниці Христової, яка після його смерті повертається до оселі свого чоловіка з тим, аби упокорено і смиренно приймати сімейні й побутові будні, проте щоденно нести важкий хрест Ісусової науки.

Варто зауважити, що християнське спрямування названих творів української письменниці, з одного боку, вирізняє їх ліричне й драматургічне начало, а з іншого – вияскравлює як центральний образ Христа. Все це в своєму зв'язку надає драматичним поемам та етюдам Лесі Українки жанрового забарвлення притчі, яка широко застосовувалася в Євангелії, виражаючи в алегоричній формі духовні настанови, християнські канони й релігійні приписи¹. Індивідуально-авторське бачення біблійних сюжетів й образів спричинилося до нової мистецької якості жанру драматичної поеми, драматичного діалогу й драматичного етюдів, адже в Святому Письмі, по суті, не зустрічається поєднання ліричних і драматургічних елементів в одному якомусь окремішньому контексті. Їх співвідношення Леся Українка виводила з ідейно-естетичної концепції згаданих творів, із власного, суб'єктивного сприйняття біблійних тем, образів, сюжетів чи й загалом християнсько-релігійної проблематики та суто особистісного їх художнього трактування.

Українська письменниця, дотримуючись переважно західноєвропейських творчих традицій, безпосередньо не зображувала у своїх п'єсах постаті Ісуса Христа, однак у кожній із них він проступає як своерідний, одвічний образ-символ, у якому приховані (чи не на всі часи) необмежені можливості

¹ Одарченко П. Біблійна тематика в творчості Лесі Українки // Одарченко П. Леся Українка: Розвідки різних років. – К., 1994. – С. 96.

в етично-моральному й релігійно-філософському узагальненні, тривкі універсальні мистецько-образні орієнтири. Звісна річ, людські й соціологічні риси в такому містичному Абсолюті, поява їх у тому чи іншому образі Христа в світовому й українському письменстві були продиктовані розвитком суспільної й філософської думки, релігійними настроями епохи тощо. Втім, це було характерним лише для певної доби (наприклад, існування позитивізму та атеїзму), для окремих суспільних формацій (скажімо, соціалістичної).

І все ж у європейській драматургії, зокрема українській драмі кінця ХІХ – початку ХХ століття, «закріплюється тенденція піднесення вічного образу Христа до рівня відповідного вишвиу спасителя на історію людства. При цьому образ Христа навіть не обов'язково має бути центральним, він може лише умовно окреслюватись як символічне тло твору. (...) Самий же образ, набуваючи ознак символу, опрозорюється, сокровенний зміст розкривається в усій своїй значеннєвій глибині і філософській перспективі. Цей зміст реалізується не як предметна даність, а як динамічна тенденція: він не стільки дається, скільки задається»¹. І нехай дослідники (І. Качуровський, Д. Бучинський, В. Янів, Т. Салига, І. Бетко та ін.) вважають такий засіб творення Ісуса Христа приналежністю радше лірики, аніж інших родів і жанрів, все ж з цілковитим на те правом цей прийом можна віднести до арсеналу драматургічної поетики.

У ряду релігійно-християнських жанрів і сюжетів назвемо філософську п'єсу-містерію «Спокуса» Панаса Мирного. Написана ще на початку ХХ століття, вона й досі, на жаль, належно (з концептуальних позицій християнства) не поцінована. «Спокуса» (на відміну, наприклад, від «Лимерівни») створена Панасом Мирним засобами поетики релігійно-християнського мислення, далекими чи й віддаленими від неоромантичної моделі авторської свідомості, не кажучи вже про цілком реалістичний тип художньо-образного відтворення, що є повністю опозиційним до християнізму. Біль-

¹ Бетко І. Біблійні сюжети і мотиви в українській поезії ХІХ – початку ХХ століття: релігія, культура. – К., 1998. – С. 82–83.

ше того, символіко-алегоричний зміст образу Всевишнього, який опосередковано проступає в драматичній дії, подано драматургом як певну об'єктивність, не «показовість», а «заданість». Власне, з цього й випливає (логічно й послідовно) жанр драми-містерії, в якому першорядну роль відіграє сюжет про Адама і Єву, їхнє гріхопадіння під впливом містичних сил зла – Луципера, Арехви, Анциболота й особливо Сатанайла та Змії-спокусниці.

Справжнього пафосу твору Панас Мирний досягає не так завдяки індивідуальному мистецькому переосмисленню біблійного сюжету про життя людей і первородність їх гріха, як завдяки введенню до композиції драми-містерії (вона складається з трьох «справ»-дій: перша і третя відбуваються у раю, друга – в пеклі) надзвичайно важливого компонента змістотлумачення давнього і традиційного для багатьох літератур сюжету, компонента, який, власне, актуалізує зміст п'єси в контексті не тільки нинішнього, а й майбутнього дня, вічності загалом. Ідейно-естетичний пафос твору вивершується драматургом у фінальній ремарці-«апофеозі»:

«У невеличких яслах лежить народжений Христос. Над його головою стоїть і сяє у небі ясна зоря. З одного боку над яслами схилилася Божа мати, а з другого – стоять волхви, уклоняючись Христові. З неба доноситься пісня:

*Слава Богові в високостях!
На землі – спокій,
А над людьми – Божа ласка!»¹.*

Крім того, ці рядки надають драмі-містерії Панаса Мирного «Спокуса» логічного й повнокровного сюжетно-композиційного завершення, навіть незважаючи на те, що таке завершення дещо відходить од біблійної першооснови. Без цього твір був би позбавлений ідейно-естетичної цілісності, без цього, власне, не був би повністю зреалізований творчий задум автора – художньо передати «біблейський переказ про гріхопадіння, бо про цю спокусу і в народі ходе чимало пе-

¹ *Мирний Панас. Спокуса: Містерія у чотирьох справах // Панас Мирний* (П. Я. Рудченко) Збір. творів: У 7-и т. – К. 1970. – Т. 6. – С. 320.

реказів, східних з переказом біблейським. (...) Оже це ж усе-таки наше, рідне нам, а через те, мені здається, я маю право на те, щоб його завести у художню оправу»¹¹.

Від оригіналу Святого Письма, релігійних традицій староукраїнської та західноєвропейської драми й театру, зокрема німецьких так званих «Оберамергауських страстей Христових» і польської католицької п'єси (приміром, твори Збігнева Орвича), від національно-художніх тенденцій зображення містичних образів (згадаймо драматургію П. Куліша, Лесі Українки та Панаса Мирного) свій початок бере і релігійна містерія Г. Лужницького «Голгота – Страсті, Смерть і Воскресіння Господа нашого Ісуса Христа». Її жанр та сюжетно-композиційні особливості, загалом стиль позначені впливом чотирьох Євангелій з їх розповідями про життя Божого сина від його Єрусалиму до воскресіння. Заглиблюючись у зміст першооснови, автор наче й непомітно, проте все ж своєрідно переплавив розрізнені фабульні події і звів їх органічно до єдино-наскрізного сюжетно-конфліктного дійства. Певно, в цьому, в такій мистецькій інтерпретації біблійних джерел, і передусім специфічному трактуванню образу Ісуса Христа, який промовляв звичною людською мовою і який, зрештою, як реальна постать з'являється в тих чи інших обставинах та ситуаціях драми, – чи не найбільше досягнення драматурга.

На той час така драматургічна поетика сюжету й композиції саме релігійно-християнської п'єси якщо й не в усьому сприймалася цілковито модерністською, то в усякому разі була сміливою й доволі виправданою в системі художнього мислення принаймні представників літературного угруповання «Логос». Більше того, такі поетикальні засоби й прийоми засвідчують, що письменник не лише прагнув новаторства у розкритті, здавалось би, канонізованих жанрів і сюжетів, образів і характерів, а й свідомо йшов (при тому абсолютно виправдано) до своєрідного творчого заперечення усталених принципів авторської свідомості. Адже за східнохристиянською художньою традицією образ Ісуса Христа не

¹ *Мирний Панас*. Лист до В. Науменка від 8 березня 1902 р. // Збір. творів: У 7-и т. – К., 1971. – Т. 7. – С. 481.

те що не вводився до образно-сюжетної канви твору, йому загалом не можна було прибирати будь-чого людського (до речі, і в езуїтській шкільній драмі годі віднайти сценічну по-стать Сина Божого).

Як зазначає Л. Рудницький, «може, найкращий чи радше найбільше відомий приклад цього неписаного закону, що постать Ісуса в літературі чи в театрі не сміє говорити, знаходимо в Ф. Достоевського, в його «Легенді про Великого Інквізитора», де Ісус не дає відповіді інквізиторові. У Г. Лужницького Ісус говорить, але це не означає, що Г. Лужницький цілком нехтує традицією. Докладний аналіз слів Ісуса в тексті п'єси виявляє, що автор узяв слова Ісуса Христа з усіх чотирьох євангелістів, отже свого він нічого не додав. Г. Лужницький (...) не назвав себе автором п'єси, а «тільки перекладачем» (...). Таким чином, Г. Лужницький зумів поєднати традицію з модернізмом, що викликало обширну й позитивну реакцію в українській пресі того часу»¹.

Власне образ Ісуса Христа стає центром, навколо якого драматург упорядковує весь сюжетний розвиток драми-містерії і споруджує композиційний каркас (хоча все-таки слід визнати, що сім картин, а також майже сорок дійових осіб роблять їх надто громіздкими, навіть несценічними). Художньо переконливими й довершеними проступають передусім ті сцени та ситуації, ті частини епізодів, де сконденсовано драматичну дію, де діалоги й монологи «заряджені» не просто драматизмом, а гострою конфліктністю. Загалом Г. Лужницький у цьому творі (та й не лише тут) виявив себе досить вправним творцем діалогічного мовлення, окремішніх реплік, конфліктних конструкцій з добrotною бінарною основою, до якої закладено не тільки світоглядно-ідейні суперечності, а й непримиренні християнсько-етичні й морально-вольові протиріччя. Свідченням цього може слугувати діалог (за автором, розмова-спокуса) між Юдою й Сатаною, з одного боку, та Ангелом і Юдою, з іншого, в XIII яві першої картини, що має назву «Проповідь на горі».

¹ Рудницький Л. Драматургія Григора Лужницького // Записки НТШ. – Львів, 1998. – Т. ССХІV. – С. 196.

«А н г е л : Заверни з цієї дороги, Юдо, поки ще час. Заверни.

С а т а н а : А як завернеш з цієї дороги, Юдо, то ким залишишся? Залишишся далі жебраком, попихачем того, який обіцяв тобі царство. Ти бачив такого царя, як Він, ти бачив, щоб цар із жебраком при одному столі сидів, у драному лахмітті ходив.

Глянь на себе, Юдо, глянь на свій хитон, на свої постоли, адже ж тебе вибрав цар, щоб ти Його науку ширив.

Ю д а : *(помалу оглядає свій дірваний хитон, шнурком пов'язані постоли)*. Так, це моє усе багатство...

А н г е л : Юдо, Юдо! Багатство не приносить щастя.

Ю д а : *(наче у відповідь Ангелові)*. Приносить щастя. За гроші все купиш, усе, що для щастя потрібне.

С а т а н а : За гроші купиш владу, за гроші купиш славу, гроші приносять пошану. В кого гроші – той сильний, у кого гроші, того величають, шанують, слухають, низько кланяються і поважають... Гроші – це сила.

Ю д а : *(шепче з пристрасстю)*. Гроші!

А н г е л : Юдо, зверни з цієї дороги, яка веде до загину твоєї душі.

С а т а н а : Що тобі з душі, Юдо, коли на спині в тебе дірваний хитон, а в калитці зломаної драхми нема? Що тобі з душі, коли всі стрічні люди відвертаються від тебе з погордою, кидаючи згірдливе слово: жебрак! Але ти, Юдо, сьогодні жебрак, а завтра ти багач, завтра всі ті, що сьогодні ще насміхаються з тебе, тобі низько кланятимуться, наввипередки прохаючи тебе зайти в низькі пороги їхніх хат...

Ю д а : *(гордо)*. Бо в мене будуть гроші.

А н г е л : На цих грошах буде кров невинної людини...»¹.

Дослідники, аналізуючи релігійну містерію Г. Лужницького, зіставляючи її перший (1936) і другий (1950) варіан-

¹ Лужницький Г. Голгота – Страсті, Смерть і Воскресіння Господа нашого Ісуса Христа: Релігійна містерія на сім картин (на основі святої Євангелії) // Лужницький Г. Посол до Бога: Українська історично-релігійна драма. – Івано-Франківськ, 1996. – С. 112-113.

ти, іноді звинувачують автора у відвертій ілюстративності деяких сюжетних ходів до новозавітних текстів, у певному схематизмі образів Ісуса Христа й Юди, у суворому дотриманні біблійних канонічних ситуацій, нарешті, у виразній дидактично-популяризаторській меті твору, що залишилася незмінною навіть після незначних доповнень і переробок окремих сцен та образів, зокрема Юди¹. З цим можна погодитися лише почасти, та й то лише щодо нагромадження зайвих сюжетних ліній драми-містерії, що порушувало композиційну стрункість твору (пропорційність картин, їх логічну послідовність). Саме ж жанрове утворення змушувало драматурга чітко дотримуватись містифікації як способу художнього мислення і в розгортанні наскрізного сюжету (повторюємо, автор свідомо йшов за подієвістю чотирьох євангельських книг, тільки злутувавши їх в одне ціле), і в мистецькому трактуванні головних образів (передусім Сина Божого й того, хто зрадив його «за тридцять срібників» – Юди, які доволі часто зображувалися в світовому письменстві й мистецтві як опозиційні: втілення всепрощення учителя й зради його учня, і вже бодай цим мимохіть спонукали до певної схеми в їх відтворенні). Нарешті, цілком природним було прагнення Г. Лужницького – патріотично налаштованого (як і всі члени літературного угруповання «Логос») українського письменника на національному ґрунті пропагувати засобами мистецького слова християнське вчення, релігійну мораль й етику. Згадаймо, що саме на початку ХХ ст. схожі твори з виразним дидактично-популяризаторським спрямуванням (тобто драми-містерії чи їх жанрові модифікації) відроджувалися ледь не в усіх західноєвропейських літературах (хай і на рівні окремих спроб), зокрема німецькій (місто Оберамергау стало тут своєрідним центром) чи французькій (такі містеріальні форми часто ставали основою драматичного дійства, що виставлялося перед Паризьким собором Нотр-Дам).

Проте розглядаючи окремішній твір Г. Лужницького, варто виходити з його, авторової, ідейно-естетичної концепції п'єси чи й загалом контексту всієї релігійно-християнської

¹ Нямыц А., Антофійчук В. Проблеми традиції та новаторства у світовій літературі: Навч. посібник. – Чернівці, 1998. – С. 180–181.

драматургічної творчості письменника і цілісно-своєрідної авторської свідомості цього художника слова, на чому, до речі, акцентують ті ж критики драми-містерії «Голгота – Страсті, Смерть і Воскресіння Господа нашого Ісуса Христа»¹.

Загалом творча реінтерпретація Г. Лужницьким образу Ісуса Христа певною мірою відбила основні тенденції західноєвропейської літератури у зверненні до біблійного матеріалу. Драматурги, прозаїки, поети, з одного боку, вдавалися до художньої трансформації загальновідомих канонів, переосмислюючи по-своєму цілу низку сюжетів, образів, мотивів, не віддаляючись, проте, далеко від їх сутності (прикладом може слугувати та ж «Голгота – Страсті, Смерть і Воскресіння Господа нашого Ісуса Христа»), з іншого – поглиблювали легендарно-фольклорне, національне начало в системі подій, характерів, компонуванні, дещо відходячи від усталених, традиційних змістотворень і формотворень (яскравим переконанням цього може бути «Шляхом Вифліємської зорі» О. Грицяя). Ці два етапи творення головної дійової особи Нового Завіту широко спостерігаються в світовому письменстві («Остання спокуса Христа» Н. Казандзакіса, «Євангеліє від Ісуса» Ж. Сарамано, «Євангеліє від Сина Божого» Н. Мейлера, «Зворушливе чудо» Е. де Кейроша, «Перекази про Христа» С. Лагерлеф та ін.). Більше того, якщо проектувати з початку ХХ ст. на його подальші роки в трансформуванні цієї головної постаті Біблії, то варто зауважити, що в літературі й мистецтві доволі помітного розповсюдження набув жанр літературних Євангелій, і обґрунтувати це можна не лише очевидними процесами секуляризації особистісної і масової свідомості, а й цілковито свідомими настановами інтерпретації євангельських сюжетів й образів, тем і мотивів з позицій альтернативного художнього мислення.

Під час трансформації євангельських сюжетів, образів, тем і мотивів, як зазначає дослідник В. Антофійчук, у процесі художнього мислення особливо виокремлюється проблема створення постаті Ісуса Христа в письменстві, яка, відштовхуючись од догматичних підходів, як суб'єктивно, так й

¹ *Нямцу А., Антофійчук В.* Проблеми традиції і новаторства у світовій літературі: Навч. посібник. – Чернівці, 1998. – С. 181.

об'єктивно спрямована в русло однозначного потрактування загальнолюдського євангельського образу. Уточнюючи цю проблему, науковець зауважує, що коли поети, прозаїки й драматурги створюють такі загальновідомі персонажі, як Іуду, Пілата, Варавву і на перший план висувають подієвість та осучаснену систему поведінкових і морально-психологічних мотивувань, то щодо «образу Ісуса Христа такий підхід дуже рідко дає позитивні з точки зору загальнокультурної традиції наслідки. Адже оточення Месії характеризується передовсім дією (вчинком), тоді як «інструментом» впливу Боголюдини на навколишній світ виступає слово»¹. Очевидно, цим також можна пояснити деяку традиційну заданість образу Ісуса Христа з драматургічного твору Г. Лужницького «Голгота – Страсті, Смерть і Воскресіння Господа нашого Ісуса Христа», як, зрештою, якоюсь мірою й образ Юди (Іуди) майже завжди асоціюється із моделлю зради чи спокуси збагачення (тут, мабуть, варто б говорити про архетип зради).

Не вдаючись до аналізу різноманітних версій євангельського зрадництва й системи розробки такого типу образів в українській літературі досліджуваного періоду, зауважимо тільки, що постать «вічного» відступника від свого вчителя розроблялася, як ми переконалися, й національною релігійно-християнською драматургією («На полі крові» чи «Голгота – Страсті, Смерть і Воскресіння Господа нашого Ісуса Христа»). Звернувся до цього образу і С. Черкасенко в драмі «Ціна крові». Авторська художня свідомість тут вибудовує постать Іуди через його сприйняття натовпу зі своїми слабкостями й фанатизмом, через його використання деякої обмеженості учнів Месії, нарешті, через його підступність і хитрощі (зокрема, поширення оманливої думки про свідому участь Ісуса в містифікації оживлення Лазаря). Так крок за кроком люблячий учень Іуда, зауважуючи деяку непослідовність дій і вчинків Христа, доходить сумного висновку про недовго-

¹ Антофійчук В. Закономірності переосмислення сюжетів та образів Нового Завіту в українській літературі ХХ століття // Біблія і культура: Вип. 1. – Чернівці, 2000. – С. 28.

тривалість і притлумленість вчення свого Вчителя, через «бездіяльність» Ісуса-Месії, а відтак і до можливості зрадити його.

До цієї групи української релігійно-християнської драми можна також віднести й п'єси-містерії письменника з діаспори О. Грицай «Шляхом Вифлеємської зорі» та «Anima universalis»¹¹. Ці твори є зразками того, як матеріальний сюжет органічно співіснує зі світським, як високий християнський пафос упродовж усього драматичного дійства раз по раз «забарвлюється» звичними побутовими деталями, що, безперечно, спонукає автора до нових, свіжих стильових засобів емоційно-художньої експресії, пошуків модерних прийомів драматургічної поетики, зокрема композиції.

Та якщо «Шляхом Вифлеємської зорі» будується з одним виразним композиційним центром, навколо якого компонується як релігійні (здебільшого євангельські епізоди про народження в «яслах на сіні» Божого дитяти, прихід до нього «трьох царів зі Сходу»), так і світські картини (переважно з появою Вифлеємської зорі славлення простолюдом з'яви Ісуса Христа), то «Anima universalis» має кілька композиційних центрів християнської історії й історії людської цивілізації, що робить наскрізне розгортання подій більш панорамними, сказати б, всеохопнішими.

Так, у другій – четвертій картинах розвивається історично-філософська дія в Єгипті, Сирії, Арабії, у п'ятій і шостій, що відбувається в стародавніх Елладі й Римі, – намічаються основні конфліктуючі сили, які згодом із появою християнства, стануть одна супроти одної: Бог і Сатана. А далі в картині «Геній мира розі'ятий» окреслюються страхінгтя можливого протиборства з християнською вірою і впевненість у перемозі Сина Божого, що засвідчує неземний вістун з дев'ятої картини. Нарешті, картина «Свято Різдва» – перший триумф ідеї Любові й Миру, передостання «Триумф Христа» – остаточна перемога Господньої всемудрості над демоном зла. І вже вивершення цього містеріального дійства в такій сюжетно-композиційній послідовності – фінальна

¹¹ *Винар Л. Остап Грицай: Життя і творчість.* – Клівленд, 1960.

картина «Епілогу», що наче втілює в собі пафос усього драматургічного твору: домінує ідейно-естетична думка драми-містерії – «Душею всесвіту є Любов, якою Господь надихнув людину як найсильнішу зброю супроти зла»¹.

Такі твори українських авторів (чи вони цілковито за формою містерії, а чи лише певна модифікація їх) мають дві характерні прикмети: екзистенційність й помірковану абстрактність, які допомагають краще збагнути християнськість, релігійність загалом (наприклад, сцена біля Розп'яття на хресті в «Голоді» Б. Бойчука, реінтеграція вічної правди про людину, добро і зло, віру й безвір'я в «Дійстві про велику людину» або перегуки від Біблії до Данте в «Птахах з невидимого острова» В. Шевчука).

Другу групу жанрів української релігійно-християнської драми становлять п'єси, де, окрім виразно сакрального спрямування, так чи інакше відбито певні історичні й національні реалії, соціально-духовні орієнтири, біблійні вірування тощо. Тут знову ж таки виокремлюється драматургічна творчість Г. Лужницького, чий історичний фактомонтаж «Посол до Бога» й досі залишається, по суті, самотнім жанровим утворенням такого роду. Така форма твору, такий стиль, вочевидь, диктувалися проблемно-тематичною наповненістю змісту і чітко визначеною ідейно-естетичною концепцією. У передмові до публікації цього твору в щорічнику «Життя і слово» зазначалося, що «Посол до Бога», на відміну від попередніх релігійних драм цього автора («Голгота – Страсті, Смерть і Воскресіння Господа нашого Ісуса Христа» та інсценізації роману Г. Сенкевича «Камо грядеш». – С. Х.), які природно й цілком конкретно вписувалися в атмосферу того часу, депо випадав з неї, навіть якоюсь мірою суперечив радикально налаштованій читацькій чи глядацькій публіці. І сама драма, і її жанр та сюжетно-композиційна структура були, за свідченням критики, надто революційними, щоб здобути симпатію загалу, про що засвідчує тривала полеміка на сторінках

¹ Цит. за: *Винар Л. Остап Грицай: Життя і творчість.* – Клівленд, 1960. – С. 61.

таких західноукраїнських часописів, як «Новий час», «Діло», «Нова зоря», «Неділя» та ін.

Щодо стильового новаторства й своєрідності сюжетно-композиційної будови цього твору, то її поетика значною мірою позначена експресією та світовідчуттям самого автора, особливостями його художнього мислення, в якому органічно співіснували християнська й ідейно-естетична позиція людини, митця, громадянина, патріота. Для українського загалу і події про Христові страсті, і переслідування перших християн за часів Нерона, що є основами сюжетів відповідно в «Голготі...» й «Камо грядеш» Г. Лужницького, були цілковито духовно сприйнятливими і заздалегідь духовно посвяченими в них. Тим часом «Посол до Бога» не лише релігійна п'єса, а й до певної міри реалістична, бо її фактомонтаж сконструйований на конкретно-історичних подіях без помітних украшлень містерійності, на справжніх релігійних ситуаціях, що мали місце в історії всеукраїнської церкви XVII ст.

Події драми «Посол до Бога» й нині становлять не лише художній, а й суспільний інтерес – актуальність порушеної автором проблеми не викликає жодного сумніву. Причому проблема ця логічно й мотивовано розв'язується засобами драматургічної поетики й передусім сюжету: драматизовано важливі і суперечливі події часів Берестейської унії, відтак головним героєм дійства стала Українська церква в своїй конфліктній боротьбі між польським католицизмом і російським православ'ям. Власне, це й є основним інспіратором і стимулятором розвитку наскрізної драматичної дії. На перший погляд видається, що всі сюжетні лінії так чи інакше сконденсовано навколо постаті «посла до Бога», святого Йосафата Кунцевича, який однак є радше втіленням певної ідеї, символом мучеництва за віру Христову, аніж повнокровним динамізованим характером. Усе, що пов'язане з ним, – це лише зовнішнє, сказати б, видиме розгортання сюжету. Насправді ж, причинно-наслідкова, фабульна послідовність подій зосереджується насамперед навколо містичного образу Всевишнього та його церкви, що її репрезентують цілком конкретні історичні постаті – папи Урбана VIII і тодішніх кардиналів, архієпископів Йосафата Кунцевича й Меле-

тія Смотрицького, священника Веляміна Рутського, гетьмана Петра Конашевича-Сагайдачного, короля Жигмонта III, гетьмана литовського Лева Сапєги та інших, а також поста-ті вимислені, переважно отці-василіяни, прості священники і звичайні віруючі.

Загалом, як і в попередньо аналізованій драмі, Г. Лужницький й тут надто наситив сюжет і драматичну дію персонажами, які іноді й зовсім не відіграють якої-небудь суттєвої ролі в розгортанні тих чи тих подій своєю заданістю й статичністю, і від того видаються цілком зайвими. Цьому сприяє також і дещо громіздка композиція драми, яка складається аж із дев'яти розлогих картин, якоюсь мірою зміщуваних і в часі, і в просторі, що більше характеризує наративну, ніж драматургічно-сценічну сюжетність. Тому головна акцентація драматизму автором свідомо проектується в діалогічному й монологічному мовленні дійових осіб, у психологічно мотивованих репліках, де, власне, чи не найвиразніше простежується та надприродна сутність християнськості (католицькості) церкви, глибокі вірування її мирян у Господа Бога.

Щодо цього, найбільш предметними і дійовими у художній структурі тексту проступають діалоги між священником Велямином Рутським та архієпископом Мелетієм Смотрицьким – своєрідними опозиціонерами в розумінні ролі й значення унії в українському суспільному житті. Причому Г. Лужницький так вибудовує конфліктний вузол між ними, розв'язуючи який персонажі виявляють не так розходження чи протиріччя в ідеї християнського вірування, як трагічні суперечності тої доби, що породжувала неприязнь, навіть ворожнечу між католиками й православними у справі визнання Берестейської унії, у справі утвердження й незалежнення Української помісної церкви. Тим-то як близькі й зрозумілі сприймаються болючі та пристрасні, внутрішньо вистраждані та багатозначні слова Мелетія Смотрицького, мовлені ним у суперечці з Велямином Рутським про дилему Української церкви й можливі наслідки від цього:

«С м о т р и ц ь к и й : Ні, це божевілля, цілковите божевілля! Так як православні українці в кожному католицькому священникові бачать єзуїта, так українці в кожному право-

славному бачать москвина. При чім же тут Москва? Ми проливаємо кров, і ми з цього черпаємо силу?!»¹.

Дослідники релігійно-християнської драматургії Г. Лужницького, відзначаючи такий діалогічно-монологічний за-сіб творення драматичної дії як домінуючий (до речі, деякі діалоги чи монологи прямо ідентифікуються з висловлюван-нями, автентично запозиченими автором із історичних до-кументів), все ж слушно зауважують, що надуживання ним призводить до малоефективного нагромадження сцен, епізо-дів, картин, зрештою, позбавляє драму такого композиційно-го елементу, як сценічність.

Уже інший твір Г. Лужницького – історико-релігійна драма «Ой зійшла зоря над Почаєвом» – вирізняється біль-шою сюжетно-композиційною злагодженістю головних компонентів, хоча її основу також складають конкретні історичні й національні події – захист українцями-християна-ми Почаївського монастиря на Волині від навали татар у 1193 р., від нападу турків 1675 р., від загарбницьких по-сягань російських самодержців у 1831 р. Кожна окремішня реальна подія становить собою відповідно окрему дина-мізовану картину-дію, а в своїй сукупності – напружений сюжет і логічно-послідовну й вивершену композицію. Для конденсації драматизму автор вдався до часово-просторової єдності розрізнених навіть століттями подій, образів, персо-нажів навколо головного героя – Матері Божої Почаївської, яка лише як видіння з'являється в тій чи іншій сцені в укра-їнському християнському монастирі.

Такий прийом драматургічної поетики, з одного боку, якоюсь мірою був продиктований специфікою міфологічно-образного мислення, пов'язаного з поняттям містичного (в кожній дії воно так чи інакше виявляється), а з іншого боку, більшою мірою був зумовлений релігійністю авторської сві-домості (християнське розуміння часу і простору як необме-женості в сприйнятті). Відтак стає зрозумілим використан-

¹ Лужницький Г. Посол до Бога: Історичний фактомонтаж на дев'ять картин // Лужницький Г. Посол До Бога: Українська істо-рично-релігійна драма. – Івано-Франківськ, 1996. – С. 63.

ня в такому жанровому утворенні як образів реальних чи їх варіативних комбінацій, все-таки зумовлених історичною конкретикою, так і образів далеких від їх традиційного розуміння чи й зовсім відсутніх в сюжетній канві твору, проте присутніх, по суті, в кожній сцені як своєрідний релігійно-християнський дух, що проймає загальнолюдські цінності (образ Богоматері, Сина Божого чи Всевишнього). Історичне в християнському тлумаченні часу у драмі «Ой зійшла зоря над Почаєвом» цілковито вмотивовує її конкретні часово-просторові параметри, що, повторюємо, надає цьому творові Г. Лужницького художньої цілісності й завершеності, життєвої правдивості й справжньої релігійності.

3. Тарнавський відзначив вагоме значення п'єси для нашої національної літератури й культури й у справі виховання української суспільності: «Сильна віра жменьки людей, що замкнулися в монастирі, врятувала їх перед ворожою навалюю. Сильна віра в нашу церкву і в наші сили врятує й нас». І вже як підсумок його огляду драматургічного твору й вистави такі слова побажання: «Коли б у нас було більше авторів таких, як Меріям-Лужницький, що опрацьовує релігійні й історичні моменти, – наші театри сповнили б своє завдання у національному, мистецькому й культурному розумінні»¹.

Загалом, висока релігійність і глибокий патріотизм – невід'ємні складники художнього мислення Г. Лужницького, його стилю. Це характерно навіть для таких суто історичних п'єс, як «Ой Морозе, Морозенку», «Січовий суд», «Лицарі ночі», «Дума про Нечая», а також інсценізацій «Слова о полку Ігоревім», повістей Г. Сенкевича «Камо грядеши» і Б. Лепкого «Мотря» чи поем Тараса Шевченка «Тополя» й «Великий льох», здійснених у різні часи.

До цієї групи творів української релігійно-християнської драматургії також варто віднести драматичні картини «Дві зорі» К. Студинського, історичну драму «Діалоги василіянок» та міфологізовану драму «Нерон» Б. Куриласа, в основі яких лежать конкретні й реальні події, зв'язані з утвердженням християнства як віри. Хоча, звісно, кожен з авторів по-

¹ Тарнавський 3. Діло. – № 4. – 1932.

своєму вибудовував сюжетні перипетії, характери дійових осіб, конфліктні колізії. Перша п'єса тяжіє більше до історичної хроніки з життя церковного діяча архієпископа Мелетія Смотрицького (навіть композиційно драматург окреслює кожен із чотирьох дій якоюсь конкретикою фактів, явищ, часово-просторовими орієнтирами початку XVII ст. в Україні: «В широкий світ!» навчання Максима (згодом Мелетія) в Німеччині 1605 р. і написання полемічного трактату «Тренос, або Плач східної церкви»; «Розбиті мрії» – нездійснене особисте щастя 1610 р. і переїзд з Острога до Києва; «Сон і ява» – розбудова православної церкви в Мінську й Києві, перебування в Київському братському монастирі і гостра полеміка з колишнім приятелем Іваном (Йосафатом) Кунцевичем 1620 р.; «Анатема» – перехід на сторону церковної унії та католицизму і прокляття Мелетія православними 1628 року).

Конденсація навколо цієї центральної постаті всіх картин і послідовне драматизоване розкриття їх, наскрізна ідея служіння Українській церкві (дві гілки якої – православ'є і католицизм – для героя наче дві зорі) роблять драму К. Студинського завершеною сюжетно-композиційно і сценічно цілісною. Важливо й те, що, на відміну від дещо схожої за своїм спрямуванням п'єси Г. Лужницького «Посол до Бога», у цьому творі більшою мірою спостерігається динаміка розвитку головного героя, хоча деякі риси його характеру все ж залишаються статичними.

В іншій п'єсі – історичній драмі «Діалоги василіянок» Б. Куриласа – розвиток драматичної дії також будується навколо конкретно реальних подій релігійно-національного спрямування: переслідування прагнень усамостійнення й незалежнення Української та Білоруської церков російським самодержавством і православ'єм протягом 1838–1843 рр. Сюжетні колізії розгортаються то в приміщенні Мінського монастиря сестер-монахинь, то в глинищах біля Вітебська, то в місцевості Спас під Полоцьком, то на монастирському подвір'ї в М'ядзьолах, драматичне напруження яких чіткіше виокремлює ідейно-християнські і віросповідницькі позиції та пріоритети багатьох образів-персонажів. Так, для страдниць сестер-василіянок визначальною є, за словами ма-

тері-Ігумені, «неприклонна віра Господня» у будь-яких, навіть найтрагічніших обставинах. Для їхнього колишнього єпископа Йосифа Сімашка головним є запроданство і «відступництво від Вселенської Церкви» во ім'я вищої влади й багатства. Для экс-василіянина Ігнація Михайловича основним є нажива у вірі й упокореність можновладцям. Для колишнього єпископа Василя Лужинського, який піддався миті слабкості й страху і перейшов на бік самодержавства, визначальним є спокута за содіяне і зболена впевненість у тому, що «настане Христове Царство на землі». Для генерала Орлова домінуючим є співчуття до християнина, незважаючи на його приналежність до тієї чи іншої конфесії. Для Верьовкіна, Конвоїра, московських черниць, ксьондза Котоського віра – це спосіб загарбання й панування на чужих землях, незважаючи на те, що в драмі «Діалоги василіянок» дійові особи переважно умовно-історичні, а не насправді зафіксовані історією (як це бачимо в п'єсах Г. Лужницького та К. Студинського), проте вони мають конкретну релігійно-християнську характеристику як на рівні їх узагальнення, так і на рівні їх індивідуалізації. При цьому варто зауважити, що й композиційно твір Б. Куриласа довершений, й історичні аналогії з дійсністю напрошуються самі собою: драматург застерігав проти псевдомесіанської ідеї «третього Риму», яку прагнули реформувати на свій кшталт російське самодержав'є і православ'є впродовж століть. Доречно в цьому сенсі згадати діалог матері-Економи й матері-Ігумені, який, як і загалом текст драми «Діалоги василіянок», пересичаний біблійним та історичним фактажем, посиланнями на різні Євангелія тощо.

«М. Е к о н о м а : Не раз питаю себе, чому Москва так люто переслідує білорусько-українську Католицьку Церкву і не знаходжу іншого пояснення, як у таємниці страждань нашого Господа і в його словах: яко возненавидіша мя туне / (Ів. 15–25). Всупереч волі Ісуса Христа: «Ти є Петро і на цій скелі побудую Я Церкву свою» (Мт. 16–18). Московія хоче збудувати в себе третій Рим, а зруйнувати перший і правдивий. Одно повинно піддержувати всіх серед лютої бурі: «... і пекельні ворота не подужають її» (Ів. 15–25).

М. І г у м е н я : Після 1832 року раз у раз пишуть і говорять москалі, що українські й білоруські греко-католицькі священики допомагали польським повстанцям у 1831 році. Але ж усі ясно бачимо, що це радше крик: «Ловіть злодія». Адже московський уряд уже від 1686 року силою підкорив Київську православну митрополію московському патріархові. Після ж полтавського бою й скасування Січі в 1774 році русифікація наступила застрашаним темпом в Україні й східній Білорусі. Київські нез'єдинені митрополити, хоч українці з походження, – Йоасаф Кроковський і Самуїл Мислаковський – у самих основах зрусифікували українське церковне життя. А тепер «жандарм Європи» цар Микола хоче знищити навіть саму мову й письменство українців і білорусинів во ім'я своєї «засади»: автократія, православ'є, єдиний «руський» народ»¹.

Можливо, така мова дійових осіб видається дещо нарочитою з надуживанням історичних фактів, релігійних подій, з прямим цитуванням тих чи тих документальних джерел. Однак не забуваймо, що Богдан Курилас для більшої переконливості сюжетної хронології чи й загалом розвитку драматичного конфлікту цілком свідомо вводив до діалогу чи монологу персонажів історичну конкретику, використання якої передбачає самий жанр історико-релігійної драматургії.

Більш складною сюжетно-композиційно, сценічно й теологічно є друга п'єса – міфологізована драма Б. Куриласа «Нерон». І не лише тим, що в ній діють десятки головних й епізодичних (нерідко драматична колізія цілкої може обходитися без них) персонажів з часів Стародавнього Риму періоду правління Нерона й переслідування ним перших християн, а передусім тим, що в такому розмаїтті дійових осіб (конкретних і містичних), у міфологізації деяких їх дій та вчинків дещо завуальованою проступає християнсько-релігійна ідея, що її репрезентують апостоли Петро і Павло, святий Лінус. Віра у всемогутність імператора і віра у всесильність Господа – ці два полюси наскрізного конфлікту не завжди з одна-

¹ *Курилас Б.* Діалоги василіянок: Історична п'єса в п'ятьох діях. – Париж ; Нью-Йорк, 1960. – С. 6-7.

ковою мірою художності реалізуються в тих чи інших подіях сюжетного розвитку, навіть у фіналі твору, коли, здається, цілковито перемагає віра у Всевишнього, святий Лінус здебільшого декларує це такими словами:

«С в. Л і н у с :

Християни! Оці новозвінчані молодята і тисячі подібних – символ вічної юності Матінки Церкви. Вона – улюблена Христова! Церква перебуде й переможе всіх тиранів, з'єднає довкруг себе всі цивілізації, протриває до кінця світу (...) Я збудую мою Церкву і пекельні ворота не переможуть її! (З силою і з вогнем завзяття). Благословляю боротьбу з гріхом у ваших серцях. Благословляю всі справедливі визвольні рухи тепер і в прийдешніх віках. Християнство з волі Божої мусить боротись теж за визволення з усякого рабства, експлуатації людини людиною, з ярма тираній»¹.

Така авторська нарочитість й ідейна заданість характерів або розвитку сюжетних ходів не просто ускладнювала сприйняття загалом цікавої за задумом релігійно-християнської драми, а відчутно спрощувала її в сенсі мистецької вартості.

Важливою у творенні такого типу української драматургії є художня обробка євангельських притч, біблійних легенд, загалом рецепція притчових і генетично непритчевих епізодів, сюжетів, сцен, окремих дійств (скажімо, про блудного сина, жінку-мученицю, матір-страдницю і т. п.). Взяті зі Святого Письма, вони переважно творчо реалізувалися в системі авторської свідомості через міфологічно-притчеву стилізацію. Власне, ця притчева ремінісцентність була чи не найголовнішою (водночас і найпродуктивнішою, як переконує досвід творців такого типу драми) у формуванні сакральної драматургії. Звісна річ, порівняно з поезією, де цей процес жанроутворення відбувався на різних рівнях – ремінісценції, наслідування, притчеподібності, афористично-концептуаль-

¹ Курилас Б. Нерон: П'єса в п'ятьох діях. – Париж; Нью-Йорк, 1961. – С. 53. Він також автор релігійно-національної п'єси в двох діях «Свята Іванна Д'арк» (1962).

ності, притчового новооновлення на основі асоціативного зв'язку з біблійним фрагментом¹, в релігійно-християнській драмі він дещо регламентований, зведений до тих подій, ситуацій і характерів, що мають у собі драматизм і дійовість, напруженість діалогічного й монологічного мовлення тощо. При цьому не слід забувати, що сама природа лірики як роду літератури, де передусім важить момент вираження, мовити б, мобільніша у витворенні розмаїття жанрів чи їх модифікації, аніж драма як рід літератури і вид мистецтва, для якої першорядним є процес, причому дійовий процес самовияву чи самовираження.

Як би там не було, притчева ремінісцентність, рецепція євангельських легенд лежать в основі п'єс другої групи української релігійно-християнської драми («Убите щастя» В. Лімниченка, «Сестра воротарка» Г. Лужницького, «Смішний святий» В. Вовк). Сконструйовані здебільшого на подіях сімейно-родинного змісту, соціально-побутових колізіях, вони так чи інакше, все ж пов'язувалися то з генетичною євангельською легендою, біблійною притчею, то з генетично неpritчевими епізодами, мотивами, що в одних випадках були виразними й популярними, в других – спостерігалися як своєрідні окремішні стильові кліше, ще в інших – мали ледь примітний, на рівні вкраплення, характер. Втім, незважаючи на це, такого типу драматургічні твори несли в собі потужний струмінь морально-етичних, християнських заповідей людського співжиття, релігійного вірування українця.

Українська релігійно-християнська драма досліджуваного періоду, порівняно з поезією, не фіксує надто обширного діапазону ремінісцентних притч і легенд. Однак кілька з них у тій чи іншій модифікації зустрічаються в такого роду драматургії доволі часто, як, приміром, євангельська притча про блудного сина, страждання батька, про покору, спокуту тощо. Зрештою, не забуваймо й того, що в самій Біблії притча як жанровий феномен, який наче вбирає у себе родові ознаки і лірики, й епосу, і драми, дає всі підстави для виокрем-

¹ Бетко І. Біблійні сюжети і мотиви в українській поезії ХІХ – початку ХХ століття: релігія і культура. – К., 1998. – С. 89.

лення її двох модифікацій, в першій з яких увиразнюється фабульна основа, в другій – афористична. Перша більше композиційно ускладнена, аніж друга: в першій максима (узагальнена повчальна думка) переважно відсутня, в другій – обов'язкова як дидактичний компонент із символістською місткістю. Тож той, хто береться за художнє осмислення цього, образно-стильове втілення тієї чи іншої притчі, не може не зважати на її онтологічні риси більше акцентовані в тих або в інших її родових складниках чи характеристиках. З цієї токи зору стає зрозумілим, чому в поезії є більше можливостей для ремінісценсії євангельських притч та легенд, аніж у драматургії.

Драматургічний твір В. Лімниченка «Убите щастя», по суті, єдиний у творчій спадщині письменника-«логосівця» за всієї, здавалося б, зовнішньо-побутової простоти насправді сюжетно сконструйований на притчі про блудного сина, фрагментах про гріховодність людини та її упокореності. Ця п'єса, з одного боку, органічно доповнювала різножанровість української релігійної драматургії, що з'явилася на початку ХХ ст. в атмосфері ідейно-естетичного контексту західноєвропейської сакральної драми та християнської літератури в Галичині. З іншого – вона яскраво виражала приписи католицької естетики: піднесення і вивищення християнського ідеалу й у такий спосіб очищення (своєрідний катарсис) людської душі, благотворне повчання, а далі утвердження християнського світогляду засобами образно-художньої системи. В цьому жанрі сімейно-побутової драми (в центрі родина й односельці головного героя Василя Кандиби) відому євангельську притчу викладено в рядках щирого зізнання свого відступництва й тихого смирення «блудного сина»: «Отче, я прогрішився проти неба й проти тебе! Я недостойний більше зватися твоїм сином. Прийми мене як одного з твоїх наймитів» (Лк. 15:11–32). В. Лімниченко інтерпретує її як об'єкт драматургічного зображення, вдало використовуючи фабульну колізію і максиму цієї притчі, надає їй (власне, через аналогію до відтворюваних сімейно-родинних й соціально-побутових подій) свіжого, нового забарвлення – місцевого колориту, часопросторових орієнтирів, зрештою, атмосфери національної ментальності.

«Убите щастя» й справді значною мірою характеризувало життєві процеси Галичини в 30-х роках минулого століття, розкривало трагедію відступництва від Христової віри не тільки в сім'ї Кандиби, а й в суспільному співжитті, утверджуючи водночас ідею про те, що кожна (свідомо чи мимохіть) «заблукана душа» спроможна повернутися до тривких релігійно-християнських ідеалів та одвічних морально-етичних засад людини. Це, вочевидь, слід сприймати як художньо зреалізовані принципи й позицію самого автора – драматурга і священика, громадянина і патріота В. Мельника-Лімниченка.

В ідейно-естетичній концептуальності драми «Убите щастя» на перший план виходили релігійні ідеї; характери дійових осіб ставали радше їх рупорами, а не повнокривною сутністю внутрішнього світу персонажа. Більше того, у п'єсі вони сприймаються як дещо статичні, мало динамічні, іноді, здається, й зовсім позбавлені видимого руху від такої авторської заданості художніх постатей. Звідси тематика й проблематика твору розкривалася передусім не через сюжетні ходи та перипетії, а через діалогічне та монологічне мовлення героїв. Драматург так вибудовує свою п'єсу, що дії, вчинки і поведінка представлених на сцені людських типів немовби відбуваються поза лапгунками. Про них дійові особи розповідають одна одній чи повідомляють читача або глядача.

Більше того, драматичний конфлікт, хай і в чітко означеній своїй бінарності (на одному полюсі – головний персонаж Василь Кандиба, його батьки і наречена Варварка, а також господар Никола Матуско і Ключник в'язниці, на другому – більшовик Гершко і «завербовані» ним сільські парубки Михась та Дмитро), розвивається передусім в ідейно-позиційній сфері, але не в характерологічній. Навіть дещо ускладнений поведінкою Василя Кандиби в першій дії (той, піддавшись якоїсь миті більшовицькому намовлянню «червоних агітаторів», здійснює не цілком мотивований злочин супроти своїх сільчан-єдиновірців), він, конфлікт, порівняно легко спрощується самим драматургом на початку другої дії, коли стає відомо (знову ж таки за кулісами), що Василя заарештовано.

На перший погляд, може видатися, що В. Лімниченко зав'язує конфліктний вузол п'єси на протиріччях ідеологічних та національних – комуністи підкупом намагаються знищити християнську віру галичан-українців. Та якщо на початку першої дії це виявляється в кількох сценах, то в наступних діях такі суперечності, відступаючи на задній план, майже зовсім знімаються. Натомість – суцільна спокута за содіяне, за провину перед батьками та нареченою, християнська впокореність і релігійні рефлексії аж до самої смерті головного героя Василя Кандиби. Іншими словами, конфлікт переміщується на внутрішній світ персонажа, де домінуючою стає його ідеологічна самохарактеристика (до речі, вона зустрічається як надто оголена не тільки щодо цієї постаті, а й інших дійових осіб, скажімо, Гершка).

Втім «Убите щастя» – не психологічна із соціальними та національними «дозуваннями» драма, а насамперед релігійно-християнський драматургічний твір, сюжетно-композиційна побудова якого виросла із притчової ремінісцентності мотиву про блудного сина і навернення його до родинного лона (у п'єсі – це не лише сім'я, а й сільська громада, нарешті, віра Господня). Загалом за розвитком подій у п'єсі «Убите щастя», їхньою значимістю в загальній структурі твору, навіть незважаючи на їх деяку статичність (саме сюжетно певна схожість зауважується із «Украденим щастям» Івана Франка), В. Лімниченко, по суті, міг перетворити її у звичайну мелодраму – настільки багато тут народно-фольклорних елементів, моралізаторських і повчальних сентенцій. Однак автор не пішов цим шляхом, свідомо оминаючи потребу сюжетного загострення, поглиблення психологізму в характерах дійових осіб тощо. Тому-то й драма під його пером набула іншого змістового наповнення, іншого спрямування, а відтак й іншої форми. Це, повторюємо, чітко окреслена жанрово релігійна драма, де, на відміну від п'єс Г. Лужницького, К. Студинського і Б. Куриласа, дійовими особами були не історичні, церковні діячі і не символи-уособлення християнської віри, не містифікаційні образи, а цілком реальні в просторі і часі, в побуті і помислах людські постаті, які долають конфліктні ситуації виявом тієї чи іншої поведінки, ідей-

ного протиборства, зрештою, виявом релігійної позиції. І тут важливу роль відіграє передусім не подієвість, а полемічний динамізм як імпульсатор драматичної дії.

Розвиток української релігійно-християнської драматургії характеризується не тільки ремінісцентністю євангельських притч, а й художньо-стильовою обробкою біблійних чи середньовічних легенд, пов'язаних із Дівою Марією. Власне сюжет п'єси «Сестра воротарка» Г. Лужницького запозичено звідти, з минулого, коли все, що пов'язувалося з Дівою Марією чи присвячувалося їй, мало ембріональне драматургічне спрямування, що було очевидно спонукою і наслідком впливу раніше потужних літургійних циклів (різдвяних, пасхальних, житейських, біблійних та есхатологічних), зрештою, і літургійних драм.

Драматизований сюжет, у якому Божа Мати виступає як сестра-монахиня Марія, лежить в основі драматургічного твору Г. Лужницького «Сестра воротарка», який помітно вирізняється з-поміж його попередніх п'єс – «Посла до Бога» і «Голготи – Страсті, Смерть і Воскресіння Господа нашого Ісуса Христа» – завдяки створеним образам-персонажам, зокрема, сестри Марії, Ігумені, Труцького, Огородника, Степана, навіть другорядних, епізодичних дійових осіб, що доволі органічно сполучали в собі нотки реалізму й містицизму.

Джерелом драматизму тут є не просто сама по собі традиційно драматизована фабула про пречисту Діву, а насамперед її художня інтерпретація як послідовна й безпосередня система розвитку подій, чітко визначених сцен, актів, епізодів і яв, які цілковито природно, достатньо мотивовано поєднували в собі секулярний і сакралізований світи. У цьому творі Г. Лужницький частіше заглиблюється в психологічні основи сюжету, якоюсь мірою відсторонюючись від суто зовнішньої дії. Тут уже важать не ідейні, а внутрішньо-мотиваційні чинники, зокрема в поведінці і діяннях головної героїні. Цікаво, що хоча в «Сестрі воротарці» й акцентується на розвитку зовнішньої дії (насамперед через мотиви мандрів і блукань, що композиційно відбито в чотирьох діях-картинах з прологом), все ж здійснюється це драматургом наче мимохідь, ескізно. Головне, повторюємо, порухи психологічного світу

сестри-монахині Марії. Їй, як і всьому твору, письменник надає виразних українських національних рис, передусім у тих сценах та епізодах, які мають конкретні часово-просторові орієнтири, місцевий колорит. Цьому також сприяє введення до сюжету п'єси постаті отця-пароха, галицького священика, який відіграє неабияку роль в особистій долі головної героїні, що надто увиразнено в третій дії.

Дещо наближається до цієї групи релігійно-християнської драматургії й мелодрама Г. Цеглинського «Кара совісти», хоча, на відміну від «Сестри воротарки», драматична дія тут концентрується винятково навколо побутово-соціальних подій, морально-етичних сімейних перипетій. Створені на цьому психологічні колізії відрізняють її і від «Убитого щастя», де за, здавалося б, зумисного обмеження сюжету особистісно-громадськими й родинними обставинами та ситуаціями, все ж проступає подієвий ряд, що головним чином пов'язаний з євангельською притчею про блудного сина. Більше того, в драматургічних творах Г. Лужницького і В. Лімниченка християнськість як основа авторської художньої свідомості, посилюючи емоційно-психологічний аспект у зображенні подій та образів-персонажів, одночасно виявляє світоглядно-філософські й релігійні принципи самих драматургів, чого майже не спостерігається у драмі «Кара совісти».

Очевидно, загальнолюдське, морально-етичне спрямування пафосу цієї п'єси дає певні підстави розглядати її як релігійно-християнську. І не більше. Адже розроблений Г. Цеглинським традиційний конфлікт, що доволі часто зустрічається у фольклорі, українській та світовій літературі, зведений письменником до звичайного моралізаторства, своєрідного клішування наперед заданої схеми, і від того втрачає у внутрішній і зовнішній структурах твору будь-який ідейно-естетичний сенс. Син-бідняк, доведений до відчаю злигоднями щоденного існування, через сімейно-побутові причини разом із дружиною спонукає батька покинути родинну оселю; багатший син не приймає батька до себе, бо той залишив у спадок такі-сякі статки синові-бідняку; сповнений образи й гіркоти розчарування, батько у пошуках притулку вдається до життєвих мандр «по людях»; збагнувши наслідки

своїх аморальних (і від того не християнських!) вчинків, брати з пробудженим релігією сумлінням всіляко намагаються повернути батька до сімейного лона. Така сюжетна калька, часто використовувана сентиментальність (нерідко без будь-якої на те потреби), схематичні образи й конфлікт не просто спрощують бодай такою мірою закладену Г. Цеглинським християнськість твору, а й загалом знецінюють його як ідейно-естетичне, художнє явище, роблячи лише фактом національного драматургічно-театрального процесу.

Аналізуючи драми Панаса Мирного «Спокуса», О. Грицяя «*Anima universalis*», Г. Лужницького «Голгота – Страсті, Смерть і Воскресіння...», не можна не звернути уваги на те, що його рушійною силою є не так зовнішня, видима подія, як боротьба ідей, релігійних світоглядів, християнських позицій, філософських концепцій тощо.

Окрім того, такий конфлікт не обмежується суперечностями й протиріччями ідейно-світоглядного плану. Втім, не вичерпується він і психологічною, предметно-побутовою площинами, як, зрештою, не регламентується він і соціально-історичними параметрами («Посол до Бога», «Ой зійшла зоря над Почаєвом» Г. Лужницького, «Дві зорі» Кирила Студинського, «Убите щастя» В. Лімниченка та ін.). Конфлікт у такого типу драматургічних творах зазвичай багатовекторний, різнорівневий і, звичайно ж, потребує наскрізного та одночасного розв'язання як на змістовому, так і на формотворчому напрямках. Власне, тому він здебільшого й залишається невирішеним (навіть коли фінальні події логічно вивершують сюжет) і від того ще трагічнішим: фізична чи моральна загибель героя аж ніяк не знецінює або й зовсім не знімає порушуваних ним проблем чи то релігійного віровчення, чи то християнської моралі й етики. Така екстраполяція конфліктного вузла в реальну дійсність, надто в сучасне авторові життя, відчутно посилює філософічність такого типу п'єс, навіть за умов, якщо вона з таким конфліктом має, як зауважувалося, деякі художні прорахунки в авторському художньому мисленні.

Жанрове спрямування і зміст конфлікту релігійно-християнської драматургії, передусім містерій («Спокуса», «Голгота – Страсті, Смерть і Воскресіння Господа нашого Ісуса

Христа», «Шляхом Вифлеємської зорі», «Anima uniwersalis») та історично-релігійних драм («Посол до Бога», «Ой зійшла зоря над Почаєвом», «Дві зорі», «Нерон») визначається також тим, що його детермінують не персонажі, навіть не головні герої, а радше навпаки – він виявляє, а відтак спонукає до буття відповідні проблемам містерій і драм таких дійових осіб, які є не просто носіями віровчення, переконань, світогляду, моралі й етики, а відповідно втілюють їх в образно-художній системі твору. Згадаймо, що й у драматичних поемах Лесі Українки, де увиразнено відчутно їх релігійно-християнський пафос («Одержима», «На полі крові», «Йоганна, жінка Хусова» та ін.), дослідники також підводили до думки, що саме ідейно-світоглядні позиції, філософська опозиційність, зодягнені, образно висловлюючись, у символістсько-романтичний флер, ставали, по суті, домінуючими в художньому мисленні поетеси, а отже і найголовнішими героями її біблійних творів.

Стверджуючи, що більша частина жанрів української релігійно-християнської драматургії значною мірою була зумовлена впливом біблійних мотивів, образів, сюжетів, літургійного дійства, рецепцією притчових і легендних ремінісценцій, елементами форм середньовічних містерій та міраклів, проте драма як рід літератури й вид мистецтва несла в собі не тільки інваріантність сценічної інтерпретації християнської, релігійної ідеї, віровчення (від повної ідентичності зі Святим Письмом, його мотивами й образами аж до деформації його тем, подій, характерів), а й динамізм і різноманітність їх формотворень. Це вже було сферою волі авторської свідомості письменника, який, виходячи з ідейно-естетичної концепції такого типу п'єси, міг наповнювати релігійну традицію і новим змістом, і новою формою або й загалом надавати традиційному усталеній християнській спрямованості.

Власне такими й проступають драматургічні твори «Кара совісти» Г. Цеглинського, «Поворот Св. Миколая» І. Керницького, «Не плач, Рахіле...» Ю. Тис-Крохмалюка, де і сюжетно-композиційні, і жанрові особливості значною мірою зумовлювалися усталеними тенденціями розвитку української літератури, передусім світського спрямування. Інша річ, як, яким чином автори сполучали тут християн-

ськість і художність, які засоби драматургічної поетики і стилю використовували при цьому. Тобто йдеться про творчу майстерність письменника, насамперед авторську художню свідомість в ідейно-естетичному осмисленні релігійно-християнської проблематики, образів, мотивів, сюжетів і відповідні їм жанрові та композиційні структури.

З усього проаналізованого матеріалу можна зробити кілька присутніх висновків: українська релігійно-християнська драматургія, що генетично бере свій початок з автентичних вірувань, міфологічних архетипів обрядності й ритуалів і літургійного дійства, мала свої особливості розвитку, етапи піднесення й занепаду. Однак вона завжди була повноцінним літературно-художнім явищем як у словесному, так і в театральному мистецтві, слугуючи своєрідним виявом релігійної й національної самосвідомості українців. Окрім того, такого типу драма, загалом така християнська традиція цілковито вписувалися до координат не лише української, але й західноєвропейської драматургії чи сакрального письменства загалом.

Українська релігійно-християнська драма кінця XIX – початку XX століття – явище не лише самодостатнє у своїй ідейно-естетичній сутності, а й цілковито органічне, іманентне в загальному літературно-мистецькому процесі. Воно характеризує тяглість християнської традиції як у національному, так і в світовому письменстві, що заперечує до недавня канонізовану офіційним радянським літературознавством думку про начебто «творчу неспроможність», «художню неповноцінність», «часову регламентованість», «містичну обмеженість», «етнічну вузькість», «змістово-образну недовготривалість» такого роду творів. Одночасно воно переконливо засвідчує стильову різноманітність, повноту і цілісність розвитку української літератури на всіх етапах її побутування, спонукаючи щоразу нові й нові покоління науковців до виявлення його генези й поетики, своєрідності стилю й особливостей авторської художньої свідомості тощо.

2002 р.

Подано як підрозділ в «Історії української літератури: кінець XIX – початок XX ст.»: У 2-х томах (К., 2006, Т. 2).

**Українська драматургія
кінця 1920-1930-х років у
Західній Україні та діаспорі**

Якщо на початку ХХ ст. західноукраїнська драматургія, синтезуючи творчі традиції І. Франка, О. Кобилянської, В. Стефаника з тенденціями модерної літератури «Молодої Музи», несла у своєму розвитку певні художні імпульси, принаймні у п'єсах В. Пачовського, то до і після Першої світової війни вона помітно втратила їх. Така «вичерпність» у появі нових, свіжих літературно-сценічних сил мала як суб'єктивні, так і об'єктивні передумови. З одного боку, крім В. Пачовського, в перших двох десятиліттях і справді не було драматурга, який за виявом свого таланту міг би піднятися до його рівня, а з іншого, – театральна атмосфера цього часу ніяк не сприяла вихованню такого специфічного автор-письменника, бо вона не вражала ні добором репертуару, ні формою вистав; зрештою й окупаційні режими в Галичині, на Буковині та Закарпатті гальмували (більшою чи меншою мірою) притік молодих імен українських драматургів. У цьому й прихована чи не основна причина того, що на початку ХХ ст. у Західній Україні, власне, було лише кілька художників слова, які сприяли розгортанню драматургічно-театрального процесу. За переконаннями дослідників, усе ж були тільки два періоди в історії галицької драматургії тих часів, коли український театр міг допомогти виховати своїх письменників. Перший зв'язаний із короткотривалим існуванням театру О. Загорова і другий асоціюється із діяльністю театру під керівництвом В. Блавацького. Однак цей період припинила «друга окупація західних земель большевиками» (Г. Лужницький).

Таланти високого художнього рівня, принаймні загальноукраїнського значення, появляються на межі 1920–1930-х рр., коли західноукраїнська драматургія почала розвиватися по-новому. Її творці всіляко прагнули європеїзувати саму сутність драми як оригінального естетичного явища, а, перекладаючи або ж пропагуючи найвищі новітні зразки п'єс західноєвропейської модерністської драматургії, знайомити в такий спосіб широкий загал зі справжнім мистецтвом. Ішлося в основному про поєднання національних традицій із новаторськими європейськими тенденціями. Проте й тут

були перепони, бо не було для цього необхідних передумов, зокрема й українського стаціонарного театру (в Галичині існували лише роз'їзді театри). Окрему проблему створював репертуар. Не було й театрального журналу, який стимулював би і виховував актора та глядача. Правда, існували в той час аж три видавництва, де появлялись драматичні твори, але тільки для провінційних аматорських груп («Русалка» Г. Гануляка, «Аматорський театр» при видавництві «Українська Преса» І. Тиктора, «Бібліотека релігійної драми» оо. Василіян у Жовкві»).

Важливу роль в оновленні західноукраїнської драматургії 1920–1930-х рр., як і театральньо-сценічного процесу в краю, відіграли п'єси письменників зі Східної України – О. Олеся, С. Черкасенка, В. Винниченка, Є. Карпенка, Г. Хоткевича, Л. Мосендза, Ю. Липи, які з кінця 1920-х рр. тривало замешкували у Львові або ж не поривали з ним творчих зв'язків, навіть осідаючи у Відні, Варшаві, Празі, Кракові, Пряшеві, Подебрадах чи й загалом оселяючись деінде. Їхні драми часто посідали чільне репертуарне місце на сценах Львова, Кракова, Станіславова (Івано-Франківськ), Тернополя, Бережан, Збаража, Дрогобича, Коломиї, Самбора, Чорткова, Стрия та інших міст тодішньої Галичини. Власне, їхня творчість дала поштовх до перших драматургічних спроб молодим галицьким літераторам – З. Тарнавському, І. Керницькому.

Своєрідним мистецьким імпульсом до створення західноукраїнськими авторами нових драматичних творів також слугували сформовані наприкінці 1920-х – початку 1930-х рр. такі сценічні колективи, як Новий Львівський театр, театр ЗУНР, Національний театр у Львові під художнім керівництвом О. Загорова та Й. Стадника. Перший, полишивши Український Незалежний Театр 1922 р., незабаром в Ужгороді очолив Руський театр Товариства «Просвіта», а другий керував, починаючи з 1919 р., театром ЗУНР в Станіславові й Кам'янці-Подільському. Впродовж 1920–1924 рр. у Луцьку при Драматичній секції («Просвіти») існував театральний гурток, актори й режисери якого згодом влилися до колективу Волинського Постійного українського театру під орудою М. Певного.

Тоді ж із Наддніпрянщини в Галичину повертається режисер, актор В. Трач (Блавацький) (1900–1953), який, нахненний реформаторськими ідеями Леся Курбаса, організовує одну за одною сценічні трупи, що згодом, протягом 1928–1929 рр., переростають у Станіславський театр імені Тобілевича і театр «Заграва» з потужним акторським і режисерським складом. Поряд із українською класичною драматургією вони виставляють п'єси сучасних галицьких авторів, здійснюють ісценізації прозових творів західноукраїнських письменників, приміром, новел В. Стефаника «Земля», роману Б. Лепкого «Батурын» та ін.

У той же час відновив свою діяльність Український театр при Товаристві «Руський Міщанський хор» у Чернівцях під керівництвом І. Дутки та І. Дудича, була зорганізована українська театральна трупа С. Терлецького при чернівецькому «Руському Народному Домі», що в 1928 р. об'єдналися в один сценічний колектив. У 1933–1940 рр. при «Драматичній Секції Товариства Буковинський Кобзар» існував стаціонарний театр, який нерідко гастролював у довколишніх містечках і селах, незважаючи на заборону місцевої влади і перепони поліції.

Драматургію, як і театр 1920–1930-х рр. Західної України, не можна розглядати без урахування творчого потенціалу художників слова з еміграції, зокрема тих, які, будучи вже знаними драматургами, вимушено полишили батьківщину і в середовищі діаспори всіляко прагнули втілити в сценічну форму ті естетичні та ідейні задуми, що були окреслені ще на Наддніпрянщині. Саме еміграція привнесла в духовно-культурне і літературно-мистецьке життя краю культ не тільки класичної, а й модерної драми Лесі Українки, О. Олеся, С. Черкасенка, В. Винниченка, що позначилося на розвитку «галицької драматургії міжвоєнної». Йдеться про п'єси не лише В. Пачовського («Гетьман Мазепа»), а й експресіоністські драми М. Ірчана («Радій»), Я. Галана («Вероніка»), символістсько-неоромантичні твори Ю. Липи («Поединок» і «Вербунок»), К. Поліщука («Тривожні душі») та Л. Мосендза («Вічний

корабель»), християнсько-символічні та історико-релігійні сценічні форми Г. Лужницького («Посол до Бога», «Голгота – Страсті, Смерть і Воскресіння Господа нашого Ісуса Христа»), Д. Николишина («Ірод Великий», «Самсон») та інші.

Не випадково той же Г. Лужницький зауважував, що «першим драматургом між двома світовими війнами, який захотів галицького глядача до театру, був В. Винниченко, зокрема його п'єси «Співочі товариства», «Панна Мара», згодом «Брехня», «Гріх», «Закон» та ін. Першим познайомив галицький загал із драматичною творчістю В. Винниченка Львівський «Незалежний Театр» під дирекцією д-ра Гр. Нички, а згодом звертався до його драматургії й О. Загаров. Та, як засвідчують архівні матеріали і спогади сучасників, соціально-політичні ідеї Винниченка у Галичині не мали політичного відгону, а нерідко зустрічали й органічне заперечення. Зрештою, почасти спротив викликали і його п'єси, насичені арцибашівським подихом, як наприклад, «Закон» або «Чорна Пантера і Білий Ведмідь». Проте галичани любили Винниченка-драматурга, хоча Винниченко-політик здебільшого був для Галичини втіленням руйнівного начала Української держави.

Національне відродження й естетизація явищ культури, отже, мислилася західноукраїнськими діячами літератури та мистецтва, власне, як нерозривна єдність, як природна цілісність, що фактично злилися на початку ХХ ст. на галицьких теренах у синхронний, взаємозумовлюючий рух. Здається, чи не першим збагнув це у своїй праці «Конструктивні ідеї державності та космічна місія української нації» молодомузівець В. Пачовський (1878–1942), який усебічно обґрунтував «той український ідеал внутрішньої гармонії як найвищий ідеал естетичної свідомості, котрий був уже ідеалом Григорія Сковороди, Миколи Гоголя, Памфила Юркевича»¹.

Усвідомлення ним, поетом і драматургом, єдиного безперервного історичного простору, в орбіті якого щораз нове явище стає позитивним щаблем розвитку основної культур-

¹ Пачовський В. Конструктивні ідеї державності і космічна місія української нації // Хроніка 2000. – К., 1993. – № 5. – С. 194.

ної лінії нації, знайшло свій відбиток у багатьох творах. Та чи не найвиразніше це постає у його п'єсах «Сон української ночі» (1903), «Сонце Руїни» (1911), «Сфінкс Європи» (1914), «Роман Великий» (1919), «Кров землі» (1927) та «Гетьман Мазепа» (1933). Вони, з одного боку, продовжували традиції українського драматургічного мистецтва, зокрема у міфологізації та мистецькому постулюванні подій і реалій нашого минулого, а з іншого, – артикулювали нові принципи драмопису, насамперед вбирали у себе тенденції модерністських стильових напрямків, поєднуючи національні й західноєвропейські художні пошуки, і, що найважливіше, естетизували українські історіософські ідеї, образи, мотиви та проблеми. Те, власне, що було надзвичайно актуальним для тодішньої суспільно-політичної та культурно-історичної атмосфери в Західній та Східній Україні, – атмосфери національно-духовного піднесення і визволення з-під поневолення сусідніми імперіями.

Загалом багато чого в тодішньому драматургічно-театральному процесі Західної України засвідчує близькість до явищ, що конгеніально розвивались у Східній Україні (аналогічні суперечності між традиційними і новаторськими стилями, художні протиріччя між творцями старшого і молодшого поколінь драматургів, режисерів й акторів та ін.). Зрештою, подібними сприймаються дискусії майстрів слова і сцени про європейську орієнтацію авторів драматичних творів і вистав: як і в наддніпрянських часописах, так і в галицьких виданнях вона спонукала до виявлення багатовекторності творчих заasad і позицій. Безперечно, умови цієї полеміки були різними: такого ідеологічного (комуно-більшовицького) тиску, навіть репресій, як чинили критики в Харкові чи Києві, у Львові, Станіславі чи Тернополі не спостерігалось.

Однак це не означало, що західноукраїнська драматургія і театр були позбавлені ідеології. Так само, як і в Східній Україні, вони поставали заангажованими суспільно й політично, що засвідчують мистецькі дискусії 1930-х рр. у Львові, які нагадують постулати харківської театральної дискусії 1925 р. Цікаво, що й предметом гострих суперечок і там, і там

ставали ті ж полемічні питання, що й свого часу у М. Зерова і М. Хвильового («Європа чи «Просвіта», «мистецтво справжнє чи культурний епігонізм»), з тією лише різницею, що в Західній Україні вони набували рис патріотичного і католицького світоглядного орієнтиру.

На перший погляд, видавалося, що літературно-мистецька атмосфера Галичини якщо й не перешкоджала, то в усякому разі мала б сприяти появі чіткіших критеріїв в орієнтації західноукраїнських літераторів і митців на Європу. Проте дискусія між ними показала різні, навіть протилежні оцінки цього процесу. Так, католицький критик О. Петрійчук (Арамис, Олександр Мох), в основному погоджуючись з рухом, а відтак і наближенням до західноєвропейського геокультурного простору, все ж застерігає митців західноукраїнської сцени від бездумного наслідування тих традицій і тенденцій європейського письменства і театру, що, на його думку, є небезпечними, а почасти й шкідливими для подальшого розвитку національної культури.

Безапеляційно висловлювали свою принципову прозахідну естетичну позицію колишній молодомузичець М. Рудницький, Є.-Ю. Пеленський. Водночас В. Бобинський вважав за необхідне убезпечити українських літераторів і митців від західного символізму, що збивав з національної дороги розвитку письменство і культуру Галичини, яку всіляко треба розчищати від «в'язкого намулу» сліпо запозиченої модерності. Щоправда, це розуміння європейськості на східних теренах еволюціонувало протягом 1920-х рр., досягнувши помітних успіхів, на західних же теренах України література і мистецтво, зокрема драматургія і театр, за твердженням тогочасної критики, набули певного синтезу тільки у 1930-ті рр. ХХ ст.

За всієї виразності цих процесів, усе ж не можна оминати того факту, що постановку багатьох творчих проблем заактуалізували наддніпрянські автори драматичних творів і вистав (В. Винниченко, О. Олесь, С. Черкасенко, Лесь Курбас та ін.), незреалізовані художньо в умовах радянської дійсності, а західноукраїнське мистецтво вже сприяло їх ідейно-естетич-

ному вирішенню. Як справедливо зауважує М. Ільницький, «в таких умовах Західній Україні довелося самій продовжувати ті процеси, які припинилися по той бік Збруча у зв'язку зі сталінським терором. І західноукраїнська творча інтелігенція цю місію намагалася виконувати...»¹. Драматургія і театр цього краю у 1920-ті рр. здебільшого викристалізували свої художницькі орієнтації, які йшли в рідніщі націоналістичного, католицького і прорадянського спрямування, що, відповідно, відбивало політичну структурованість літературно-мистецьких угруповань тодішнього західноукраїнського культурного буття, особливо 30-х рр.

Тому й закономірно, що в цей час з'являлися п'єси та вистави з націоналістичною, християнською і «просоветською» проблематикою, які іноді взаємозаперечували свої ідейно-естетичні платформи. Та якщо твори з двома першими тематиками більшою чи меншою мірою несли в собі відбитки європейськості (приміром, В. Пачовський у своїй драматургічній творчості орієнтувався на західний культ модерну, а Г. Лужницький – на традиційну парадигму християнськості, що була домінуючою в системі західної католицької літератури і мистецтва), то остання з відповідною тематикою лише почасти торкалася її, та й то тільки тоді, коли, скажімо, драматурги М. Ірчан і Я. Галан у своїх ранніх п'єсах намагалися поєднати комуністичні ідеї з естетикою та естетикою символізму чи експресіонізму, притаманною західноєвропейській драматургії та й театру 1920–1930-х рр.

Отже, європеїзація західноукраїнської драматургії і театру проймає всі три чи не найвпливовіші на той час лінії їх розвитку з тією, щоправда, різницею, що кожна із них по-своєму шукала шляхи європейського спрямування та художньої реалізації європейської ідеї. Відповідно до цього, а також до потреб західноукраїнської історико-культурної та національно-духовної реальності встановлювалася ієрар-

¹ Ільницький М. Критики і критерії: Літературно-критична думка в Західній Україні 20–30-х рр. ХХ ст. – Львів, 1998. – С. 15.

хічність, послідовність і впливовість цих, сказати б, доктрин у розгортанні драматургічно-театрального процесу та його геокультурної орієнтації. Однак жодна з них не мала щонайменшого шансу стати панівною, узаконеною офіційною владою, жодна не справила вирішального впливу на ситуацію. Витворені в цей час погляди на Захід і Схід, на проблему синтезу були загалом спрямовані на те, щоб виробити власну національну свідомість українців, спотворену внаслідок тривалого колоніального існування народу, щоб, розбудивши національну гідність, заактивізувати українців до творення нової історичної перспективи в умовах окресленої історіографії.

Проте поняття національності, європейськості та християнськості в західноукраїнській драматургії і театрі 1920–1930-х рр., а також у діаспорі стали не лише знаковими, а й відцентричними в проекції й візії ХХ ст. загалом, починаючи від представників «Молодої музи» й завершуючи чільниками «Логосу». Так, молодомузівець В. Пачовський із-поміж інших тодішніх галицьких драматургів від самого початку орієнтувався на європейський модерн того часу. У своїй драматургічній творчості він чи не найбільше зазнав впливу польського митця С. Виспянського (передовсім його «Весілля»), у п'єсах якого символізм та націоналізм тісно зрослися. Звісно, було й наслідування, проте саме нова, символістська модель художньої свідомості, новаторська поетика драм західноєвропейських письменників по-своєму позначилися на драматургії В. Пачовського, яка зберегла і свою національну самобутність, і самодостатність.

Як у Г. Гауптмана («Затоплений дзвін») і С. Виспянського («Весілля»), так і у В. Пачовського («Сон української ночі») засадничим принципом внутрішньої структури образу-символу є певна властива для нього функція – стимул до дії. Він виступає не тільки в образах реальних персонажів, а й міфологічних, воскреслих із забуття. Приміром, у «Весіллі» – польські національні герої, письменники, артисти, у «Сні української ночі» – козацькі гетьмани, міфологічні герої, культурні діячі, нарешті, у «Крові землі» та «Гетьмані Ма-

зепі» – сама історія народу і його землі. Міфопоетична стихія у творчості драматургів-символістів, пульсуючи сама по собі, водночас стає дійовою частиною реального світу, правдивою картиною життя українського чи польського народів.

У такому типологічному зіставленні моделей художнього мислення проявляється також риса, що характеризує художню свідомість насамперед В. Пачовського. Ні Г. Гауптман, ні С. Виспянський не використовували так ситуативну стилізацію з метою відтворення певної часово-настрєвої атмосфери і надання персонажам тих чи тих прикметних ознак, як це здійснював український автор (звісна річ, виходячи із засад символізму, де персонаж в основному є лише відбитком символу чи стійкої міфологеми). Скажімо, створена ним мовна аура минулого – це не що інше, як стилізація мовної характеристики гетьманів, які піднялися з могил чи існували в реальному житті («Сон української ночі» і «Гетьман Мазепа»), речитативний спів думи з його оповідно-ритуальними інтонаціями виразно асоціюється із трагедією (протягом віків) нашої національно-духовної руйни («Сонце Руїни») тощо¹. Такі поетикальні засоби символізму надалі широко культивувалися іншими українськими драматургами, передовсім О. Олесем і С. Черкасенком, які на той час перебували в еміграції. Однак у їхніх творах уже нема тих символістських історіософських та національно-патріотичних ідей, на які

¹ До речі, жодна із символістських п'єс В. Пачовського, порівняно з творами інших українських драматургів-символістів, скажімо О. Олеся, не набула тривалої сценічної історії, а якщо й виставлялася, то була радше епізодичним театральним явищем. Як зазначас М. Ільницький, це «викликало нарікання автора на упередженість критики. В листі до редакції журналу «Дзвони» в 1934 р. він пише про те, що хоча в 1912 р. О. Грицай розкритикував «Сонце Руїни», в 1933 р., через двадцять років після написання твору, в час, коли український народ опинився серед нової «Руїни», п'єса з успіхом йшла на сцені. Сьогодні важко звинувачувати в необ'єктивності чи то автора, чи його критиків, найкраще було б опублікувати, а може, й поставити п'єси В. Пачовського». (Див.: Ільницький М. Від «Молодої Музи» до «Празької школи». – Львів, 1995. – С. 56). На жаль, досі не здійснено цього.

багата, власне, палітра модерністського художнього мислення В. Пачовського.

О. Олесь у своїй драматургії як ніхто із його попередників та послідовників творчо культивував лірико-міфологічну лінію у розвитку українського символізму. Заглиблений, як і В. Пачовський, у минувшину, він, проте, шукав власні принципи в її проектуванні на сучасне життя – через стійку сакральну традицію українського народу. Символістська тенденція до актуалізації підсвідомого в літературі й мистецтві з метою зображення особистості як історико-естетичної цілості зумовлювала саме актуалізацію міфу як невід'ємного чинника у розвитку й побутуванні людини, незважаючи на її національну приналежність. Водночас ця тенденція міфологічного мислення вирізняла чи допомагала у виокремленні відмінних рис різних національних структур, зокрема української.

Міфопоетика національних структур, зокрема західноукраїнської та діаспорної драматургії, – явище, що особливо естетизувалася галицькими та еміграційними авторами у 1920–1930-х рр. Мовиться про драматургів, що, повторюємо, через певні причини вимушено залишивши батьківщину, в зарубіжжі постали вже сформованими художниками слова і в нових суспільних та культурних обставинах, у нових морально-психологічних ситуаціях прагнули зреалізувати свої літературно-мистецькі задуми, які, вочевидь, окреслені були (тематично, ідейно, образно, стилетворчо) ще задовго до еміграції. Навіть якщо вони й зверталися до подій та характерів із закордонного життя українців, то осмислювали і зображували їх майже цілковито в системі духовно-ціннісних вимірів, близьких і зрозумілих за своєю ментальною сутністю до національно-материкових аналогів. Такі п'єси й вистави, створені українцями в еміграції, ставали свосереднім духовним осереддям та центром суспільно-культурного життя для всіх переселенців з України, які майже щотижня прагнули нової сценічної постановки. Тому й не дивно, що в перших десятиліттях ХХ ст. українські емігранти, наприклад, у Канаді, написали понад сто п'єс, хоча їхні тексти зде-

більшого залишилися невідомими (вони існували у формі інсценізації).

Творцями тодішнього драматургічно-театрального процесу в Канаді й Північній Америці були переважно греко-католицькі та пресвітеріанські священнослужителі – оо. М. Струтинський, Г. Луцький, З. Бичинський, а також актори й режисери, педагоги й просвітяни С. Ковбель, Г. Кобзар, В. Казанівський, В. Бабієнко, П. Гурський, С. Комишвацький та ін. Основною метою їх драмописання було збереження в тамтешньої публіки відчуття українства крізь призму відтворення історичної минувшини рідної землі й народу, їх міфології та фольклору, сентиментальних спогадів про отчий край, візії життя переселенців у чужій стороні тощо. Цей громадський обов'язок численних авторів із діаспори переважував будь-які інші їхні потреби, зокрема матеріальної винагороди чи славочинства, до такої міри, що не раз на титульній сторінці драматичних творів не було зазначено навіть прізвищ їхніх авторів.

У когорті цієї першої хвилі українських драматургів-емігрантів чи не найпомітніше вирізняється талант С. Ковбеля (1879–1965) – письменника, режисера й актора. Він написав і видав сімнадцять п'єс, серед яких певний сценічний успіх мали «Дівочі мрії» (1920), «Вірна сестра» (1921), «Делегація до раю» (1922), «Батурин» (1927), «На руїнах» (1928) та ін., що розкривали сімейно-побутові та історичні події, морально-духовні і суспільно-психологічні конфлікти.

На початку 1920-х рр. у драматургії української діаспори переважали твори про незалежність України, про боротьбу за волю й самостійність нашого народу («Страйк» Н. Струтинського, «Терновий вінок, або Жертви царизму» Володимира Сиротенка, «В боротьбі за волю» Степана Мусійчука, «В галицькій неволі» Д. Гунькевича, «Рідний край» і «Тихі герої» М. Петрівського, «В пазурах Чека, або Кривава квітка большевицького раю» П. Пилипенка (Остапчука) та ін.). Однак такі п'єси здебільшого «замикалися» в колі українських емігрантів і майже не викликали інтересу в інонаціонального читача або ж глядача. То вже наступна, друга хвиля

драматургів української діаспори, яку хронологічно можна окреслити кінцем 1920-х – початком 1930-х рр., творчо реалізувала себе не лише у запитах переселенців, а й на теренах західноєвропейських країн – Німеччини, Італії, Фінляндії, Франції, Польщі, Чехії...

До неї передовсім слід зарахувати вже визнаного в Європі (ще до свого «еміграційного періоду» В. Винниченка (1880–1951), якого на Заході раніше знали радше як політика, а вже згодом як художника слова, зокрема драматурга. Створені у Німеччині, а пізніше й у Франції нові драматичні твори «Закон» (1922), «Пісня Ізраїля (Кол-Нідре)» (1922), «Ательє щастя» (1925), «Великий секрет» (1926), «Над» (1927), «Пророк» (1930) порушують традиційно звичні для творчості письменника проблеми (приміром, суспільно-етичну й соціально-психологічну проблему «чесності з собою»). Вони зацікавлювали не тільки українського, а й західноєвропейського глядача або читача: й очевидними моральними парадоксами самого автора, і психологічною вишуканістю в характеристиці дійових осіб, і високою майстерністю в організації внутрішньої і зовнішньої структури драми, і неперебутньою стилістикою. Наприклад, «Закон» з успіхом йшов у театрах Мюнхена, Берліна, Осло, Мілана, Ляйпціга та на інших сценічних підмостках Європи.

Як і в раніше написаних п'єсах, в «еміграційній» драматургії В. Винниченка домінуючими були питання нової моралі, шлюбу і сім'ї, стосунків між чоловіком і жінкою, батьками і дітьми, співвідношення у поведінці людини свідомого й інстинктивного, психологічного й фізіологічного, генетичного й набутого. Як і раніше, митець виступав супроти філістерської моралі за утвердження такої гармонії у взаєминах особистості й суспільства, завдяки якій не порушувався б баланс між ними, жодним чином не обмежувалася б свобода індивідууму. Зрештою, як і раніше, у п'єсах, написаних В. Винниченком у діаспорі, драматург свідомо виокремлював, а відтак ідейно-естетично постулював якийсь один екстремний приклад із широкої проблеми «чесності з собою» і кризь систематику подій, характерів, психологічних кон-

фліктів і ситуацій докладно вивчав його як своєрідну ілюстрацію до неї. Наприклад, «Закон» і «Над» порушували складні питання сімейного життя бездітних подружніх пар; «Після Ізраїля (Кол-Нідре)» і «Пророк» – співіснування в суспільному бутті національного і загальнолюдського, віри і фанатизму в релігійному вченні; «Ательє щастя» і «Великий секрет» – морально-етичні питання природи людських взаємин, упевненості людини у своїх силах і можливостях, незважаючи на утопічні чи прагматичні ідеї.

І все ж за очевидної традиційності та змістової звичаєвості, «еміграційна» драматургія, порівняно із ранньою творчістю В. Винниченка, виразніше окреслює новаторські, зокрема модерністські пошуки її автора. Ці твори помітно відрізняються від створених раніше в Україні його перших драм своїми жанрово-стильовими, так і новими аспектами ідеї «чесності з собою». Якщо в драмах першого періоду творчості В. Винниченка переважав зовнішній конфлікт соціально-філософського характеру, що розгортався передовсім в інтелектуальній дискусії персонажів, то в п'єсах наступних періодів структуротвірним чинником виступає напружений конфлікт мелодраматичного плану, що розкривається здебільшого в любовно-моральних та інтимно-сімейних стосунках героїв.

Водночас спостерігається посилене використання експресіоністської поетики у згаданих п'єсах драматурга. Так, застосовані ним художні принципи у структуруванні конфлікту і побутової інтриги (як і в західноєвропейській драматургії 1920–1930-х рр.) передбачали не так боротьбу дійових осіб в ім'я якоїсь ідеї, як нервові чи озлоблені суперечності з елементами гри. Причому мета гри (ніким із персонажів не визначається заздалегідь, виникає наче спонтанно і від того спершу ледь усвідомлюється) полягала в тому, щоб надати додаткового психологізму, виразної емоційності та інтенсивності похмурому, майже всуціль позбавленому радості існуванню героїв.

У драмах, наприклад А. Стріндберга, ігрове начало виявляється у кількох яскраво виражених значеннях: гра як зма-

гання, як диспут, у результаті якого мають бути переможці й переможені (приміром, п'єси «Батько», «Шлях до Дамаску», «Соната привидів»), гра як імпровізація, розвага, у результаті якої також мають бути переможці і переможені («Графиня Юлія», «Танець смерті»). В інших творах А. Стріндберга, здається, грають не люди, а радше обставини, якісь вищі сили з ними. А там, де починають гру самі дійові особи, вона часто набуває небезпечних поворотів: герої готові грати до кінця, незважаючи навіть на можливість програшу чи трагічні наслідки від нього. Такий тип людських взаємин згодом продовжували художньо культивувати Л. Піранделло у «Шести персонажах у пошуках автора» (більш відсторонено і лірично), Ф. Фелліні в «Дорозі» (більш гуманно і пластично), Е. Олбі в «Не боюсь Вірджинії Вульф» (більш елементарно і грайливо), Я. Бергман в «Обличчі» (більш витончено й широко), Дж. Осборн в «Озирнися в гніві» (більш трепетно і обнадійливо) та ін. драматурги. Хоча всі вони виходили з тих же передумов, що й А. Стріндберг.

Свого часу Є. Перлін, аналізуючи драматургію В. Винниченка, звернув увагу на такий поетикальний засіб розвитку інтриги в його п'єсах, як гра, виокремивши кілька її конструктивно-сміслових типів: «... теоретична дискусія (майже по всіх п'єсах), обговорення проблеми, що стоять у центрі драми (майже скрізь); залицяння й опір – справжній чи удаваний («Брехня», «Базар», «Закон» тощо); бажання про щось дізнатись та опір (Інна й Мустащенко в «Законі», Кривенко й Антоніна в «Брехні»); боротьба за якийсь матеріальний предмет (листи в «Брехні» тощо)». У драмі «Закон» В. Винниченка гра виникла як наслідок особистої ініціативи, роздратованого і нестійкого стану душі головної героїні Інни Василівни. У грі, яку вона веде спершу як обговорення подружньої проблеми, а згодом дискусії зі своїм чоловіком Панасом Михайловичем, не все, звісно, робиться із натхненням. Відчувається і досвід, і звичайний розрахунок жінки: через неможливість самій народити дитину спокушає чоло-

¹ Перлін Є. Драматургія В. Винниченка (намічування проблем) // Життя і революція. – 1930. – № VI, червень. – С. 126.

віка зробити це з його секретаркою Людмилою, а згодом, відбравши на «законних» правах немовля, вигнати її з дому.

Однак із розгортанням драматичної дії і посиленням її напруження ця своєрідна гра набуває гостроти, непримиренної конфліктності, навіть більше – неприхованої ворожнечі передовсім у сімейних взаєминах: суперники майстерно відбивають удари один одного, швидко обдумують власні ходи і переходять до атаки. І все ж В. Винниченко всією системою художніх образів підводить до висновку, що гра у «Законі» виникла як наслідок розчахненої свідомості, езотерично розтерзаної душі Інни Василівни, а не як її примха, не як забаганка респектабельної жінки загалом, як це прагнуть довести деякі дослідники драматургії В. Винниченка. У цьому творі герої граються (кожен осібно) як своєю долею, так і долею одне одного. Там, де у західноєвропейських авторів назріває міщанський скандал (скажімо, «Свято примирення» Г. Гаульмана), в українського драматурга починається небезпечна захоплююча гра, яка, хай і обмежена тісними домашніми стінами і здебільшого діалогом двох, проектується на людське життя загалом. Певно, така загадкова парадоксальність поведінки дійових осіб є особливою своєрідною рисою поетики саме драматургії В. Винниченка.

Створена ним українська експресіоністська драма, організовує конфлікт на горизонтальному та вертикальному рівнях. Вона не знімає з агресивних дійових осіб, що стоять на одному із бінарних полюсів конфлікту, значної частини відповідальності. Вона, на відміну від традиційної, вимірює таких персонажів тією ж міркою, що й героїв, які страждають. Для «позитивних» і «негативних» тут діють одні й ті ж психологічні, морально-етичні закони та засади людського співіснування.

Якщо підходити з такими критеріями до героїні Винниченкового «Закону» Інни Мустащенко, то за всієї очевидності вад її характеру (зневага, користолюбство, підступність у ставленні до Люди, хитрість і всевладність, деяка агресивність у досягненні мети, позірنا манірність у взаєминах із чоловіком, тіткою), все ж у ній нерідко проступає те, власне,

жіноче, що робить зрозумілими й деякою мірою сприйнятливими її нездійснені материнські страждання. Адже вона, сповнена енергії і життєлюбства жінка, всією істотою прагне природного інстинкту матері, в чому, звісно, нічого аморального чи протизаконного немає.

Парадоксальність внутрішнього конфлікту тут очевидна, й виявляється вона не за чиймись розрахунками, не за заданою схемою поведінки, а з непередбачуваної гри дійових осіб. Саме егоцентризм Інни спричинив її кризу, душевну спустошеність, несприйняття близькими та рідними і врешті – крах. Для Мусташенка, який ледь піддався дружині, її тиску, настає мить прозріння, момент, коли конче відбувається переоцінка встановлених для себе норм мислення і моралі.

На всі вияви озлобленості, навіть думку про насильне відбирання дитини і про вбивство непокірної матері, батько (Мусташенко) зболено реагує на це. Будучи навіть безсилим він усе ж відчув і збагнув одвічний закон людського буття – закон материнства.

Такий тип драматичного конфлікту, за результатами розв'язання якого однаковою мірою судять усіх дійових осіб драматичного твору, В. Винниченко конструював уже як письменник-модерніст, як один із творців європейської експресіоністської драми: є закони життя, що спонукають до напруженої і непримиреної боротьби в ім'я утвердження людської духовності й душевності, моралі й краси стосунків, закони, за якими природні інстинкти перемагають найвишуканіші раціональні розрахунки в тонкій грі розуму, пристрастей, емоцій. Не випадково дослідники творчості В. Винниченка – Г. Костюк, Л. Мороз, В. Панченко, Т. Гундорова, Л. Дем'янівська, Г. Сиваченко, В. Гуменюк та ін. – цю парадоксальність поведінки багатьох героїв драматурга виводять із ним же означеної художньої концепції «чесності з собою», за яким людина в будь-яких ситуаціях має залишатися самоцінною і самодостаньою особистістю.

Саме проблема «чесності з собою» є наскрізною для драми «Пісня Ізраїля», що має підзаголовок «Кол-Нідре» (від

назви єврейської мелодії, яку зазвичай грають на скрипці під час релігійних святкувань Йон Кішпура, коли благають прощення у Бога й єдиновірців за недотримання обіцянки). Тут домінуючу роль автор відводить не так сюжетним подіям і фабульним зчепленням сцен та ситуацій, як порухам і динаміці внутрішньо-психологічного світу головного героя, скрипаля Арона Блюмкеса, експресіоністському вираженню його характеру. З розгортанням драматичної дії та конфліктних колізій йому все більше протистоять не окремі представники імперсько-дворянського, російсько-шовіністичного середовища, а, здається, вся тодішня антигуманна й антилюдська система суспільно-національного покривдження особистості в царській Росії. Саме вона й штовхає Арона – блискучого скрипаля-віртуоза, який задля короткотривалого сімейного щастя з донькою предводителя російського дворянства Петра Кончинського Натою, заради музичної кар'єри поступився своїми національними й релігійними принципами – до відречення від єврейського роду.

Закладений тут конфлікт «чесності з собою» В. Винниченко ускладнює ще й тим, що сестра героя Мірра, а з нею і його дід Мойсей, батько Лейзер та мати Сара Блюмкеси не можуть простити такого вчинку Арона, зрештою, й безсилі збагнути, що керувало ним на шляху до відступництва, чому в ім'я свого благополуччя він зрадив найсвятіше – віру, честь і порядність свою, а отже, і свого роду?! Суспільне, царсько-шовіністичне міщанство, з одного боку, провокувало таку поведінку Арона Блюмкеса, а з іншого, – неодмінно вело його до душевної й духовної трагедії, до кризи людської особистості, до розчахненої свідомості. Чи зможе це подолати герой з метою свого відродження, коли зрозумів свою помилку, В. Винниченко так і не дає на це відповіді, очевидно, цілком свідомо спонукаючи читача або глядача самому шукати шляхів розв'язання таких чи подібних проблем. Власне, таке поєднання загрозливих тенденцій у самосвідомості людства та нерозв'язаних національних духовних дилем надавало колізіям Винниченкової драматургії особливої гостроти.

В іншій п'єсі «Пророк» драматург торкається вже не так самої проблеми «чесності з собою», як питань відповідаль-

ності людини за свої вчинки – морально-побутові, соціально-психологічні, ідейно-етичні тощо – у суспільному співжитті. Головний герой твору – своєрідний месія якоїсь супернотної теїстичної культури – в очах своїх вірян, здійснюючи, здавалося б, неймовірні релігійні зусилля для зв'язку з потойбічними, космічними силами, доти залишається культовою фігурою, перед якою схиляються фанатичні народні маси, поки зберігає у собі втаємничений образ Учителя, всемогутнього пророка юрби. Як тільки він у хвилини душевної слабкості виявляє свої, притаманні для всіх людські риси (приміром, закоханість), одразу ж втрачає ореол святості й неземну енергію, дії і слова його вже не чинні для переважної більшості вірян (як і у випадку з трагічною фігурою ібсенівського Бранда). Навіть більше, така постать стає вже своєрідною ширмою, за якою приховують свої ниці вчинки ті, хто колись прислужував пророкові, а нині здійснюють злочини проти колишніх єдиновірців. Ідейний фанатизм не залишається безвинним: він породжує культ пристосуванства, наживи, зневаги, брехні тощо.

Якщо синтезувати ідею, власне, всіх драматичних творів В. Винниченка, написаних у діаспорі у 1920–1930-х рр., то її можна звести до якогось єдиного етичного начала концепції «чесності з собою», що визначала змістове й форматворче спрямування драматургії письменника. Ці п'єси В. Винниченка мали чималий вплив на західноукраїнську і діаспорну драму, якщо під впливом розуміти не тільки «притягування», а й «відштовхування», не лише засвоєння чужого досвіду, а й творчу суперечку, своєрідний «діалог» материкових і діаспорних художників слова. Водночас культивування естетики «інтелектуальної драми» та «психологічної драми» з їх неореалізмом та ідейно-образним постулюванням елементів міфів, притч і сказань, з алюзійністю діалогічного та монологічного мовлення тощо. А «Пісня Ізраїля» і «Пророк», за спостереженням Л. Мороз, «вивершують філософську систему життя», що згодом позначилося на його нових творах.

Такою постає й творчість інших представників другої хвилі українських драматургів із діаспори. Так, нерозривний

зв'язок з історією свого народу (насамперед спадкоємність в освоєнні культурних традицій) та його драматичним, нерідко й трагічним сьогоденням показали у своїх п'єсах О. Олесь і С. Черкасенко, знакові для всього українського письменства автори.

Скажімо, один із найрепертуарніших драматургів на батьківщині О. Олесь (Кандиба) (1878–1944) ще до своєї еміграції (мешкав з 1919 р. в Будапешті й Відні, а з 1924 р. – у Празі), хоча й дистанційовано від подій, що відбувалися в УСРР, зумів їх оцінити й відтворити доволі точно – з позицій інтелігента початку ХХ ст., мрій про справедливий соціальний устрій на рідній землі. Дискутуючи з собою, ще зовсім молодим драматургом, який створив «революційний етюд» «По дорозі в Казку» (1908), О. Олесь у драмі «Земля обітована» (1935) знову повертається до теми казки, міфопоетики, символістського художнього мислення. Головному героєві п'єси – письменнику Шумицькому – новоутворена країна Рад видається казковим місцем, до якого він переїздить з Галичини і прагне там оселитися разом зі своєю родиною. Однак, запідозрений у зраді комуно-більшовицьких ідей, він незабаром потрапляє до в'язниці, а дружину і дітей влада знищує. З горя «галицький мрійник» божеволіє і вважає себе комісаром освіти, що покликаний «просвічувати» народ і вести його до всезагального благоденства... Можна, отже, стверджувати, що у творах О. Олесь значною мірою алегоризується сама візія Казки, яка набуває своєрідного символу, почасти й іконографічного знаку утопічності зідеалізованого світу.

Лірико-міфологічну лінію символізму, що її творчо розвивали західноєвропейські символісти (М. Метерлінк та ін.), на українському національному ґрунті утверджував насамперед О. Олесь. Написана ним драматична поема «Над Дніпром» (1911), – то, власне, органічна злютованість міфу і дійсності, минулого і сучасного, казки і реальності, життя справжнього і потойбічного, мрійливості устремлєнь і конкретики теперішнього тощо.

Подібна поетика є домінуючою і в багатьох драматичних етюдах письменника («Трагедія серця», «Тихого вечора»,

«Осінь», «Танець життя», «При світлі ватри» та ін.). Тому численні дослідники драматургії О. Олеся небезпідставно твердять, що своїми п'єсами він близький передовсім М. Метерлінку з його тяжінням до міфопоетичного мислення, казкових образів і сюжетів, часто ірреальних персонажів (хоча в ранній період творчості в них відчутні ознаки наслідування). Та водночас український драматург з діаспори, успадкувавши винятково глибинні традиції національної романтичної художньої свідомості, національних образів і форм, створив п'єси, що є цілковито своєрідним пластом символістського типу бачення в українському письменстві.

При типологічному зіставленні творів О. Олеся і М. Метерлінка насамперед впадає у вічі те, як обидва автори використовують для своїх творів сюжети казок, легенд, вірувань тощо. В основі драматичної поеми «Над Дніпром» лежить легенда про палке кохання русалки-річковички до козака, через зраду якого вона колись утопилася. Цей сюжет трапляється в усній народнопоетичній творчості. В основі «Принцеси Мален» бельгійського драматурга – відома казка братів Грімм «Дівчина Мален». Однак письменники дещо видозмінили відомі фольклорні сюжети, події яких завершуються трагічно.

Українська легенда і німецька казка давали можливість драматургам відійти від реального світу в інший – містично-фантастичний. Але в народних оповідях була й така сторона, яку автори художньо використали: чарівна простота, примітивність побудови і характеристик, що мала особливу поетичну принадність. І це в поєднанні із атмосферою загадковості, яку в кожній дії все нагнітали і посилювали О. Олесь та М. Метерлінк, давало незвичайний, вражаючий ефект. Додані драматургами сцени й образи (люди, дізнавшись про русалку Оксану, яка нібито чинить зло, ведуть її на розправу до вогнища – в українського автора; казкова злодійка Анна, яка не знає ні жалю, ні інших людських почуттів – у бельгійського автора) ніяк не випадають із внутрішньої художньої структури творів. Навіть більше, вони посилюють, поглиблюють концептуальне ідейне спрямування драм. Та є

в п'єсі О. Олесь «Над Дніпром» характерна риса, що ріднить її з «Синім птахом» того ж М. Метерлінка: драматург бере людину як певне родове поняття, бере її поза суспільством і ставить віч-на-віч з природою – Олесь і Метерлінк «зіштовхують» своїх абстрактних людей із найтаємничішими, на їх думку, і фатальними силами природи – любов'ю і смертю.

Уже говорилося про те, що український та бельгійський драматурги широко використовували у своїх творах міфічні постаті, сцени, інші міфологеми, що характеризували особливості символістського типу художнього мислення. Однак робили вони це кожен по-своєму. Так, якщо М. Метерлінк наче влітав свою авторську свідомість у міфічну канву драми, то О. Олесь віддавав її цілковито у розпорядження своїх героїв, виходячи винятково з їхніх спроможностей визначати порядок дії, несподівано перетворюватися тощо. Від епізоду до епізоду, від сцени до сцени письменник наче йде за своїми героями, водночас змушуючи їх занурюватися у найпотаємніші глибини своєї пам'яті (особистісної, генетичної, родової), щоб віднайти там основну сутність зв'язку поколінь і визначити внутрішню цілісність самої людини.

Прагненням зберегти в собі приналежність до українства позначений «закарпатський» період творчості С. Черкасенка (1876–1940). Тривалий час мешкаючи в містах і селах «Срібної землі», що у 1920–1930-х рр. входила до складу Чехословаччини, драматург відчував збережену там патріотичність і всіляко підтримував її серед місцевого населення. Особливо популярними тоді були пластунські та просвітянські організації, що впливали на шкільну молодь. Власне, для шкільного театру С. Черкасенко написав чимало дитячих п'єс, виданих в Ужгороді – «Сміх» (1924), «Лісові чари» (1924), «Лібуша в таборі» (1925), «Чудо св. Миколая» (1925), «Бідний Лесько» (1926), «Хай живе життя» (1930), «Ой хто, хто Миколая любить...» (1936), «До світла, до волі» (1937) та ін., які мали марально-дидактичне спрямування, виховуючи у підлітків почуття патріотизму, національної гідності й християнськості. У творчості письменника вони радше сприймаються як історико-культурний факт, а не літературно-мистецьке явище.

Хоча в тодішніх суспільно-політичних умовах Закарпаття такі твори, написані українською літературною мовою, виконували своє завдання: утверджували серед шкільної молоді й загалом населення краю українськість.

Звісно, у цей час С. Черкасенко створив і великі драматургічні полотна, які мають історико-літературне значення – історичні драми «Коли народ мовчить» (1927), «Северин Наливайко» (1928), містерійну п'єсу «Ціна крові» (1930), драматизований роман «Еспанський кабальєро Дон Хуан і Розіта» (1931). Якщо перші два твори мають виразно національне спрямування, то наступні цілковито відходять від української тематики. Крім того, така всесвітня тематика вже розроблялася українськими драматургами. Все це давало підстави тодішній критиці звинувачувати автора драм у наслідуванні, а почасти й в епігонстві, скажімо, драматургії Лесі Українки («Камінний господар» і «На полі крові»).

Справді, «Еспанський кабальєро Дон Хуан і Розіта» та «Ціна крові» С. Черкасенка тематично близькі драматичним поемам поетеси, але ж генеалогічно подібні теми й проблеми сягань глибокої давнини і репрезентовані багатьма художниками слова. Зрештою, С. Черкасенко, звертаючись до аналогічних мандрівних сюжетів, прагнув по-своєму ідейно-естетично втілити їх у структурі драматизованого роману про дон Хуана і в містерійній п'єсі про Іуду Іскаріотського. Так, у творі «Еспанський кабальєро Дон Хуан і Розіта» він надто приземлив центральний образ і забарвив його здебільшого в реалістично негативні тони «нахабного серцеїда», «владного завойовника жіночих чеснот». Таким чином він свідомо зігнував відомі ті містично-філософські риси, що їх надавали йому попередні автори, зокрема Лєся Українка.

Якщо й далі зіставляти сюжетні ходи творів українських драматургів про Дон Жуана, то неважко помітити, що покарання для головного героя письменники придумують різні: смерть від містичної статуї Командора у п'єсі «Камінний господар» і загибель від помсти зведеної й ошуканої гультяєм простої дівчини Розіти в п'єсі «Еспанський кабальєро Дон Хуан і Розіта». Загалом створений С. Черкасенком образ

основної дійової особи у драматизованому романі не має ні ореолу романтики, ні втаємниченої містики, ні звабливого демонізму, як це помічаємо у цілому ряді творів з цим мандрівним сюжетом. Натомість, Дон Хуан постає легковажною, позбавленою відчуття відповідальності людиною, що прагне нових захоплень і любовних спокус, а коли цього йому не вдається досягти, то використовує погрози, зневаги, інші негативні прийоми у постійних пошуках гострих відчуттів. Сам автор згодом зізнавався, що ця п'єса не несе в собі філософічно-містичного спрямування, однак має на меті те, чого вимагає сучасна сцена: театральність (сценічність), легкість, цікавість, рух (кіновість) тощо і «трішки здорової моралі».

Інші драматурги з української діаспори, передовсім Є. Карпенко (1882–1933) (як емігрант спочатку мешкав в Австрії, а згодом переїхав до США) та Л. Мосендз (1897–1948) (проживав у Польщі, Чехії, Швейцарії), наприкінці 1920 – початку 1930-х років створили, відповідно, п'єси «Едельвайс» (1921) та «Вічний Корабель» (1933). Загалом у драматургії Є. Карпенка символізм був домінуючим («Білі ночі (1920), «Осінньої ночі» (1920), «В долині сліз» (1921), «З глибини життя» (1922) та ін.). Однак саме «Едельвайс» чи не найвиразніше виявляє своєрідність символістської авторської свідомості письменника. Бо якщо в згаданих творах дещо помітний вплив скандинавської і французької символістської драми, то «Едельвайс» засвідчує, що її автор відійшов од традиції західноєвропейської і національної символістської драматургії.

Є. Карпенко змальовує образ неординарної особистості Марії, яка завжди і в усьому прагне відстоювати чесні й справедливі взаємини. Її морально-духовний імператив, не завжди викликає адекватну реакцію в подруг і чоловіка Романа. Тим паче неоднозначно сприймається її альтруїзм та саможертвність. Драматург проникливо передає стан вивіщення й усамітнення душі Марії, коли та приймає остаточне рішення щодо закоханих подруги і чоловіка: тепер її настрої часто стає мінорним. Подібна до альпійської квітки едельвейса, яка росте самотньо тільки на деяких верхах гір, Марія також залишається самотньою, зрадженою фатальною владою кохання, однак не розчавленою життям.

Автор так і не дає остаточної відповіді на це, раз по раз пускаючи своїх героїв і читачів по колу пошуків духовної сфери людського буття. Концепція «чесності із собою» (В. Винниченко) у творі Є. Карпенка знайшла своє символістське втілення: автор конструює драматичну дію і конфлікт за принципом одвічного протистояння внутрішніх протиріч, психологічної боротьби самої особистості. Адже ні Клара, ні Роман, через учинок яких Марія зазнала душевних мук, не постають негативними або ж несприйнятними для неї посталями, тим паче – ворогами. Естетизація Марійного страждання, хай у чомусь і позбавленого раціонального смислу, все ж набуває форми активного діяння. Зазнавши мук, Марія прощає зраду своїх найближчих людей, благословляє їх на щасливе подружнє життя.

У поетичній драмі «Вічний корабель» драматург із української діаспори – Л. Мосендз – в алегоричній формі, що вимагає символізації художніх образів-персонажів, відображає нелегку долю емігранта. Сюжет побудований, власне, на одній події, яку автор часопросторово пов'язує із голландським містом XVI ст.: його мешканці, відчуваючи наближення швидкої облоги ворогом, не можуть порозумітися, як захиститися від загарбників. Навіть більше, тут нема людини, яка б згуртувала всіх, вказавши шляхи до визволення. Драматург мовою знаків і символів намагається естетизувати цю ситуацію. Це відбувається насамперед на рівні світовідчуття героїв, їх морально-етичних пріоритетів. Не випадково автор у ремарках, які відзначаються особливістю навіювати певні символістські ідеї й настрої, вказує на якусь одну характерну рису того чи того персонажа.

Сучасні дослідники іноді порівнюють цю драматичну поему з патріотично вмотивованим варіантом «Летючого голландця», «з меншим містицизмом, але з великою дозою іdealізму» (Л. Залеська-Онишкевич), що є, додаймо, характерною особливістю символістського типу художнього мислення Л. Мосендза. Прагнення головного героя «Вічного корабля» до пошуків щастя, до орлиного лету в незвідане – це завше гімн душі, бо символізує красу і силу духовно-

моральної спроможності людини до волі. Водночас «політ у вічність» символізує у поетичній драмі Л. Мосендза прагнення чогось таємного, незвіданого, розширеного духовного буття людини. Символіка й алергоричність драматичної поеми є доволі виразними: «Вічний корабель» порушує проблему долі емігранта, що прагне боронити вітщівщину від загарбницьких зазіхань. Зрештою, символіка прочитується й в іншому: автор твору, виїхавши після втрати державності на еміграцію, хотів знайти відповіді на питання, чи він і ті, хто через обставини опинилися за межами України поруч із ним, – вічні блукальці, котрим уже ніколи не судилося пристати до рідного берега? Чи є їх провина у тому, що ворог панує на рідній землі?

Естетикою та поетикою символізму позначено й п'єси Ю. Липи (1900–1944) (замолоду виїхав до Польщі, а повернувшись в Україну 1944 р., служив лікарем в УПА, тоді й загинув). Його «Троянда з Єрихону» (1922), «Корабель, що відпливає» (1923), «Слово в пустині» (1926), «Бенкет» (1926), «Вербунок» (1927), «Пісня» (1927) та ін. створені переважно в жанрі драматичної поеми, традиційної для української класичної драматургії. Авторська систематика образів, конфліктів, характерів і подій засвідчує не лише символістське, а й неоромантичне спрямування його драматургії з виразною двополюсністю морально-духовних вимірів героїв. І хоча, наприклад, у «Троянді з Єрихону», «Кораблі, що відпливає», «Бенкеті» чи в «Поєдинку» драматична дія відбувається в епоху Середньовіччя, все ж помічається свідомо авторська актуалізація тодішніх життєвих і суспільних проблем з обов'язковим акцентом на проблемах загальнолюдських.

Так, у драматичній поемі «Троянда з Єрихону» в баладній формі змодельовано проблему розуміння кохання до жінки: з одного боку, лицарського, що вивищує й ушляхетнює людину, з іншого – плотського, що приземлює, губить її. Ці дві позиції викликані особистісними сприйняттями старшого і молодшого найманців (вони перебувають на службі у маєтку графа) графової дружини Моріньоль. Вірність і чесність жінки автор передає засобами своєрідного плачу-треносу,

в якому переплелися реальні й ірреальні настрої, дійсні й метафоричні відчуття.

З посиленням напруги конфлікт драматичної поеми свідомо зміщено із внутрішнього до зовнішнього. Цьому сприяє вставний епізод, що сприймається як сцена в сцені: Марграф знищує ченця, який не схотів вмовити графиню Моріньоль прийняти почуття зрадника-залицяльника. Це, як і повернення графа, спонукають Марграфа до каяття. Зазнавши зовнішніх змін од приневолення, Моріньоль не змінилася внутрішньо. Незламність її віри й кохання до графа, викликають у нього приплив нової хвилі любові, і він намагається якось омолодити свою дружину, повернувши їй колишню вроду і привабливість. Як характерний для жанру балади, Ю. Липа використовує міф про троянду з Єрихона, що має чудодійно-чарівну силу.

Власне, таке дотримання автором баладної структури драматичної поеми відповідно корелює й принципи організації драматичної дії (зверху-донизу) згідно з окресленою ідеєю, які притаманні закритій драмі з символістською моделлю авторської ідейно-естетичної свідомості. У такій структурі п'єси можна «вбачати певні ознаки неоготики у мисленні та стилі Ю. Липи: у його драматургії домінуючими є не колізії, а насамперед зіткнення різноманітних за дискурсивною природою текстів-висловів: авторської нарації, хору, індивідуалізованої репліки або нашарування пісні як метавислову, молитви, медитації, вертикально монтажного полілогу-акорду тощо»¹.

Загалом у своїх драматичних творах і С. Черкасенко, і О. Олесь, і Ю. Липа, і Є. Карпенко, і Л. Мосендз порівняно недалеко відходять од традиційних сюжетів, в основі яких лежить то любовна інтрига (нещасливе кохання, зрада, помста), то одвічні пошуки щастя (в земному чи ірреальному світі) тощо. Переосмислення і переорієнтація відбувається насамперед на рівні драматичної дії. Вловлюючи загаль-

¹ *Малютіна Н. П.* Українська драматургія кінця XIX – початку XX століття: аспекти жанрової динаміки. – Одеса: «Астропринт», 2006. – С. 230.

ні настанови щодо конструювання символістської драми, українські письменники тонко відбивали загальні тенденції національно-культурних процесів, що спрямовувалися до синтезу форм українського модерного стилю. Власне, це характеризувало й водночас об'єднувало драматургів, як тих, що творили на материковій землі, зокрема в Галичині, так і в діаспорі.

В. Пачовський, розробляючи у своїй ранній драматургії часто художньо культивовані молодомузівцями історіософські теми та ідеї, мотиви й образи, органічно поєднував у ній естетику символізму з націоналізмом як виявом своєї громадянської позиції, елементи поетики української класичної драми з принципами західноєвропейської модерністської п'єси. Власне, така зарядженість українським патріотизмом літературно-сценічних творів, – знамення того часу, зумовленого суспільно-політичними та культурно-історичними чинниками, зокрема наслідком визвольних змагань Українського січового стрілецтва в роки Першої світової війни. Досі про цей період у розвитку західноукраїнської драматургії історики літератури, на відміну від істориків театру, майже не згадували. Тим часом архівні матеріали, численні рукописи засвідчують існування «стрілецької» драматургії, а відтак і «стрілецьких» вистав.

В умовах воєнного стану держава, зазвичай, виступає захищеною стороною і всіляко ініціює не тільки функціонування, а й створення сприятливої атмосфери для такого типу художньої творчості як військово-пропагандистської та значною мірою агітаційної, навіть у середовищі окупованого населення. Зрозуміло, що драми і сценічні постановки західноукраїнських авторів у межах Австро-Угорської імперії, яка брала участь у Першій світовій війні, були небезпечні для неї, оскільки так чи так утілювали ідею усамостійнення та державотворення української підневільної нації. Такий її статус унеможлилював державне замовлення на п'єси і вистави військового спрямування, тому австро-угорська влада зробила все, щоб дезорганізувати діяльність українських (галицьких) сценічних труп, головним чином театру товари-

ства «Руська Бесіда», а відтак і зовсім не допустити до появи ні вистав, ні драматичних творів національно-патріотичної тематики. Навіть більше, чимало артистів і письменників чи й загалом західноукраїнських митців було мобілізовано до австро-угорської армії, а тих, хто був російськoпідданими, – заарештовано та ув'язнено. Інша частина акторів і письменників, уникаючи переслідувань з боку також ворожих російських військ, перебралися зі Львова до Тернополя, де впродовж 1915–1917 рр. спершу під керівництвом Леся Курбаса, а з березня 1916 р. – М. Бенцалія становили основу літературно-сценічних видовищ Тернопільських Театральних вечорів.

В Західній Україні воєнного періоду разом із розважальними та музичними спектаклями, здійснювалися постановки драм «Сонце Руїни» В. Пачовського, «Степовий гість» Б. Грінченка, «Соколики» Г. Цеглинського, «Дядя Ваня» А. Чехова, «Украдене щастя» І. Франка, «Чорна Пантера і Білий Ведмідь» В. Винниченка та ін. У середовищі галицької інтелігенції раз по раз піднімалися дискусії й полеміки про однотипність і недосконалість, про схематизм і поверховість тодішніх вистав. Часто такі суперечки виносили на сторінки тодішніх часописів, що ставало широковідомим. Так, редактор журналу стрілецької творчої молоді «Шляхи» Ф. Федорців не без іронії та сарказму писав, що п'єси, які добираються для сценічного втілення Українським Людовим Театром В. Коссака, становлять собою не що інше, як «усякі кабаретково-опереткові уривки», не відповідають духові національно-визвольних змагань, відтак не збагачують репертуару.

Ф. Федорців не заперечував появи у репертуарі класичної української чи західноєвропейської драматургії. Він лише застерігав театр од втрати мистецького впливу на глядача через нерозважливі підходи до постановки тієї чи тієї драми, від надмірних, не завжди обґрунтованих режисерських та акторських амбіцій щодо сценічної постановки. Зрештою, молодомузівець С. Твердохліб у своїх рецензіях на вистави за п'єсами західноукраїнських авторів, не ігноруючи їх розважально-комедійної основи та полегшеного подієвого

спрямування, зауважував, що такі видовища конче потрібні населенню, бо дають можливість бодай на мить забути про страждання воєнної пори, хоча ті ж «Соколики» галицького драматурга Г. Цеглинського «на теперішній військовий час уже публіки (...) не полонять»¹. Тож необхідні були нові драматичні твори і вистави, тим паче, що велика частина митців, мобілізованих у Львові до лав Українського січового стрілецтва, проходила військову службу у Збірній Станиці Українських січових стрільців, що давало їм можливість створювати певні художні цінності.

Зрозуміло, що підтримка такого типу літературної та сценічної творчості «усусусів» з боку Австро-Угорської імперії, по суті, не здійснювалася, оскільки заряджати своїх інонаціональних підданих визвольною і самостійницькою ідеєю було недоцільно, навіть небезпечно. Проте для українського січового стрілецтва вага не тільки драматургії і театру, а й інших мистецьких видів та жанрів і надалі залишалася незаперечною. Адже в легіоні УСС від самого початку його створення був закладений не тільки сенс і дух національної військової гвардії, а й її культурно-просвітницька місія. Відтак стає зрозумілим, чому майже 35 відсотків УСС становили представники галицької наукової та літературно-мистецької інтелігенції.

У середовищі вояків-стрільців панував інтелектуальний дух, навіть імперативна потреба в освіченості та в пропаганді історико-патріотичних завдань серед населення краю. Цьому сприяла з ініціативи підхорунжого М. Угриня-Безгрішного та з допомогою копового отамана Н. Гірняка «Пресова квартира УСС», що займалася виданням часописів і листівок, журналів «Самоохотник», «Самопал», збірників «Червона Калина», а також організацією шкіл, бібліотек, читалень, хорів, оркестрів, театральних гуртків на території пересування «усусусів». Саме «Пресова квартира УСС» час од часу оголошувала різноманітні творчі конкурси, зокрема і створення сценічного видовища та написання драматичного твору

¹ Maudit (*Сидір Твердохліб*). З театральної салі. «Соколики» Г. Цеглинського // Українське Слово. – 1916. – 20 верес.

з життя і боротьби Українських січових стрільців. Атмосфера творчості в середовищі природно утримувалася аж до 1918 р., тобто аж до закінчення Першої світової війни, а потім з новою силою розгорнулася в період національно-визвольних змагань 1918–1920 рр. Власне, вона стимулювала розвиток української літератури й мистецтва спротиву («резистансу»), що своїм корінням сягав давноминулих часів і мав тривку традицію, саме вона, зокрема, інспірувала народження таких унікальних у нашій культурі естетичних явищ, як «стрілецький театр» і «стрілецька драматургія», «стрілецька пісня» і «стрілецька поезія».

Однак на сьогодні п'єси «усусусів» досліджені найменше, деякі з них і досі залишаються архівним матеріалом, про окремі є лише згадки, спомини. Водночас не можна оминати того факту, що такого типу драму створювали не лише представники УСС, а й близькі до них за своїми світоглядно-патріотичними переконаннями західноукраїнські автори, драматурги, які глибоко проймалися національно-визвольними змаганнями, а тому знаходили відповідні жанрово-стильові засоби та принципи драмопису для їх сценічної реалізації, приміром, у театрі «Української бесіди» чи на підмостках інших (аматорських або професійних) колективів. Тому «стрілецька драматургія» як літературне явище у розвитку західноукраїнського драматургічного-театрального процесу перших десятиліть ХХ ст., незважаючи на свою малочисельність, а іноді й малопримітність, все ж постає як самодостатній художній вияв її творців.

Такого типу п'єсу Д. Николишина (1894–1968) «Розладдя» (1916) удостоєно третьої премії на драматичному конкурсі Крайового Відділу УСС, вона з успіхом виставлялася кілька років на сцені театру «Української бесіди». На жаль, самого тексту драми не збереглося. З відгуків, які залишилися від тодішньої театральної критики на постановку цього твору, можна зробити принаймні два висновки: він не мав високої мистецької вартості, розкриваючи децю поверхово проблему сімейних взаємин у галицькій родині періоду війни, і тільки

завдяки Л. Новіні-Розлуцькому, який, за словами Й. Гірняка, «спеціалізуючись» у стрілецькому театрі на спектаклях за п'єсами зарубіжної і новітньої української драматургії, зумів «якнайкраще зрежисерувати таку буденну історію з нецікавого побуту нашої інтелігенції», впродовж тривалого часу знаходив вдячного глядача в особі вояків УСС.

Отже, спершу стрілецьку тематику західноукраїнські драматурги розробляли лише принагідно до морально-етичних та побутових проблем із життя галичан в умовах воєнного стану. Тому їх драматичні твори (Я. Партицького «Млин» – 1917, О. Бабія «Воєнна любов» – 1921, С. Левинського «Свято Нового року» – 1923, І. Луцика «Тривожні душі» – 1923 та ін.), звісно, не могли суттєво впливати на формування репертуару «Стрілецького театру», хоча засвідчували літературний хист їх авторів. Після поразки національно-визвольних змагань, стрілецькі мотиви, образи, сюжети набули більш повноцінного змістовного та формотворчого вияву. Свідченням цього є не просто поява помітної кількості п'єс такої тематики («Остання жертва» (1923) і «Шлях до волі» (1931) І. Зубенка; «Десятник Люлька», або «Бо війна війною» (1924) і «Їхав стрілець на війноньку» (1925) Б. Пирятинського; «Залізна Острога» (1926) Л. Лісевича; «Софія Галечко» (1924), «Лицарі залізної Остроги» (1928) і «Великі роковини» (1930) М. Угриня-Безгрішного, «Дала дівчина хустину» (1933) Олександра Лугового та ін.), а, що найважливіше, зростання їх художнього рівня, який відтак позитивно позначився на загальній культурно-просвітницькій діяльності театру «Українська бесіда» чи дальшому розвитку західноукраїнської драматургії.

У цих та інших драматичних творах (попри деякий очевидний наліт агітаційності, а від того й деякої декларативності стилю, схематичності дії чи спрощеності сюжетних ліній, конфліктних колізій і композиційних структур) найголовніше – постійні пошуки й утвердження патріотичного пафосу. Відповідною є й емоційна атмосфера їх сприйняття чи то безпосередніми учасниками Українського січового стрілецтва та національно-визвольних змагань, чи то

читацьким і глядацьким загалом тієї буремної доби¹. Видно не лише різноплановість драматизму зображених подій, обставин, ситуацій і характерів дійових осіб, а й прагнення авторів надати їм необхідної форми сценічного вираження. За жанровими ознаками стрілецька драматургія, як і загалом творчість західноукраїнських письменників, що за ідейно-тематичною спрямованістю асоціюється з нею, поділяється на ряд формоутворень: тут і драма («Тривожні душі» І. Луцика, «Остання жертва» І. Зубенка), і мелодрама («Розладдя» Д. Николишина, «Воєнна любов» О. Бабія) і комедія («Десятник Люлька», або «Бо війна війною» Б. Пирятинського), і трагедія («Залізна Острога» Л. Лісевича, «Софія Галечко», «Лицарі залізної Остроги» М. Угриня-Безгрішного), і п'єса «з музикою та співаками» («Їхав стрілець на війноньку» Б. Пирятинського, «Шлях до волі» І. Зубенка), й епічна драма («Великі роковини» М. Угриня-Безгрішного). Така жанрово-стильова різноманітність стрілецької драматургії має, однак, домінуючу характеристичну прикмету, що об'єднує всі ці драматичні форми, – художню трансформацію майже документального часу, місця, явища і факту бойового чину «усусусів».

За таким принципом створюється й жанр драматичної поеми «Великий день» (1921) Р. Купчинського (1894–1976), «Сон Галича» (1922) Ю. Шкрумеляка (1895–1965), «На ріках вавилонських» (1923) М. Матіїва-Мельника (1890–1947), «Гуцульський курінь» (1930) О. Бабія (1897–1976), в яких очевидці й творці стрілецької історії залишають для наступних поколінь героїчні сторінки українського стрілецтва. Так, про твір Р. Купчинського «Великий день» рецензент «Літопису Червоної Калини» К. Трильовський пише, що ця драматична поема, «грана на сценах, викликала непроминаюче захоплення й оплески», зробила «глибоко проймаюче враження» не тільки на глядача; «читана автором (після повороту з табору полонених у Тухолі) на літературному вечорі

¹ Горбовий М. Про п'єси зі стрілецького життя // Літопис Червоної Калини. – Львів, 1935. – Т. XI. – С. 6.

у Львові спровадила похвалу»¹ самому письменнику. Така ж хронологічна й хронотопна точність послідовно відбита й і у «Великому дні», сюжетом якого постає своєрідний звіт² покійного полковника Дмитра Вітовського перед полеглими у боях за рідну землю січовими стрільцями. Драматург майстерно використовує прийом «художнього оживлення» героя, тому майже вся дія драматичної поеми відбувається у своєрідній атмосфері містифікації, візій, сну-уяви. Її напруженість і загостреність конфліктних ситуацій посилюється завдяки введенню письменником до тих чи тих подій (зокрема у фіналі твору) живих людських постатей із народних мас, образів природи тощо.

Тож сюжет «Великого дня» побудовано не так на відтворенні якихось зовнішніх чинників дії, як, сказати б, на вияві внутрішнього світу головного персонажа і таких рис його характеру, як ідейно усвідомлений патріотизм, мужня жертовність і незламна віра в національно-визвольні змагання українського народу. Р. Купчинський у першій дії надає можливість висповідатися Дмитрові Вітовському перед мертвими й живими, тому монолог тут переважає над діалогами. У наступних картинах саме діалогічне мовлення стимулює розвиток основного конфлікту драматичної поеми: дух полковника протистоїть темному духові зневіри. Це, власне, той, який «недолю пириє по Україні», виступаючи на «всяких чорних радах». Дух Черні впевнений у своїй перемозі навіть тоді, коли провідник національного війська для ствердження правдивості своїх слів звертається до літнього чоловіка та його сина. Батько не знає, що то за місцина така – Маківка,

¹ Т. К. (*Трильовський Кирило*). Великий день: Драматична поема Романа Купчинського // Літопис Червоної Калини. – Львів, 1933. – № 3. – С. 22.

² Мова йде про ліричний нарис «Звіт», написаний самим Дмитром Вітовським і вперше опублікований у збірнику творів січових стрільців «Червона Калина» (1916), а вже згодом як своєрідний художній документ, видрукований у книзі М. Угриня-Безгрішного «Нарис історії Українських Січових Стрільців». – Рогатин. – Ч. 1. – 1923.

та й хто такі «січовії стрільці», що полягли в бою за неї. І навіть з якимось викликом говорить, що «через отсю «свободу», тепер ще гірше стало для народу»¹.

З цієї збайдужілості й безпам'ятства простого люду Дух Черні торжествує, а Дмитро Вітовський ще більше страждає і з розпачем благає, щоб нові покоління не проклинали тих, хто вже «у супокої вічному лежать», щоб не забували «історії своєї»². Драматизм цих сцен посилюється ще й тим, що син, на відміну від батька, пильно вдивляючись в обриси духу полковника, впізнає його і стає супроти духу зневіри. Дух Вітовського мовби переселяється у живу людину – майбутню надію нації. Конфлікт драматичної поеми сягає свого найвищого напруження, коли розлючений Дух Черні кидається на юнака, щоб знищити будь-яку ймовірну історичну пам'ять українського народу. Та на захист хлопцеві стає одвічний страж Золотих Воріт, що є символом нашої державності, – Архангел Михаїл. Він велить чоловікові вбити Духа Черні, але той не має для цього ні відваги, ні сил. Це робить син. Фінал драматичної поеми просвітлений не лише місячним сяйвом, що огортає гору Маківку, не тільки відсвітом першої листопадової ночі, що вважається зауюкійною «по мертвих та убієнних душах», а й тим, що примара неволі та безнадійності, яка була нав'язана злим духом, зникає й Архангел Михаїл сповіщає про народження Великого дня – дня воскресіння нації.

Використані Р. Купчинським у цьому творі засади символізму, а відтак і відповідні художні засоби, засвідчують, з одного боку, стильове різноманіття стрілецької драматургії, з іншого, – тяглість традицій західноукраїнської драми початку ХХ ст., зокрема у творчості В. Пачовського з його історіософськими ідеями, патріотичною проблематикою тощо.

¹ Купчинський Р. Великий День. Драматична поема // Бібліотека «Живе Минуле». – Львів, 1921. – С. 19.

² Купчинський Р. Великий День. Драматична поема // Бібліотека «Живе Минуле». – Львів, 1921. – С. 8.

Звісно, були в цьому пласті західноукраїнської драматургії 1920–1930-х рр. і художньо слабкі, недосконалі твори, на появу яких тодішня критика реагувала майже миттєво – відразу ж після їх публікації чи вистави. Так, Г. Лужницький у своїй рецензії на «драму з української революції» «Черник» (1938) Р. Єндика чітко виявив творчі прорахунки автора, зокрема, статичність драматичної дії, безконфліктність п'єси, відсутність характерів і справжньої сюжетної інтриги. Водночас, як зауважує критик, Р. Єндик мав добрий матеріал, «навіть, можна сказати, свіжий». Адже сама постать головної дійової особи сотника Черника, «яка стала вже легендою, дуже сценічна. Однак після прочитання п'єси Єндика залишається справдішній несмак»¹.

Цей же рецензент іншої п'єси з життя і боротьби «усусів» «Син повстанців» (1938) Л. Отаманця дає нищівну оцінку: «Син повстанців» зветься ця драма, мабуть, тільки тому, що десятилітній синок повстанців залишається випадково в живих і кінчає цілу драму патетичною ворожбою: мамо! встань! Збудись! царство наше воскресає! Цього рода заклики наша публіка любить, і, може, тому ця драма, відограна на аматорській сцені (бо ніякий професійний театр не відважиться її грати!), буде мати сякий-такий успіх». І вже як висновок, Г. Лужницький завершує: «... ця п'єса композиційно слабесенька, не має навіть того, що так хотілося б бачити в літературно-слабких творах, – правди життя»². Подібну оцінку дав цей же рецензент і твору М. Чирського «Отаман Пісня» (1935). Художньо примітивною у своєму наслідуванні драми Г. Цеглинського «Кара совісти» є перенесена в інші часи п'єса М. Приймака «Стрілецька рука» (1939), яка не має жодної літературно-мистецької цінності, як і не має безпосереднього відношення до героїчних сторінок українських «усусів». Як зробив невтішний, проте справедливий ви-

¹ Лужницький Г. Ростислав Єндик: «Черник». Драма з української революції // Григор Лужницький. Український театр: Наукові праці, статті, рецензії: У 2-х т. – Львів, 2004. – Т. 2. – С. 285.

² Там само.

сновок театральний критик, «... сьогодні друкувати й кидати між маси цього рода речі рівняється національній зраді»¹.

Отже, історія українського стрілецтва, час національно-визвольних змагань у Галичині не дали таких яскравих естетичних явищ, як, приміром, ті ж «молодомузівці» з їх настійливою потребою оновлення літературного процесу. Зате вони стимулювали безперервність (навіть в умовах воєнних) творчих шукань західноукраїнських драматургів і театру перших десятиліть ХХ ст. Зрештою, ці п'єси і вистави здебільшого витворювали ті, які свої драматургічно-сценічні студії проходили на фронтових дорогах, нерідко не мали фахової освіти. Водночас не можна оминати того факту, що впродовж Першої світової війни єдиний на той час в Галичині професійний український театр товариства «Українська бесіда» мав постійну підтримку (моральну й матеріальну) з боку Українського січового стрілецтва, зокрема Коша УСС (командант д-р Н. Гірняк) та Збірної Станиці УСС (командант, сотник д-р М. Волошин), жодного разу не отримуючи її (якраз навпаки) від воюючої Австро-Угорської сторони.

Цей чинник, а передовсім стрілецький патріотизм і палка віра у святість національної ідеї (за них «усусусів» Австрія і Польща інтернувала у невідільницькі табори, а Росія засилали в концентраційні в'язниці Сибіру та Соловків), надавали воякам та учасникам визвольних змагань потужної творчої сили. Режисери, актори, сценографи й літератори не тільки вміло й посутньо заповнювали драматургічно-сценічний простір і час, а й з глибоким відчуттям обов'язку та відповідальності поставилися до свого «військово-мистецького завдання». Окрім того, в історії українського театру та літератури «стрілецький театр» і «стрілецька драматургія», попри свої творчі пошуки та експериментаторство, заслуговують на уважне вивчення вже хоча б тому, що вони є унікальним явищем загальноукраїнської культури і самі по собі стали певним, окресленим у часі та місцевості, періодом або відрізком у розвитку нашого національного театру і літератури.

¹ Лужницький Г. Михайло Приймак «Стрілецька рука» // Григор Лужницький. Український театр: У 2-х т. – Львів, 2004. – Т. 2. – С. 291.

За своїм художнім мисленням такого типу вистави і драми дещо асоціюються з народною ідейно-естетичною свідомістю, надто героїчного плану. Зразком цього можуть слугувати «Залізна Острога» Л. Лісевича, «Софія Галечко» М. Утрина-Безгрішного, «Великий день» Р. Купчинського, «Остання жертва» і «Шлях до волі» І. Зубенка та ін. твори, що мали свого часу сценічну інтерпретацію. І все ж це тільки один, сказати б, видимий бік літературно-мистецького явища. Інший же, більш прихований, полягає в тому, що навіть в умовах воєнного лихоліття західноукраїнські драматургія і театр уникали поетико-стильової одноманітності та всіляко прагнули абсорбувати в себе традиції і тенденції сценічно-літературного життя, як тоді мовилося, «Великої, Східної України». Не випадково дослідники вказують, що зорганізована січовими стрільцями В. Бобинським, Р. Купчинським, Ю. Шкрумеляком, О. Бабієм та ін. художня група «Митуса» (1922) імпульсувалася у своєму творчому розвитку київським «Музагетом» (1919), а редагований В. Бобинським часопис усіяко пропагував зі своїх сторінок новітні стильові віяння та літературні напрями, зокрема символізм, неоромантизм, імажинізм, імпресіонізм тощо.

Хоча при цьому не слід оминати й суперечливих поглядів на це. Як писав згодом у своєму нарисі про творчість О. Бабія історик українського письменства з діаспори Р. Завадович, «модерністський рух (символістський чи декадентський, як його визначали в часових проміжках 20–30-х рр. українські оглядачі) як українськими літературними критиками, так і читачами сприймався наче «мода», що була чужою духові і священним цілям української літератури»¹. Вочевидь, цим можна пояснити той факт, що, навіть незважаючи на художню трансформацію подій січового стрілецтва та української визвольної війни через поетику символізму, західноукраїнські драматурги так і не змогли повністю захопити галицького читача чи глядача, які так чи інакше завжди прагнули до національного самовиразу й самоствердження.

¹ Завадович Р. Олесь Бабій // Овид. – 1961. – № 2. – С. 10.

Окрім Галичини, це впливало й на інші краї Західної України. У 1920-і рр. дещо поживляється драматургічно-сценічний процес українського спрямування і на Закарпатті, що також пов'язано із заснуванням в Ужгороді «Руського театру тов. «Просвіта» (1921). Цей колектив, окрім стаціонарного осідку, часто виставляв спектаклі у Мукачевому, Пряшеві, Берегові, Рахові, Хусті, Перечині, Тячеві, багатьох українськомовних селах краю. Спершу репертуар складався з української національної класики («Наталка Полтавка», «Ой не ходи, Грицю»), перекладених п'єс російських та західноєвропейських драматургів, а згодом до його формування долучалися й місцеві автори. Так, Ю. (Августин) Шерегій (1907–1990) створює драму з життя селянства «Нова генерація» (1925), В. Гренджа-Донський (1897–1974) пише доступною народною мовою п'єсу на одну дію «Сотня Мочаренка» (1926) про героїчні бої українських повстанців у 1919 р. на Мараморощині, Василь Пачовський – мелодраму «Поклик крові» (1927), сюжет якої зв'язаний з визвольними змаганнями українців після Першої світової війни. І. Невицька (1896–1967) створює драму з селянського життя «Огонь» (1930), а А. Волошин (1874–1945) під псевдонімом А. Верховинський – «Марусю Верховинку» (1931), твір, що тривалий час ставився багатьма закарпатськими українськими трупами.

Власне, «Марусю Верховинку» можна вважати чи не найкращою з точки зору художності драматургічною п'єсою, де і сюжет, і характери, і конфлікти естетизують важливі й складні події життя закарпатців 1930-х рр., боротьбу місцевих селян супроти свавілля дрібного урядовця, який разом із корчмарем притлумлює паростки українського культурного відродження краю. Головна героїня драми – вчителька Маруся Верховинка – веде завзяту боротьбу з лихварями, викриваючи їх антинародну суть, і, врешті, перемагає. С. Сильвай створив народну оперету «Маруся» (1930). Та мотив її надто подібний до основного мотиву «Наталки Полтавки», а вставлені автором поодинокі епізоди зовсім не мотивовані наскрізною дією. Вадою цього твору також треба вважати

мовну еkleктику, адже, крім місцевої говірки, звучить (без будь-якої потреби) церковнослов'янська та російська лексика. І все ж А. Волошин цілковито дотримався головного принципу такого виду сценічного мистецтва, як народний театр: іноді й спрощено, але в доступній формі зображувати соціально-моральні й духовні процеси, що відбувалися у селах Закарпаття.

Уже наприкінці 1930-х закарпатський драматург Ю. Гром (він же Ю. Шерегій, 1907–1990) написав п'єсу «Часи минають» (1938), яка, за задумом, мала б розкривати проблеми відродження Карпатської України. Однак письменникові бракувало вправності й розуміння сценічності як важливого чинника створення драматичного твору. Загалом гарна ідея так і залишилася мистецьки не реалізованою (розтягненість дії, передбачуваність сюжетних ходів, описовість сцен та епізодів тощо). Адже драма становить собою довільне нанизування випадкових картин з історії Срібної Землі – передвоєнної, мадярської, чеської та найновіших днів. Можна припустити, що, зберігаючи важливу порблему українізації краю, на рівні мистецькому вона не мала художньої цінності. Тож такого типу драматургія місцевих авторів здебільшого актуалізувала певну проблематику, аніж художньо модернізувала її, як це спостерігалось на Галицьких теренах.

У розвитку західноукраїнської та діаспорної драматургії 1920-х рр. модернізм здебільшого співіснував з реалістичним типом художнього мислення, свідченням чого є п'єси М. Ірчана (Андрія Баб'юка) (1897–1937) «Бунтар» (1921), «Безробітні» (1922), «Дванадцять» (1923), «Їх біль» (1923), «Родина щіткарів» (1924), «Підземна Галичина» (1925), «Радій» (1927) і «Плацдарм» (1930), у кожній із яких так чи так проступають тодішні «материкові» та «емігрантські» обставини. Хоча перші й останні твори цього періоду відчутно різняться у спадщині письменника, зокрема стильовим спрямуванням. Так, «Бунтар» і «Безробітні» сповнені романтизації у зображенні головних героїв, певної символізації образної системи й реалістичності драматичної дії та конфліктів.

Проте така авторська ідейно-естетична свідомість радше сприймалася як своєрідна еkleктика різних, вчасомзаперечу-

вальних елементів драматургічного мислення молодого літератора. Навіть більше, за очевидним прагненням драматурга модернізувати характери, ідеї та обставини, вона зводилася до штучного мелодрамагизму, декларативності, а відтак до певного схематизму в розстановці непримирених сил, радше за їх класовою приналежністю, соціальним станом тощо. Водночас елементи неоромантичної та символістської поетики у цих драмах використані автором із «чужого поля», тому й несли в собі наслідувальні моменти чи то від модернізму молодомузівців, чи то від західноєвропейської драматургії того часу.

Як би там не було, ранні спроби драмопису у творчості цього автора сприймаються не лише як учнівські, а й як такі, що спрямовані на подальші художні пошуки письменником свого власного стилю. Тож мають рацію ті дослідники, які стверджують, що така експериментальність драматургії М. Ірчана визначалась передовсім пошуками нової тематики, співзвучної з революційною епохою.

Після «Бунтаря» й «Безробітних» у драмах М. Ірчана виразнюється психологічний реалізм, що посилюється залученням до його засад експресіонізму. Вочевидь, драматург усвідомив, що справжня «агітаційність» твору залежить від міри наповнення його художністю, життєвою та ідейною переконливістю. Так, починаючи від наступної п'єси «Дванадцять», він наполегливо шукає сюжети, ідеї, характери й образи, пов'язані з тодішньою західноукраїнською дійсністю.

І все ж романтична піднесеність та умовна символічність окремих дійових осіб і психологічних ситуацій (скажімо, українських повстанців Мельничука, Шеремети й Цепка та їх ув'язнення польською жандармерією з твору «Дванадцять»; Антона, Єви, Івася й Ади та їх дії в умовах Першої світової війни з п'єси «Родина щіткарів») й надалі переважають у драмах письменника. Інша річ, що М. Ірчан, віддаючи перевагу майже документальному факту та матеріалу, використаним у тій же драмі «Дванадцять», не завжди вдало вибудовував сюжет і драматичну дію, часто вдавався до публіцистичної патетики в монологіях головних героїв, які здебільшого лише

декларували свою життєву й ідейну позиції. Звідси й основний недолік цих творів драматурга – схематизм характерів і конфліктів, статичність діалогічного мовлення і, як наслідок, – їх несценічність (перша редакція п'єси «Дванадцять» переконує в цьому, як і деякі сцени з другої редакції твору).

Орієнтація М. Ірчана на документальний фактаж, на реальність подій, що відбувалися на початку ХХ ст. у Галичині та в еміграційних умовах, зокрема в робітничому середовищі, з часом дедалі більше набувала ознак художності – образного узагальнення, естетичної самоцінності, людської індивідуалізації, національної самототожності. Це наче заперечувало висловлену в біографічній статті «Про себе» думку драматурга: «Мушу ще раз відзначити, що всі дотеперішні твори будував я виключно на життєвих фактах, старався завжди не відступати від гасла, що в художньому творі мусить бути життєва правда. Я був так захоплений цим гаслом іще з часів громадянської війни, що майже не визнавав так званої «поетичної фантазії». Всі мої твори – це життєві факти»¹. Проте письменник свідомо відступив од своєї позиції, коли почав працювати над «Родиною щіткарів» – чи не найкращою саме з боку художності драмою, хоча в основу її сюжету знову ж таки лягли події, про які М. Ірчан дізнався ще 1915 р., коли важкохворим лежав у віденському шпиталі: «Прочитав я в одній німецькій газеті, на останній сторінці, що в Німеччині жив-був сліпий щіткар і музикант, а в нього – дружина сліпа і їхня дочка теж сліпа. Тільки єдиний син був видючий, і його забрали на війну. За деякий час син повернувся додому, але... за славу Кайзера та великої германської імперії віддав теж... очі. Їх виїв отруйний газ на фронті. Єдиний видючий колось син поповнив темними очима сліпу родину щіткарів»². Лише за вісім років, перебуваючи в Канаді, драматург «оживив» цю газетну інформацію і створив соціально-побутову драму, майже зберігши фабульне зчеплення подій, відтворених у згаданій публікації.

¹ Ірчан М. Про себе. – Харків ; К., 1932. – С. 18.

² Там само. – С. 20.

Антимілітаристський мотив цього твору М. Ірчана наче продовжував розроблювану тему західноукраїнської стрілецької драматургії – «людина і війна». В «Родині щіткарів» домінуючою ідеєю, основним пафосом було антивоєнне спрямування. Саме в ній чи не найвиразніше виявляється зміна художнього мислення автора – від реалізму до психологічного неоромантизму та символізму, від агітаційності до жанрово-стильових пошуків. Дослідники творчості М. Ірчана, аналізуючи його твір, безспідставно виокремлювали таку його рису, споріднену із драмами західноєвропейських письменників Г. Гауптмана, Г. Ібсена та ін., як символізм.

Однак, на відміну від них, «Родина щіткарів» позначена символізмом, сказати б, соціально-публіцистичного спрямування, що, вочевидь, пояснюється світоглядно-філософськими настановами на зображення «життя революційно пробудженої народної маси». Не випадково ця п'єса народилася в середовищі українського еміграційного робітництва у канадському Вінніпегу восени 1924 року й тривалий час її ставила тамтешня «Театральна Робітничка Студія». Власне, така зорієнтованість на конкретного глядача й учасника робітничо-селянських аматорських гуртків українського зарубіжжя спрощувала ті чи ті засоби драматургічної поетики у драмах М. Ірчана. Надто це стосувалося формотворчих прийомів і принципів, а саме – структурування драматичної дії, діалогів, монологів тощо. Загалом з цієї точки зору твори драматурга (чи написані вони в Галичині, а чи створені в діаспорі) майже не різняться за жанровими ознаками, чимало в них «революційної романтики», що дещо знецінювала власне художні, естетичні пошуки.

Очевидно, М. Ірчан, пристосовуючись до вимог тодішньої доби, соціально-класової настанови на творення «нового мистецтва», вважав, що «стара форма», якої він дотримувався, більш зрозуміла тодішньому читачеві. Цю тезу заперечували своїми творами інші західноукраїнські письменники-драматурги, зокрема В. Пачовський, Г. Лужницький, О. Грицай, Б. Курилас, Г. Хоткевич, які органічно сполучали злободенність змісту і пошуки нових формотворчих засобів його вираження.

Не кажучи вже про п'єси М. Куліша, І. Кочерги, О. Олеся чи В. Винниченка, жанрові виміри драм яких впливали з модерної проблематики й актуальної тематики.

Драматургія М. Ірчана, народжуючись з потреб часу, все ж більше виявляла агітаційно-пропагандистські наміри автора художньо реалізувати їх в системі образів і конфліктів, сюжетів і психологічних ситуацій, соціальних обставин. Для цього драматург використовував не лише реальну проблематику з життя робітників та селян Галичини і національну тематику з побуту українського зарубіжжя, а й дійсні факти з буття закордонних пролетарів. Свідченням цього є створена М. Ірчаном у Канаді драма «Радій» («Отрута»), яку 1928 р. було надруковано в Одесі. Чи не вперше українська драматургія звернулася до американських подій початку ХХ ст., характерів, наче вихоплених автором зі справжнього робітничого середовища міста Нью-Оренджі, де на годинниковій фабриці від загадкової хвороби гинули прості трудівники, аж поки цілком випадково асистент лікаря не виявив причин цього нещастя. З'ясувалося, що важка недуга, а потім і смерть наступали в тих робітників і робітниць, які для нанесення на циферблатах годинників позначок використовували розчин гуміарабіку та радію, раз по раз змочуючи ним і слиною загострений пензлик.

Така майже документальна основа сюжету драматичного твору М. Ірчана пов'язана з особливостями авторської ідейно-естетичної свідомості письменника. І все ж таку «реальну дійсність» драматург збагатив досить вдалою розробкою характерів дійових осіб, а не «народної маси», як це донедавна стверджували дослідники творчості М. Ірчана, вказуючи на соціально-класову заангажованість зображуваних подій та образів. Бо навіть при очевидній на початку п'єси «Радій» розстановці непримиренних сил, конфлікт її з розвитком сюжету переходить у площину внутрішньо-психологічну. Власне, він є помітним рушієм у вияві духовно-душевного світу асистента лікаря Геррісона, світу, що роздирає сумління героя: з одного боку, він як учений, що дійшов висновку про причини таємничої хвороби, мав би розголосити це

і вжити заходів, аби не допустити подальшої смерті робітників, а з іншого, – перебуваючи на службі у власника фабрики годинників Макдугела, він змушений приховувати правду про трагедію.

М. Ірчан у фіналі твору дещо спрощує цей конфлікт, удаючись до традиційних для агітаційних п'єс засобів зображення народно-революційних мас: схвильовані подіями трудівники виходять на фабричну вулицю на чолі з профспілковими керівниками і перемагають багатія Макдугела, а Геррісон оповідає їм заспокійливу новину про винахід проти отрути. Однак, незважаючи на це, можна стверджувати, що в п'єсі «Радій» («Отрута») М. Ірчан, порівняно з іншими творами, виявив себе як зрілий майстер сюжетобудування з мотивованими інтригами і тонко розробленими людськими характерами. Владолюбний і підступний, нерідко й цинічний Макдугел; збайдужілий до нещасть робітників лікар Ендерсон, який став слухняним зряддям у руках фабриканта-управителя; чесний та усамітнений у суперечливому світі Геррісон; звідчаєний од горя втрати єдиного сина старий швейцар Бенермен; стійкі у відстоюванні своїх людських інтересів і прав робітники Джон, Гаррі, Розі та інші дійові особи у змалюванні драматурга. Вони більшою чи меншою мірою розкривають нову грань художнього мислення М. Ірчана, водночас відбивають і ту епоху, в якій він творив.

Історики літератури й дослідники творчості цього західноукраїнського і діаспорного письменника відзначають певну еволюційність його авторської ідейно-естетичної свідомості. Якщо у перших драматичних творах переважали засоби реалістичного драмопису, то у наступних («Родина щіткарів», «Радій» («Отрута»)) – вони органічно поєднувалися з елементами неоромантизму, символізму й експресіонізму. Власне, до них його, вочевидь, спонукала художня настанова на символічність літературної ідеї, зрештою, й наскрізна загальна трагічність твору. Відтак спостерігаємо дещо уповільнений ритм усієї п'єси, його послабленість, незважаючи на гостроту сюжету зовнішньої дії, натомість зосередженість автора на настроях, емоції, підтекстах й алегоріях «Родини щіткарів» і «Радію».

Дещо відокремлені від цього такі п'єси М. Ірчана, як «Підземна Галичина» та «Плацдарм», у яких зображується уже не просто «нова революційно-народна маса», а заполітизовані комуністичною ідеологією її партійні ватажки. У першій автор прагне подати колективний портрет КПЗУ (так принаймні сприймаються підпільниця Оленка Заплатинська, Лесь, Михась та інші члени «підземної Галичини» у їх боротьбі з польськими поліцаями та провокаторами – Пухальським, Веселовським, Микитюком). У другій – колективний портрет антибільшовицьких європейських сил (так подані персонафіковані Англія, Америка, Франція, Японія, Німеччина, Польща й інші країни) та їх участь у соціально-політичній ситуації на землях тодішньої Західної України: організація комуністичного підпілля, бунтарські настрої у польському війську, повстання селян-галичан і криваві придушення цього спротиву пілсудчиками.

Очевидно, провідним мотивом, що проймає всі сюжетні лінії «Підземної Галичини» та «Плацдарму», є гасло комуністів-підпільників, висловлене в останній драмі: «Плацдарм інтервенції проти Країни Рад мусимо змінити на плацдарм соціалістичної революції». Така заполітизованість подій і дійових осіб перетворила персонажів у звичайні схеми-рупори тодішніх комуністичних ідей, конфлікт драм структурувався автором на рівні соціально-класових взаємин і боротьби, власне, не торкаючись глибин внутрішнього світу героїв. Зрештою, все це й визначило жанрові орієнтири творів як п'єс-агіток, п'єс-плакатів. Доведена до крайніх меж ідеологічна заангажованість «Підземної Галичини» та «Плацдарму» за всього бажання драматурга надати якихось конкретних людських рис образам, приміром, залізничнику Данилу, його дітям Климу та Оленці, зраднику Адаму Микитюку, комісару поліції Гуральському («Підземна Галичина»), солдату Вергуну, підпільнику Кришці («Плацдарм»), завершилося художньою невдачею. Бо це не що інше, як розставлені Мирославом Ірчаном винятково за принципом партійної і соціальної приналежності «ходячі політичні символи», а не повнокровні дійові особи.

Як і попередні драматургічні твори, ідеологічно заданою постає також п'єса Мирослава Ірчана «Два ордени» (1932), створена разом із колективом Харківського Театру Робітничої Молоді та режисером-постановником «Плацдарму» в «Березолі» Володимиром Балабаном.

Такі драми західноукраїнських авторів (сюди можна віднести М. Лідянку, Я. Галана, О. Карманюка та інших) не були мистецькими відкриттями, хоча деякі з них і мали певну сценічну історію як в аматорських, так і в професійних театральних колективах Львова, Тернополя, Станіслава (Івано-Франківська), Коломиї, Самбора, Стрия, Чорткова, Бережан та інших міст Галичини. Сьогодні вони цікаві лише як факт літературно-мистецького життя, що не надто позначився на розвитку західноукраїнського та діаспорного драматургічно-театрального процесу. Варто зазначити, що такого роду драматичні твори на Наддніпрянщині існували ще на початку 1920-х рр. Водночас на західних територіях України агітаційність, ідеологічне пропагування, політично-класовий схематизм, комуністична заданість п'єс такого типу виявлялися надто «живучими» аж до початку 1930-х рр. XX ст., безумовно, спрощуючи ідейно-стильові та жанрові пошуки тодішніх авторів-драматургів.

Навіть більше, деякі західноукраїнські драматурги, прагнучи відобразити новий час і новий естетичний ідеал, що появився як знамення соціально-політичних змін перших десятиліть XX століття, нерідко абсорбували в себе ідейний фанатизм як вияв заполітизованих суспільних обставин у Західній Україні. Прикладом цього може слугувати драматургія Я. Галана (1902–1949), зокрема її раннього періоду – «Дон-Кіхот із Еттенгайму» (1927), «Вантаж» (1928), «Вероніка» (1929). Таке «новаторство», однак, здебільшого виявлялося в ідейно-тематичній площині, хоча, скажімо, використана драматургом традиційна конфліктна конструкція з класичною бінарною опозицією «почуття» – «обов'язок» у драмі «Дон-Кіхот із Еттенгайму» проступає у модерністських вимірах, зокрема з елементами неоромантизму. Князя д'Ангієна з відомої династії Бурбонів (його розстрілюють за наказом

Наполеона) змальовано як максималіста та патріота у вияві особистих цінностей честі та обов'язку перед рідною країною. Заради цих власних переконань він відмовляється від життя.

Загалом приреченість притаманна мученикам максималізму в усіх ранніх драмах Я. Галана. Тому такі дійові особи сприймаються не як динамічні у своєму розвитку, а як застигло-статичні у своїй притлумленості вимріяною ідеєю, розтерзані сумлінням і власними суперечностями. Як протиріччя такому персонажеві постає жива постать жінки-героїні, яка заради кохання ладна поступитися своєю честю, совістю, зрештою, готова й до смерті. У таких мелодраматичних ситуаціях, що вибудовувалися письменником на межі класичного і нового романтизму, навіть більше – елементів експресіонізму, вловлювалася, як це не парадоксально, опозиційність формотворчих засобів щодо ідейного фанатизму, закладеного свідомо у розвиток драматичної дії, сюжету й конфлікту.

Головна дійова особа романтичної драми «Вантаж» Дженні вдається до хитрощів, щоб урятувати від ідейного фанатизму – мрії «про світову революцію» – свого коханого Оскара, який, переправляючи на кораблі смертоносну зброю до Китаю, може загинути. Як і в попередній п'єсі Я. Галана, тут основний конфлікт зав'язаний із внутрішніми суперечностями героя, його почуттями та обов'язками. Свого часу багатий корабельний підприємець Сем Уокерс усиновив Оскара, а дізнавшись, що він займається революційною боротьбою і навіть готовий померти в ім'я її «світлих ідеалів», віддає наказ підірвати судно з вантажем, на якому перебуватиме й Оскар. Довідавшись про наміри свого батька, Дженні всіляко вмовляє капітана корабля Хуана Гарція (навіть обіцяє вийти за нього заміж) ще в порту знищити корабель і в такий спосіб зберегти життя коханого. Однак той, запідозривши її у змові та зраді, у фіналі драми стріляє в дівчину. Як справедливо зазначає сучасна дослідниця, «п'єса «Вантаж» конденсує мелодраматичне напруження почуттів, при якому об'єктивно виявляється, що революційний героїзм, «інтерна-

ціональний обов'язок» у загальнолюдському плані поступається життю людей»¹.

Якщо у драмі «Дон-Кіхот із Еттенгайму» Я. Галан використовував елементи поетики неоромантизму, то у творі «Вантаж» – поетики символізму, що вже спостерігається у його назві, в ледь окреслених знаках-символах та знаках-образах зі своєю втаємниченістю, прихованістю й підтекстом, у дещо розмитих контурах реального життя. Подібне можна висловити й про наступну п'єсу драматурга «Вероніка», хіба що з тією різницею, що в її загальній структурі домінуючими проступають експресіоністські формотворчі засоби. Загалом його рання драматургія з очевидним ідейним фанатизмом її героїв, що був своєрідним виявом тодішніх суспільних обставин, нині сприймається не як спроби західноукраїнського автора реально відтворити складнощі людського життя, а радше як його намагання «підігнати» нові обставини, характери чи естетичні ідеали у догматичні схеми соцреалізму, що його він дотримувався з початку своєї творчості. У цих творах можна спостерегти, окрім алогічних сюжетних ходів і деякої невмотивованості поведінки дійових осіб, певну художню послідовність.

У п'єсі «Вероніка», на перший погляд, не відбувається якихось «спровокованих» ситуацій. Навіть більше, вони мінімальні як для «повнометражної» драми: покинутий своїм командуванням напризволяще, невеликий загін австрійської армії волею обставин опинився у заметених снігових Альпах і прагне врятуватися від лютого морозу та голоду. Капітан Караджі всіляко намагається зберегти військову дисципліну в такій екстремальній ситуації, нерідко вдаючись до крайніх заходів. Особливо посилюється це тоді, коли до загону в пошуках свого чоловіка – фельдфебеля Гавліка – прибула Вероніка. Саме вона стає у центрі всіх наступних психологічних ситуацій, зміщуючи і без того регламентовану сюжет-

¹ Свєрбилова Т. Г. Драматургія та кінодраматургія // Історія української літератури ХХ століття: У двох книгах. – Кн. 1. – К., 1993. – С. 674.

ну логіку порядковості та подій, вчинків інших дійових осіб, зрештою, й мотивацію своїх подальших кроків у чоловічому загоні військовиків.

Після появи цього персонажа автор спрямував зміст драми «Вероніка» в експресіоністське русло. Бо саме після цього увиразненіше сприймаються прагнення людини до життя, посилюється боротьба зі смертю, що пов'язана з фанатичною сліпою вірою, а не лише з холодом і безвихіддю долі фронтовиків під час війни 1914 року. Картина змінюється картиною, сцена – новою сценою, проте це вже не так рух подій твору, як моменти вираження внутрішнього світу героїв, принаймні трьох із них – капітана Караджі, фельдфебеля Гавліка та його дружини Вероніки, яка в умовах воєнного лихоліття стає коханкою першого з метою «вселити в нього життя». Немотивованість її вчинку очевидна. Зрештою, і сприймається вона не як звичайна жінка, а, відповідно до експресіоністської поетики, радше як вираження певної ідеї – імпульсатора життєствердження. Подібне можна сказати й про чоловічі образи, як втілення ідей фанатизму та приреченості. Надто це стосується догматизму капітана Караджі. Не випадково Вероніка, зізнавшись у подружній зраді й усвідомивши свій учинок, іде у снігову заметіль заради порятунку решти людей.

Вочевидь, таке прагнення Я. Галана до життєподібності реалізму позначалося впливом тодішніх західноєвропейських модерністів (жодна з його ранніх п'єс не торкається проблем українського національного життя). Вони по-своєму відбивали ідейний фанатизм як вияв заполітизованих суспільних обставин, усе ж меншою мірою були позначені соцреалістичним каноном, аніж написані ним згодом драми «99%» (або ж – «Човен хитається») (1931) та «Осередок» (1932). Саме ці твори засвідчили переорієнтацію письменника (світоглядно-ідейну, соціально-класову й художню) на зображення з комуністичних позицій подій, обставин, характерів і конфліктів із життя Західної України. Згадані прийоми модерністської поетики, романтизацію героїв у цих п'єсах автор уже свідомо не використовував. Натомість він надто спроще-

но почав підходити до естетичного осмислення образу людини – лише як до представника певного класу, соціального елементу. Такий поділ дійових осіб вів до однозначності зображення й однозначності класових оцінок, ідеологічної тенденційності тощо.

Саме такі риси має згодом його п'єса-фарс «99%» (автор назвав її «Човен хитається») і драми «Осередок». Перша носить «антинаціоналістичний» характер і спрямована проти представників західноукраїнської інтелігенції – адвоката Ахіллеса Помикевича, його дружини Мілени та помічника Дзуньо Шуяна, отця і депутата сейму Румеги, соціал-демократів Пишця і Рипця. Драматург убачає в їхніх діях «антинародні вчинки», тому й протиставляє їм образ дівчини з бідних мас, обмежену й гарненьку секретарку адвоката Лесю. Однак вона виконує тільки допоміжну, сказати б, службову роль у перипетіях сюжету та його інтригах. Основне ж сатиричне вістря на «розвінчання» діянь галицької «буржуазії» письменник спрямовує на чоловічі персонажі та їх «безсоромну профанацію національних почуттів».

Я. Галан – майстерний комедіограф і памфлетист, проте «99%» («Човен хитається») далекий од історичної й художньої правди, це зразок драматургії «політичного театру». Адже виступи Помикевича і Румеги проти підступності комуністів на західноукраїнських землях, заклики Дзуня і Помикевича ставати супроти поширення тут радянської ідеології, підтримка польських демократів у боротьбі за свою свободу й «wolność» сприймаються як вияв національної гідності та самоцінності. На звинувачення Лесі про «несвідомих українців» та «лже-патріотів», які, за її словами, є «підлимими шурами», Дзуньо Шуян – «хитромудрий» і «примітивний», за задумом драматурга, роздумує про поразку західноукраїнської інтелігенції у боротьбі за свою незалежність у недавніх визвольних змаганнях: «Ми не виграли її, бо лет наш був орлиний, а у нас, як самі знаєте, підрізани крила. Так, панове, справжніми повноцінними орлами ми станемо тільки у власних гніздах, у власній тільки державі (з пафосом), вільній, самостійній, соборній!».

Інша п'єса Я. Галана «Осередок», яка також була явищем «політичного театру», безпосередньо зображує носіїв протилежних, «позитивних» сил – західноукраїнського пролетаріату та галицьких комуністів. Останні, що представлені в страйковому комітеті (вочевидь, звідси і назва твору), спрямовують робітничий рух «проти капіталістів та профспілкових зрадників» як представників буржуазних, «негативних» сил. На таких, здебільшого зовнішніх суперечностях, драматург вибудовує драматичну дію і конфлікт, а також відповідно до ідеологічної мети (показати керівну і спрямовуючу роль КПЗУ в суспільному житті Західної України) концентрує художню увагу передовсім на ідейному окресленні характерів – голови більшовицького осередку Кінаша (хоча той майже протягом всієї дії хворий лежить у ліжку), його однопартиїців (українських і польських) Анни, Юлька Полячка, Макса, Олька, Зозулі та інших комуністів-підпільників.

Персонажам із протилежного, «ворожого» боку (Директору й Директорівій, керівнику профспілки Бенюху, керівнику осередку Польської соціалістичної партії Гросфельду), письменник приділяє менше уваги. Тому вони не виходять за межі публіцистичного змалювання загальних рис образів і служать лише як надумана сторона бінарності конфлікту. Здавалось, що інша його сторона – «позитивна» – докладніше розглядатиметься далі в «Осередку». Тим паче, що деякі з персонажів (скажімо, Володимир Кінаш вірно кохає Анну, дружину вчителя Снідавського, який ненавидить усе комуно-радянське; чи Макс, якого колись обдурили пропагандисти-пілсудчики й він опинився у лавах легіонерів, порвавши з якими, згодом пристане до галицьких революціонерів) давали всі підстави для таких сподівань. На одному із полюсів конфлікту можна було б відшукати чимало нових психологічних нюансів, свіжих рис характерів, не ангажованих ідеями, а інтимних, особистісних сюжетних ходів тощо.

Однак цього не сталося, хоча первісно драма «Осередок» задумувалася Я. Галаном як соціально-психологічна з поліаспектністю подій та чималою кількістю великих картин і сцен (їх шістнадцять), дійових осіб (їх понад сорок). До речі,

схожу розстановку персонажів, залучення до драматичного дійства як «позитивних», так і «негативних» образів (їх близько п'ятдесяти), подібне komponування двадцяти шести сценкартин (їх масовість – неодмінна ознака такого типу п'єс) спостерігаємо в уже згадуваному «Плацдармі» Мирослава Ірчана. Це сталося головним чином тому, що Ярослав Галан, переорієнтувавшись на соцреалістичні канони драмопису, свідомо заполітизував комуно-більшовицькою і радянською ідеологією всі події й ситуації, обставини й епізоди, всю образну систему твору, його вузлові драматургічні категорії – дію, конфлікт, драматизм і характер, полишивши осторонь власне художні, естетичні принципи драми.

Проте п'єси «99%» («Човен хитається») та «Осередок» Я. Галана залишаються лише фактом західноукраїнського літературного процесу перших десятиліть ХХ ст. Через заполітизованість не відіграли вони ніякої ролі і в розвитку сценічного життя краю. Тільки цим можна пояснити плакатність, соцреалістичну патетику у висловлюваннях такого, приміром, персонажа із «Осередку», як Кінаш: «Ще за ґратами сотні тисяч наших братів, ще вас мучать, ще скриплять щодня їх шибениці, але смерть їх неминуча й близька, ще крок наш, ще два, з завзяттям, зі зненавистю й зі словом, що пече, що палить і голубить, робітничим словом: революція».

У розвитку драматургії Західної України такі твори становили собою лише окремий пласт. Кожен письменник вносив щось своє у розробку тем, сюжетів і характерів, які мали виразне національне спрямування. До таких належить драматургія Г. Хоткевича (псевд. Галайда) (1877–1938). Його твори «О полку Ігоревім» (1926) і «Богдан Хмельницький» (1929) стали своєрідним продовженням драм «Довбуш» (1909), «Гуцульський рік» (1910), «Непросте» (1911), у яких засадничою була фольклорно-історична, міфологічна основа. Крім Г. Хоткевича, представниками гуцульської тематично-стильової течії були Ю. Федькович, О. Кобилянська, Марко Черемшина й І. Франко.

Це була драматургія якщо й не досконала в усьому з точки зору художності й завдань західноукраїнського театрального

мистецтва, то життєво необхідна для мешканців краю: вона зміцнювала й утверджувала їх самоцінність і самодостатність крізь призму історичної пам'яті й національної гідності. Г. Хоткевич, який сприймав і розумів модерністські віяння, що слідом за європейським письменством і театром на початку ХХ століття охопили й українську культуру, все ж у своїй творчості спирався передовсім на народну основу, стверджуючи: «Все, що прийшло до нас зовні, все, що не виросло на нашій землі з нашим народом – те у нас не родить... ми ще занадто зв'язані з народом, ще не утворили верстви, одірваної від народу, верстви, що уміла б жити своїм власним життям, і тому все über – народне – мусить бути у нас не штучним, безсилим»¹. Відтак стає зрозумілим й обґрунтованим звернення драматурга до історичної тематики, історично-народних, фольклорно-міфологічних образів та сюжетів, традицій, звичаїв та обрядів.

Саме через цю неперебутню систему національної естетичної свідомості Г. Хоткевич прагнув вибудовувати свої драматичні твори «Довбуш», «Гуцульський рік», «Непросте», що їх ставив за його ж «практикованою» режисурою «Гуцульський театр» із села Красноллія Жаб'ївського (нині Верховинського) повіту не лише в Західній Україні, а й далеко за її межами. На перший погляд, ці «гуцульські акварелі» з народного життя видаються простими у своїй проблематиці й доступності широким народним масам. Однак це не «масовізм» пролетарський, а радше загальнонаціональний, бо сприяє розкриттю української душі й духовності, їх глибинного коріння, зануреного у міфологічну, фольклорну та історичну праснову, без якої будь-який народ існувати не може.

Гуцульські п'єси «Довбуш», «Непросте», «Гуцульський рік», «Практикований жовнірь», як зазначає І. Денисюк, написані наче з трьома рівнями виміру. «Їхня дохідливість розрахована на гуцулів-селян», – пише він. – У фрагментах

¹ Цит. за: Історія української літератури ХХ століття: У двох книгах. – Кн. 1. – К., 1993. – С. 32.

свого побуту (а ширше – буття), перенесених на сцену, вони бачать і чують забавне й повчальне, естетично принадне. А з другого боку, своїм універсальним рівнем п'єси становлять інтерес для якнайширшого загалу споживачів мистецтва, захоплюють їх відкриттям цілого незнаного краю-дивосвіту колористикою типів, проекцією конкретики і пластики міфу у безмежність філософічну. Етнографічний «сирій» матеріал, цінний як «порода», Г. Хоткевич стилізує по-новітньому, по-модерному – чи то в дусі неоромантизму, символізму, а то й сюрреалізму»¹.

В їхній художньо-образній канві органічно переплелися традиційно-народні й модерністські засоби драматургічної поетики. Так, у п'єсі «Непросте» головний герой Гаргон утілює, з одного боку, фольклорні риси гуцульського Шезника-Чорта, а з іншого, – символічні прикмети злого Демона, грізного й нещадного Тирана, відомого в міфології різних народів, зокрема, і в українській. Назва цієї драми, яка має виразне символічне значення, наче виявляє всю специфіку «гуцульської» драматургії Г. Хоткевича – такої непростой за змістом, розмаїтої за жанровими модифікаціями, оригінальної за поетикою.

Цікаво, що другим крилом драматичної творчості письменника, тобто тематикою, яку він розробляв упродовж усього життя, була національна історія, втілена в узвичаєній для української класики реалістичній стилістиці, з елементами романтизму – «О полку Ігоревім» та «Богдан Хмельницький» (тетралогія, що складалася з окремих драм «Суботів», «Київ», «Берестечко», «Переяслів»), а також дві редакції п'єси «Довбуш». Цікаво й те що, Г. Хоткевич як політичний емігрант прибув до Галичини на початку ХХ ст. із Слобожанщини, продовживши вже у нових умовах розвивати багату на художні традиції й досягнення східноукраїнську історичну драму.

Це стосувалося не лише тодішніх галицьких митців, а й їх попередників, наприклад, К. Устияновича, В. Ільницького,

¹ Денисюк І. Гуцульські п'єси Гната Хоткевича // Гнат Хоткевич. Неопубліковані гуцульські п'єси. – Луцьк, 2005. – С. 5.

О. Огоновського, Б. Дідицького, Г. Якимовича, Т. Зборовського, О. Барвінського, С. Витвицького, в історичних п'єсах яких, за визначенням І. Франка, спостерігається «склонність до мілкої моралізації і проповідництва, до малювання ідилічних сцен, підпущених солодкуватим сентименталізмом, страшенна дразливість на все «неестетичне»¹.

Тобто, за І. Франком, це аж ніяк не увінчувалося художнім успіхом: з цих творів проступала не жива історія нашого національного буття, а схематичні типи, не історична правда, а тенденційна думка, перенесена в давні історичні обставини, не жива мова героїв, а суспільна риторика, тобто не було узгодженості між реаліями історичними й художніми. Внаслідок цього такі п'єси не могли зацікавити читача.

Історична ж драматургія Г. Хоткевича («Довбуш», «О полку Ігоревім» і «Богдан Хмельницький»), в основі якої завжди були достовірні факти національної минувшини, прагнула до зображення повнокровного людського характеру. При цьому автор не вдавався до сліпого копіювання явищ історії (виняток становить хіба що перша редакція його «Довбуша», яка, за його ж словами, була найслабшою річчю і принесла йому немало мороки тому, що образ головного героя був «чисто історичний», «без найменшої вигадки»), а, рівняючись на кращі зразки українського історичного драмопису, художньо домислював їх і виявляв своє розуміння і бачення національних подій, образів та їх естетичного втілення.

У тетралогії «Богдан Хмельницький», і у драмі «О полку Ігоревім», і в фольклорно-міфологічній п'єсі «Довбуш» (її друга редакція) домінуючим пафосом виступає незнищенність народного відродження у боротьбі із зовнішніми та внутрішніми противниками. В центрі цього – головні діючі особи Ігор та Ярославна («О полку Ігоревім»), Богдан Хмельницький («Суботів», «Київ», «Берестечко» і «Переяслів»), Олекса Довбуш («Довбуш»). Важливо, що як земні люди вони під пером Г. Хоткевича постають особами інди-

¹ Франко І. Я. Наш театр // Іван Франко. Зібрання творів: У 50-и т. – К., 1976–1986. – Т. 32. – С. 279–292.

відуальними, з властивими лише для них рисами суспільними та інтимними. Тому, скажімо, Олекса Довбуш показаний не як безвольна жертва фатального кохання до Дзвінки, а як трагічна жертва обставин життя, не як напівлегендарна постать, а як реальний історичний образ.

Звісно, в цих драмах Г. Хоткевича є й недовершені сцени, деяка статичність у розробці характерів персонажів, надто другорядних, схематичність окремих конфліктних колізій, неприродна патетика мови дійових осіб тощо. Однак, як і «гуцульські» п'єси, історичні драми письменника також ставилися «Гуцульським театром» у Красноїллі (насамперед «Довбуш»). І не тільки Г. Хоткевичем, і не лише цим народним колективом, а й театральними трупами Галичини, режисери яких Лесь Курбас, О. Загаров прагнули до візійного «оживлення» національно-історичної минувшини українського народу. Важливо, що ця тенденція знаходила своє продовження у розвитку західноукраїнського літературно-мистецького процесу і в наступних десятиліттях ХХ століття, породжуючи нові імена галицьких драматургів та їх творів.

Саме початок 1930-х рр., обставини суспільно-культурного, історико-літературного та духовного життя сприяли появі тут такого унікального явища, як релігійно-християнської п'єси, «католицької літератури» загалом. У дефініції тих творів католицький критик Т. Коструба ставить на чільне місце вимогу домінування християнської тематики, наголошуючи водночас на необхідності дотримання самим митцем духовної чистоти: «Ідеал католицької літератури – це писана католиками така література, що впливає з освідомленого життя ласки в письменника, є органічною (не проповідницьки!) морально, а в ділянці словесного мистецтва гимном у честь Творця»¹.

На теренах Західної України ситуація у виникненні таких драм і вистав була сприятливою. Літературне угрупов-

¹ Цит. за: Комариця М. Українська «католицька критика»: феномен 20-30-х років ХХ ст. – Львів, 2007. – С. 42-43.

вання «Митуса» (1922), яке сповідувало ідеї націотворення та відродження національних традицій, стало добротним ґрунтом для появи іншого угруповання «Логос» (1922–1930), до якого входили представники львівського греко-католицького духовенства, галицької інтелігенції. У спеціальній серії «Бібліотека релігійної драми» члени угруповання публікували не лише сакральні твори зарубіжних авторів, а передовсім західноукраїнських драматургів. Лише у 1930-х рр. тут з'явилося понад півсотні п'єс такого спрямування різних жанрів: євангельська драма, біблійна драма, драма з переслідування християн, історико-релігійна драма, християнська драма про сучасного життя, містерії та ін.

Загалом така атмосфера творчості й видання релігійно-християнських п'єс усіляко сприяли утвердженню в Галичині католицької літератури, в якій теоцентрично й метафізично закладено ідею освяченого сакралізацією образів і сюжетів, характерів і мотивів, ладу й офіри, як це спостерігається в західноєвропейській релігійній драмі, зокрема у французькій п'єсі «католицької основи», німецькій п'єсі «оберамергауських страстей Христових», польській канонічній драматургії. Не випадково головним закликом видавців «Бібліотеки релігійної драми» були такі рядки: «... в кожному році наші аматорські гуртки по містах і селах дають у себе хоч одну релігійну драму!». У цей період створюються різностильові й різножанрові форми драматургічної релігійно-християнської літератури. Г. Лужницький видає історичний фактомонтаж «Посол до Бога» (1934)», релігійну містерію «Голгота – Страсті, Смерть і Воскресіння Господа нашого Ісуса Христа» (1936), історико-релігійну драму «Ой зійшла зоря над Почаєвом» (1938), В. Лімниченко (о. Василь Мельник) – драму з сільського життя «Убите щастя» (1938), С. Перський – драматизовану староукраїнську легенду «Чудо святого Миколая над половчанином» (1937), В. Попадюк – релігійну мелодраму «Чуже не гріє» (1932), П. Мерчук – моноп'єсу «Марко проклятий» (1937), Б. Жарський – драму із сучасного життя «Україна в крові» (1938), Я. Косовський – християнську мелодраму «На манівцях»

(1936), М. Магир – сценічний фактомонтаж «Святий Миколай на селі» (1937), Я. Коритко – дитячу сценку «Бог предвічний» (1938) та інші.

І хай М. Гнатишак, підсумовуючи літературно-художню творчість письменників-логосівців, справедливо зауважував, що їхнє угруповання «гуртувало людей з дуже гарними інтенціями, але з дуже малими задатками на правдивих поетів»¹, усе ж у цьому проступає більше поваги, аніж поблажливості чи й загалом знецінення такого типу художньої літератури. Католицький критик розумів важливість літературного угруповання «Логос» у розвитку західноукраїнського культурно-духовного процесу, в утвердженні національної самоцінності й самототожності, як і пам'ятав, що християнськість у літературній творчості всіх народів, зокрема українського, є невід'ємною рисою її естетичного функціонування.

Зрештою, саме християнська ідейна платформа, з-поміж інших у Західній Україні й діаспорі, була чи не найпопулярнішою серед творців літературно-мистецьких цінностей. «Її розуміли по-різному, але сама християнська ідея дозволяла без гучних декларацій солідаризуватися з нею різним літераторам цієї доби (Б.-І. Антонич, Н. Королева, Є.-Ю. Пеленський, Б. Кравців, Я. Гординський, М. Гнатишак, К. Чехович та ін.), – зазначає Я. Поліщук. – Орієнтація на християнську культуру Європи, в широкому значенні цього поняття, втілювала засаду розвитку, адекватно сформульованому раніше М. Хвильовим гаслу «психологічної Європи» або «Ad fontes!» М. Зерова»².

Від оригіналу Біблії, релігійних традицій староукраїнської та західноєвропейської драми й театру, зокрема німецьких «оберамергауських страстей Христових» і польської канонічної п'єси (твори З. Орвича), від національно-художніх тенденцій зображення містичних образів (драми П. Куліша,

¹ Гнатишак М. Нова українська лірика в Галичині на тлі західноєвропейської модерної поезії. – Львів, 1934. – С. 16.

² Поліщук Я. Література як геокультурний проект. – К., 2008. – С. 229.

Лесі Українки та Панаса Мирного) свій початок бере і релігійна містерія Г. Лужницького (1903–1990) «Голгота – Страсті, Смерть і Воскресіння Господа нашого Ісуса Христа». Її жанр та сюжетно-композиційні особливості позначені впливом чотирьох Євангелій з їх розповідями про життя Божого сина від його Єрусалиму до воскресіння. Автор, заглиблюючись у зміст першооснови, наче й непомітно, але все ж своєрідно переплавив розрізнені фабульні події і звів їх органічно до єдиного наскрізного сюжетно-конфліктного дійства. У цьому, в такій мистецькій інтерпретації чи точніше – перцепції біблійних джерел, і передовсім специфічному трактуванні образу Ісуса Христа, який промовляв звичною людською мовою і який, зрештою, як реальна постать появляється в тих чи тих обставинах та ситуаціях, – чи не найбільше досягнення драматурга.

На той час така драматургічна поетика сюжету й композиції західноукраїнської релігійно-християнської п'єси якщо й не в усьому сприймалася цілковито модерною, то в усякому разі була сміливою й доволі виправданою в системі художнього мислення принаймні представників літературного угруповання «Логос». Навіть більше, такі поетикальні засоби й прийоми засвідчують, що письменник не лише прагнув новаторства у розкритті, здавалося б, канонізованих жанрів і сюжетів, образів і характерів, а й прагнув своєрідного творчого заперечення традиційних підходів і принципів. Адже, за східнохристиянськими художніми канонами, постать Ісуса Христа не те що не вводилася до образно-сюжетної канви твору, їй загалом не можна було прибирати будь-чого людського (до речі, і в єзуїтській шкільній драмі годі віднайти сценічну постать Сина Божого).

Саме образ Ісуса Христа стає центром, навколо якого драматург упорядковує сюжет драми-містерії і споруджує композиційний каркас (хоча треба визнати, що сім картин, майже сорок дійових осіб роблять їх надто громіздкими, несценічними). Художньо переконливими й довершеними проступають насамперед сцени та ситуації, ті частини епізодів, де сконденсовано драматичну дію, де діалоги й моно-

логи «заряджені» не просто драматизмом, а гострою конфліктністю. Г. Лужницький у цьому творі (та й не лише тут) виявив себе творцем діалогічного мовлення, окремих реплік, конфліктних конструкцій із бінарною основою, до якої закладені не тільки світоглядно-ідейні суперечності, а й непримиренні християнсько-етичні, морально-вольові протиріччя. Свідченням цього може слугувати діалог (за автором, розмова-спокуса) між Юдою й Сатаною, з одного боку, та Ангелом і Юдою, з другого – в XIII яві першої картини, що має назву «Проповідь на горі». Власне Юда досліджується драматургом із психологічною скрупульозністю, наприклад, у сцені, коли, зраджуючи Христа, ще сумнівається у своїх діях та вчинках, у своєму гріху, у реакції на нього. І це сум'яття душі Г. Лужницький передає з силою психологічної мотивації та драматизму. У ваганні Юди між Ангелом і Сатаною драматург розкриває джерела найбільшого зрадника світу. Юда продає Христа за «срібняки», однак не прагне грошей заради грошей. Він насамперед всіляко домагається влади, престижу й багатства.

Дослідники в аналізі релігійної містерії Г. Лужницького, зіставляючи її перший (1936) і другий (1950) варіанти, іноді фіксують відверту ілюстративність деяких сюжетних ходів до новозавітних текстів, певний схематизм образів Ісуса Христа й Юди, суворе дотримання біблійних канонічних ситуацій, зрештою, дидактично-популяризаторську мету твору, що залишилася незмінною навіть після незначних доповнень і переробок окремих сцен та образів, зокрібно Юди. Це є слушним тільки почасти, лише щодо нагромадження зайвих сюжетних ліній драми-містерії, що порушувало композиційну стрункість п'єси (пропорційність картин, їх логічну послідовність). Саме ж жанрове утворення змушувало драматурга чітко дотримуватися містифікації як способу художнього мислення і в розгортанні сюжету, і в мистецькому трактуванні головних образів (передовсім Сина Божого та Юди, які в світовому письменстві й мистецтві зображувалися як опозиційні: втілення всепрощення учителя й зради його учня).

Природним було прагнення Г. Лужницького на національному ґрунті пропагувати засобами мистецтва християнське вчення, релігійну мораль і етику, що їх усіляко заперечували «пролетаризовані» драматурги. На початку ХХ ст. твори з виразним дидактично-популяризаторським спрямуванням (тобто драми-містерії чи їх жанрові модифікації) з'являлися ледь не в усіх західноєвропейських літературах (хай і на рівні окремих спроб), зокрема в німецькій (місто Оберамергау стало тут своєрідним центром) чи у французькій (такі містеріальні форми часто ставали основою драматичного дійства, що виставлялося перед Паризьким собором Нотр-Дам). Вони мали вплив на п'єсу українського драматурга.

Видрукувана 1936 р. у Львові релігійна містерія «Голгота – Страсті, Смерть і Воскресіння Господа нашого Ісуса Христа» Г. Лужицького виявляє спорідненість із ними. Після постановки того ж року у львівському театрі «Заграва» В. Блавацьким п'єса згодом ішла у Станіславі та інших західноукраїнських містах. «Окремою сторінкою в історії «Заграви», – згадував В. Блавацький, – були постанови релігійних п'єс. Ця сторінка театрального репертуару була в нас цілковито невідома, коли не згадувати примітивної «Вифліємської ночі» І.Луцика, що підходила хіба для аматорських сцен [...] Першою виставою того типу стала релігійна містерія «Голгота», яка на зразок славнозвісних релігійних видовищ в Оберамергау змальовувала Христову містерію від в'їзду до Єрусалиму до Розп'яття і Воскресіння. Нам вдалося [...] придати цій виставі, абстрагуючись від її змісту, також неабияку чисто театральну-мистецьку вартість»¹.

Утім, розглядаючи окремих творів Г. Лужницького, варто виходити з його ідейно-естетичної концепції чи її контексту всієї його релігійно-християнської драматургічної творчості і своєрідності авторської свідомості, на чому, акцентують ті ж критики драми-містерії «Голгота – Страсті, Смерть і Воскресіння Господа нашого Ісуса Христа». Загалом творча реінтер-

¹ Блавацький В. Українське «Оберамегау» // Неділя. – Львів, 1936. – Ч. 438. – С. 2.

претація Г. Лужницьким образу Ісуса Христа певною мірою відбила основні тенденції західноукраїнської літератури 1920–1930-х рр. у зверненні до біблійного матеріалу. Драматурги, прозаїки, поети, з одного боку, вдавалися до художньої трансформації канонів, переосмислюючи по-своєму сюжети, образи, мотиви, не віддаляючись, проте, далеко від їх сутності, поглиблювали легендарно-фольклорне, національне начало в системі подій, характерів, компонуванні, дещо відходячи від стійких традиційних змістотворень і формотворень.

Важливо, що під час трансформації євангельських сюжетів, тем і характерів особливо виокремлюється у процесі художнього мислення проблема створення постаті Ісуса Христа в письменстві, яка суб'єктивно й об'єктивно спрямована в русло однозначного потрактування загальнолюдського євангельського образу. Уточнюючи її, зауважимо, що коли письменники створюють такі персонажі, як Іуда, Пілат, Варавва, і на перший план висуюють подієвість та осучаснену систему поведінкових і морально-психологічних мотивувань, то щодо образу Ісуса Христа такий підхід з точки зору загальнокультурної традиції майже не сприяє художнім досягненням. Вочевидь, тому, що всі, хто оточує сина Божого, позначені дією (вчинком), тоді як основним засобом впливу Месії на навколишній світ є слово.

Образ «вічного» відступника від Учителя свого часу розроблявся й східноукраїнською релігійно-християнською драматургією («Спокуса» Панаса Мирного, «На полі крові», «Одержима» Лесі Українки). Звернувся до цього персонажа, перебуваючи в еміграції, і С. Черкасенко (1876–1940) у драмі «Ціна крові» (1930). Письменник зображає постать Іуди через його сприйняття натовпом, зі своїми слабкостями й фанатизмом, через його використання деякої обмеженості учнів Месії, зрештою, через його підступність і хитрощі (скажімо, поширення оманливої думки про свідому участь Ісуса в містифікації оживлення Лазаря). Так крок за кроком люблячий учень Іуда, зауважуючи деяку непослідовність дій і вчинків Христа, приходять до сумного висновку про недовготривалість вчення свого Вчителя, через «бездіяльність» Ісуса-Месії, а відтак і до можливості його зради.

Художньо трансформуючи євангельські сюжети й образи (Йосифа, Каяфи, Симона-Петра, Якова, Марії Магдалини та ін.), С. Черкасенко створив цілковито самобутній твір, що органічно вписується до багаточисленних обробок цього знаного і надто складного для ідейно-естетичного осмислення світового образу Юди Іскаріотського. Тому «протиставляти п'єси С. Черкасенка (в тому числі й «Ціну крові») творам Лесі Українки чи іншим творам на ці теми нема підстав: у драматурга було своє бачення цих образів, у їх інтерпретації він подав ще одну версію, яка не може залишитись непомітною. Обидві драми не мали сценічного втілення... Вони залишилися пам'ятками літератури, що цінні насамперед самим фактом освоєння українським письменством світових тем і образів»¹.

До цієї групи української релігійно-християнської драми належать і п'єси-містерії письменника з діаспори, галичанина (з 1914 по 1945 роки жив у Відні, а з 1945 – у Німеччині) О. Грицяя (1881–1954) «Шляхом Вифлеємської зорі» (1932) та «Anima uniwersalis» (1938). Ці твори являють собою зразки того, як містеріальний сюжет органічно співіснує зі світським, як високий християнський пафос протягом усього драматичного дійства раз по раз «забарвлюється» звичними побутовими деталями, що спонукає автора до нових, свіжих засобів емоційно-художньої експресії, пошуків модерних прийомів драматургічної поетики, зокрема композиції.

Та якщо «Шляхом Вифлеємської зорі» будується з одним виразним композиційним центром, навколо якого komponуються як релігійні (здебільшого євангельські епізоди про народження в «яслах на сіні» Божого дитяти, прихід до нього «трьох царів зі Сходу»), так і світські картини (переважно з появою Вифлеємської зорі славлення простолюдом з'яви Ісуса Христа), то «Anima uniwersalis» має кілька композиційних центрів християнської історії й історії людської цивілізації, що робить наскрізне розгортання подій більш панорамними, всеохопнішими.

¹ Мишанич О. «В безмежжі зим і чужини» (Повернення Спиридо-на Черкасенка) // Олекса Мишанич. Повернення. – К., 1993. – С. 27.

Ця релігійно-християнська п'єса О. Грицяя «виросла» з однойменного оповідання, написаного дещо раніше (в 1932 р.) під впливом глибоких філософських рефлексів, містеріальних мотивів та образів «Фауста» Й. Гете. Звісно, «Anima universalis» українського автора, як і «Фауст» німецького поета, не цілком придатні для сценічної інтерпретації, головним чином через композиційну ускладненість, насиченість сюжетних подій десятками дійових осіб тощо. І все ж п'єсу О. Грицяя (ця драма в німецькомовному варіанті й досі не опублікована), вочевидь, слід сприймати лише як літературно-художній із християнським спрямуванням драматургічний твір, що розширив можливості авторської художньої свідомості, додав бодай кілька суттєвих рис до творення української релігійно-християнської драми.

Другу групу жанрів західноукраїнської релігійно-християнської драми 1930-х становлять п'єси, де, окрім виразно сакрального спрямування, так чи так відбито певні історичні й національні реалії, соціально-духовні орієнтири, біблійні вірування тощо. Тут знову ж таки виокремлюється драматургічна творчість Г. Лужницького, чий історичний фактомонтаж «Посол до Бога» й досі залишається, власне, самотнім жанровим утворенням такого роду. Така форма твору, вочевидь, диктувалася проблемно-тематичним змістом і чітко визначеною ідейно-естетичною концепцією. У передмові до публікації цього історичного фактомонтажу в щорічнику «Життя і слово» зазначалося, що «Посол до Бога», на відміну від попередніх релігійних драм цього автора («Голгота – Страсті, Смерть і Воскресіння Господа нашого Ісуса Христа» та інсценізації роману Г. Сенкевича «Камо грядеши». – С.Х.), які природно й цілком конкретно вписувалися в атмосферу того часу, дещо випадав із неї, навіть якоюсь мірою суперечив радикально налаштованій читацькій чи глядацькій публіці. І сама драма, і її жанр та сюжетно-композиційна структура були, за переконанням критики, надто революційними, щоб здобути симпатію загалу, про що засвідчує тривала полеміка на сторінках таких західноукраїнських часописів, як «Новий час», «Діло», «Нова зоря», «Неділя» та ін.

Щодо новаторства й своєрідності сюжетно-композиційної будови цього твору, то його поетика значною мірою позначена експресією та світовідчуттям самого автора, особливостями його художнього мислення, в якому органічно співіснували християнська й ідейно-естетична позиція людини, митця, громадянина, патріота. Для українського загалу і Христові страсті, і переслідування перших християн за часів Нерона, що є основами сюжетів відповідно в «Голготі...» й «Камо грядеши» Г. Лужницького, були духовно сприйнятливими і духовно посвяченими в них. Водночас «Посол до Бога» не лише релігійна п'єса, а й певною мірою реалістична, бо її фактомонтаж сконструйовано на конкретно-історичних подіях без помітних вкраплень містерійності, на справжніх релігійних ситуаціях, які мали місце в історії всеукраїнської церкви XVII ст.

Події драми й нині становлять не лише художній, а й суспільний інтерес – порушені проблеми актуальні. Причому ці проблеми логічно й мотивовано розв'язуються засобами драматургічної поетики й передовсім сюжету: драматизовано важливі й суперечливі події часів Берестейської унії, звідси головним героєм дійства стала Українська церква з її протистоянням польському католицизму і російському православію. Це і є основним інспіратором і стимулятором розвитку драматичної дії і конфлікту. На перший погляд видається, що всі сюжетні лінії так чи так пов'язані з постаттю «посла до Бога», святого Йосафата Кунцевича, який є радше втіленням певної ідеї, символом мучеництва за віру Христову, аніж повнокровним характером. Усе, що зв'язане з ним, – це лише зовнішнє, сказати б, видиме розгортання сюжету. Насправді ж, причинно-наслідкова, фабульна послідовність подій та «зчеплень» зосереджена насамперед довкола містичного образу Всевишнього та його церкви, що її репрезентують цілком конкретні історичні постаті – папа Урбан VIII і тодішні кардинали, архієпископи Йосафат Кунцевич і Мелетій Смотрицький, священик Велямин Рутський, гетьман Петро Конашевич-Сагайдачний, король Жигмонт III, гетьман литовський Лев Сапега та ін., а також персонажі до-

мислені, здебільшого отці-василіяни, прості священники і звичайні віруючі.

Дослідники релігійно-християнської драматургії Г. Лужницького, відзначаючи діалогічно-монологічний засіб творення драматичної дії як домінуючий, усе ж слушно зауважують, що надуживання ним призводить до малоефективного нагромадження сцен, епізодів, картин, зрештою, позбавляє драму такого композиційного елементу, як сценічність.

Інший твір Г. Лужницького – історико-релігійна драма «Ой зійшла зоря над Почаєвом» – у цьому сенсі вирізняється більшою сюжетно-композиційною злагодженістю основних компонентів, хоча в її основі також лежать конкретні історичні й національні події: захист українцями-християнами Почаївського монастиря на Волині від навали татар у 1193 р., від нападу турків 1675 р., від загарбницьких посягань російських самодержців у 1831 р. Кожна реальна подія становить собою відповідно окрему динамізовану картину-дію, а у своїй сукупності – напружений сюжет і логічно-последовну й вивершену композицію. Для конденсації драматизму автор вдався до часопросторової єдності розрізаних подій, образів, персонажів навколо головного героя – Матері Божої Почаївської, яка лише як видіння з'являється в тій чи тій сцені в українському християнському монастирі.

Такий прийом драматургічної поетики, з одного боку, якоюсь мірою диктувався специфікою міфологічно-образного мислення, зв'язаного з поняттям містичного (в кожній дії воно так чи так проявляється), а з іншого, більшою мірою зумовлювався релігійністю автора. Відтак стає зрозумілим використання в такому жанровому утворенні як образів реальних чи їх варіативних комбінацій (зумовлених все-таки історичною конкретикою), так і образів далеких од їх традиційного розуміння чи й зовсім відсутніх у сюжетній канві твору, проте присутніх, власне, в кожній сцені як своєрідний релігійно-християнський дух, що проймає загальнолюдські цінності (образ Богоматері, Сина Божого чи Всевишнього). Історичне в християнському тлумаченні часу в драмі «Ой зійшла зоря над Почаєвом» цілковито вмотивовує її кон-

кретні часопросторові параметри, що надає цьому творові Г. Лужницького художньої цілісності й завершеності, життєвої правдивості й справжньої релігійності.

До цієї групи творів західноукраїнської релігійно-християнської драматургії 1930-х років варто віднести драматичну картину «Дві зорі» К. Студинського (1868–1941), історичну драму «Діалоги василіянок» (1937) та міфологізовану драму «Нерон» (1941) Б. Куриласа (1917–1971), в основі яких конкретні й реальні події, зв'язані з утвердженням християнства як віри. Автори по-своєму вибудовували сюжет, характери дійових осіб, конфліктні колізії. П'єса К. Студинського тяжіє до історичної хроніки з життя церковного діяча архієпископа Мелетія Смотрицького. Драматург щедро використовує тодішні реальні факти початку XVII ст. Центральна постать твору уособлює наскрізну ідею служіння Українській церкві (дві вітки якої – православ'є і католицизм – для героя наче дві зорі) і роблять його цілісним сценічно. На відміну від дещо подібної за своїм спрямуванням п'єси Г. Лужницького «Посол до Бога», ця п'єса динамічніша у розвитку головного героя, хоча деякі риси його характеру все ж статичні.

Важливою у творенні релігійно-християнської драматургії є художня обробка євангельських притч, біблійних легенд (про блудного сина, жінку-мученицю, матір-страдницю тощо). Взяті зі «Святого Письма», вони в основному творчо реалізувалися в системі авторської свідомості через міфологічно-притчеву стилізацію. Власне, ця притчева ремінісцентність була чи не найголовнішою (і найпродуктивнішою, як переконає досвід творців такого типу драми 30-х років) у формуванні сакральної драматургії Галичини 1930-х рр.

Притчева ремінісцентність, рецепція євангельських легенд лежать в основі п'єс другої групи західноукраїнської релігійно-християнської драми перших десятиліть XX століття («Убите щастя» В. Лімниченка, «Сестра воротарка» Г. Лужицького). Прикметно, що релігійно-християнська п'єса цього періоду не фіксує надто обширного діапазону ремінісцентних притч і легенд. Однак кілька з них трапляються часто, як, приміром, євангельські притчі про блудного сина,

про страждання батька, про покору, про спокуту гріхів тощо. Зрештою, в самій Біблії притча як жанровий феномен, який наче вбирає в себе родові ознаки лірики, епосу і драми, дає всі підстави для виокремлення її двох модифікацій, у першій з яких увиразнюється фабульна основа, у другій – афористична; перша більше композиційно ускладнена, ніж друга; в першій максима (узагальнена повчальна думка) переважно відсутня, у другій – обов'язкова як дидактичний компонент із символістським підтекстом.

Драматичний твір В. Лімниченка (1899–1949) «Убите щастя» (1938) (єдиний у його творчій спадщині) при всій, здавалося б, зовнішньо-побутовій простоті, насправді сюжетно сконструйований на складній притчі про «блудного сина». Може видатися, що автор будує конфлікт на суперечностях ідеологічних та національних – євреї-комуністи підкупом намагаються знищити християнську віру галичан-українців. Та якщо на початку першої дії це виявляється в кількох сценах, то далі такі суперечності майже зовсім знімаються. Натомість, суцільна спокута за содіяне, за провину перед батьками та нареченою, християнська впокореність і релігійні рефлексії аж до смерті головного героя Василя Кандиби. Тобто, конфлікт стає внутрішнім.

Утім, «Убите щастя» – не психологічна драма, а насамперед релігійно-християнська, побудована на притчі.

Для західноукраїнської релігійно-християнської драматургії характерна, й художня обробка біблійних чи середньовічних легенд. Власне, сюжет п'єси «Сестра воротарка» Г. Лужницького (на час написання її він уже перебував у вимушеній еміграції у США) запозичено також із Біблії, що було наслідком впливу літургійних циклів (різдвяних, пасхальних, житейських, біблійних та есхатологічних), зрештою, і літургійних драм. Легенда ця має унікальне за багатством та деталізацією описів церемонії «хвалення діянь Діви Марії», що являє собою щось середнє між драмою, яка ще не встигла відокремитися від обряду, й обрядом, реставрованим, однак, не до кінця на основі драми.

Тож драматизований сюжет, у якому Божа мати виступає як сестра-монахиня Марія, що свідомо полишає монастир,

але, переконавшись у неспроможності жити в мирському світі, через кілька літ знову повертається до світу сакрального в монастирі, лежить в основі драматургічного твору Г. Лужницького «Сестра воротарка». Події цієї п'єси відмінні від попередніх творів драматурга не тільки тим, що в них вдало поєднано сакральні й побутові елементи, а передовсім завдяки створеним образам-персонажам, зокрема сестри Марії.

Джерелом драматизму тут виступає не так легенда про пречисту Діву, як її художня інтерпретація, яка природно і мотивовано поєднує секулярний і сакралізований світи. Навіть більше, Г. Лужницький частіше заглиблюється в психологію, якоюсь мірою відсторонюючись од зовнішньої дії. Тому важать не ідейні, а внутрішні чинники, зокрема у поведінці й діяннях головної героїні сестри-монахині Марії. Їй, як і всьому твору, драматург надає виразних українських національних рис, насамперед у тих сценах та епізодах, які мають місцевий колорит. Він вводить до сюжету п'єси постаті отця-пароха, галицького священика, який відіграє неабияку роль в особистій долі головної героїні.

Отже, така драматургія в національній літературі й театрі була органічною. Її творці, переважно представники угруповання «Логос» і ті, хто сповідував їх мистецькі ідеали, своїм основним завданням убачали повсякчасне підвищення національно-духовної активності галичан, які болюче сприйняли поразку визвольник змагань 1917–1920 рр.

Окрім того, драматурги, режисери, актори свідомо витворювали такий тип драми, щоб піднести загальний рівень західноукраїнської сценічної культури, яка наприкінці 1920-х і в 1930-х рр. потребувала радикальних змін як у репертуарі, так і в режисерському та акторському мистецтві. Про це свого часу зі стурбованістю писав В. Блавацький: «Окремою ділянкою театрального мистецтва є релігійний театр. Як не дивно, та все ж таки мусимо усвідомити, що п'єс із релігійним змістом не ставив ні один галицький театр до війни і по війні (...) Не чули ми про якусь виставу в цьому роді й по той бік Збруча (розуміється, перед війною, бо в теперішній большевицькій дійсності, звичайно, це річ неможлива). Маю на

гадці, очевидно, професійні театри й тому не могу взяти під увагу виставленого недавно у Львові здебільша аматорськими силами «Посла до Бога» Меріяма-Лужницького. Чим пояснити дотеперішню байдужість галицького театру до цього роду репертуару?»¹.

Загалом праця драматургів, режисерів та акторів у цьому напрямку мала ґрунтуватися, за переконанням В. Блавацького, на українських і християнських, національних і патріотичних ідеях та ідеалах. Ті ж «логосівці» та їх симпатичні з числа галицької творчої інтелігенції (ні вік, ні письменницький статус тут майже не грали ніякої ролі) були твердо переконані, що в основі розбудови української держави має бути християнська мораль і етика.

Пафосом державо- та націотворення пройняті драматичні твори не тільки релігійно-християнського спрямування, а й історичні п'єси, створені у 1930-х роках у Західній Україні. Мова йде передовсім про трагедію «Гетьман Мазепа» (1933), епічну містерію «Золоті Ворота» (1937) В. Пачовського, народну трагедію «Ой Морозе, Морозенку» (1933), фольклорну драму «Дума про Нечая» (1936), думу з козацького побуту «Січовий суд» (1936), історичну драму з часів зруйнування Січі «Лицарі ночі» (1937) Г. Лужницького, де органічно поєднано окремі традиції української сценічної літератури і новаторські формотворчі тенденції тодішнього галицького драмопису. Так, тема соборності України, самоцінності рідного краю для молодомузівця В. Пачовського є не просто головною, а всеохопною у всій його творчості, щораз вирізняючись усе новими й новими гранями, спектр яких – від героїчного до трагічного. «Недержавна нація мусить видвигати твори, – писав він, – що порушують організуючі ідеї, конструктивні для воскресіння своєї держави»².

Причому в ліриці поета ці образи, мотиви розвивалися поступово, водночас у драматургії проблема бездержавності,

¹ Блавацький В. Українське «оберамегав» // Неділя. – Львів, 1936. – Ч. 438. – С. 4.

² Пачовський В. Проблеми української літератури і мистецтва // Дзвони. – 1935. – № 4. – С. 184–185.

трагедії української нації постала як основна вже у «Сні української ночі». Саме проблема українського державотворення пронизує драми «Роман Великий» (часи князя Романа набувають фольклорно-міфологічного, романтизованого зображення), «Гетьман Мазепа» (період владарювання гетьмана змальовано в містерійно-символістському дусі). А драматургічно-містичний епос «Золоті Ворота», за словами В. Барки, є не тільки найкращим твором у спадщині митця, а й становить собою «монументальне видіння», «найбільш незвичне в українській літературі ХХ ст.»¹, що розкриває долю України.

За задумом В. Пачовського, таке художнє полотно-візія, подібне до «Божественної комедії» Данте, мало б складатися із трьох частин: «Пекло України», «Чистилище України» і «Небо України». Над ними драматург працював майже упродовж двох десятиліть, так і залишивши недовершеною третю частину п'єси. У її центрі – фольклорно-міфологічний образ одвічного мандрівника Марка Проклятого, який під пером автора діє в інших, ніж його традиційний аналог, обставинах, уособлюючи інші ідеї. Події першої частини, не так відбивають суспільні й історичні перипетії та конфлікти 1917 – 1922 рр. в Україні, як ретроспективно просвічують її трагічну попередню історію. Тому й психологічно мотивованими сприймаються нові перевтілення не лише Марка, а й Роксолани, інших дійових осіб. З одного боку, це дає можливість усібічно простежити соціальні, національні, політичні явища в національній історії, з іншого поєднати різні періоди українського життя в одну цілість. Відтак стає зрозумілим, чому Дзвінка-Зінка Князівна (її з Галича привіз батько Марка Проклятого) з першої частини в другій набуває рис дівчини з Рогатина Роксолани, дружини турецького султана Сулеймана II Пишного, а в третій – прибирає ознак сучасної жінки, яка, вийшовши заміж за Марка Проклятого, небагом гине в катівнях ЧК. То справді не реальні події та обставини, образи й характери, як визнавав сам В. Пачовський.

¹ Барка В. Лірик-мислитель // Василь Пачовський. Збір. твори: У 2-х т. – Т. 2. – Нью-Йорк, 1985. – С. 20.

У такому зображенні простого й пережитого – вияв на-самперед внутрішньої експресії народної душі. Крім цього, Марко Проклятий демонструє ще й її роздвоєність: одна іпостась асоціюється з обличчям Митуси, що співав осанну татарським руйнівникам, друга – ототожнюється з обличчям Святослава Хороброго, що утверджував державотворчі домагання і прагнення. У такій внутрішньо-психологічній суперечності двох начал перемагає в характері Марка Проклятого суть Митусина, тоді як Святославова суть ніби затінюється, відступає на задній план, час од часу викликаючи певні докори сумління за несправедливі й даремні вбивства. Кожне з них «оберталося лихом для його батьківщини (розгортається якийсь конкретний епізод 1917–1922 рр.); після одного з них батько викликав з гробу тінь Марка і кидає йому торбу з головами жертв у вигляді тяжких, як гора, макових зерен. Марко двигає цю торбу і ходить по землі без тіні, аж поки його не вбивають діти»¹.

Подібно до твору Данте, герой якого потрапляє у пекло, а згодом у чистилище, Марко Проклятий, точніше – його дух, також іде цими сходами небуття. І проводить його на цій дорозі, як Вергілій з «Божественної комедії», Микола Гоголь. Саме він показує йому вовкулак із людською подобою, з нищою людською душею, що караються в преісподній за гріхи, та найбільше за зраду свого народу. В чистилищі він спостерігає за тим, як мучаться владолюбці, різні діячі від того, що чинили несправедливо у ставленні до народу – обдурювали, зневажали, визискували. Все це можна очистити лише кров'ю. Власне, у чистилищі Марко Проклятий надібує легендарного лицаря, справжнього охоронця Києва від навали ординських полчищ – Михайлика. То він, цей юнак, колись прихистив Золоті Ворота в Царєграді й досі береже їх як символ української держави, то його колись убив Марко Проклятий, а зараз, очистившись од найменшої скверни, він не просто став побратимом Михайлика, а справжнім борцем

¹ *Ільницький М.* Поет національної ідеї // Микола Ільницький. Від «Молодої Музи» до «Празької школи». – Львів, 1995. – С. 58.

за національно-патріотичну справу, за ідею державотворення в Україні.

Саме в третій частині драматургічно-містичного епосу, за задумом В. Пачовського, Марко Проклятий мав би постати людиною, що утворює високі духовні цілі. Це можливо, одначе, лише за умови, коли Михайлик знову закріпить Золоті Ворота на тому місці, де вони стояли колись. Тобто коли Україна стане самостійною державою.

У цьому, як і в інших драматичних творах галицького письменника, органічно поєднує фольклорне з романтичним, міфологічне з конкретно-історичним, символіку з виразною експресивністю. Однак це сприймається не як сплав еkleктика а, за Б. Романенчуком, як форма панорамного бачення історії та людини в світлі української долі. Найвлучніше про своєрідність художнього мислення В. Пачовського в «Золотих Воротах» сказав В. Барка. На його переконання, тут «при загальному романтичному тоні, з постійними алегоричними рисунками, зливаються три основні течії: імпресіоністична, чисто в символістському ключі; часткові переходи до експресіоністського образу і до метафори жорстокого реалізму при описах людського нещастя, світоглядіві виклади чи формулювання з прозово-риторичними складниками...»¹. До цього додаймо наскрізний неоромантичний струмінь, що помітний у яскраво-непересічному образі Марка Проклятого, в якому переважали не традиційні риси характеру, а ті, якими він «обростав» із часом.

До історичної тематики звертався і С. Черкасенко, перебуваючи впродовж 1920–1930-х рр. у вимушеній еміграції на Закарпатті. Саме там у нього виникла ідея написати драматичну трилогію «Степ». У вересні 1928 р. він завершив першу частину, яку назвав «Северин Наливайко» (вийшла друком аж через шість років у Чернівцях), другу частину «Богдан Хмельницький» не було видано, а про третю не збереглося жодних відомостей. У невеликій за обсягом передмові автор зізнався, що творчим імпульсом для реалізації цього задуму послу-

¹ Барка В. Лірик-мислитель // Василь Пачовський. Зібр. твори: У 2-х т. – Т. 2. – Нью-Йорк, 1985. – С. 20.

жили праці і «староруські драми» П. Куліша про Северина Наливайка (розвідка «Почини лихоліття лядського і перві козацькі бучі» і п'єса «Цар Наливай»). Він зауважував, що драма П. Куліша і його твір художньо трансформують одну й ту саму ідею – утвердження «козацької правди» (тобто української державності) на наших «староруських степах». С. Черкасенко, запозичивши у П. Куліша деякі сюжетні ситуації, імена дійових осіб, спільні назви місцевостей, все ж по-своєму вибудовує драматичну дію, конструює конфліктні перипетії і створює характери.

Драматург в історичній драмі «Северин Наливайко», змістивши акцент з головної ідеї твору, зобразив основною рушійною силою в утвердженні «козацької правди» простих воїнів або ж їх старшин, які сповідують національно-патріотичні переконання. Тому козацтво постає не стихійною військовою силою, а свідомим захисником рідної землі. У боротьбі з польською шляхтою воно на чолі з Северином Наливайком прагне бачити вільним і незалежним український народ («без хлопа і магната»). На відміну від П. Куліша С. Черкасенко змальовує Северина Наливайка більше в трагічних тонах, аніж у романтичних. Перед читачем постає не лише відважний і мудрий ватажок козацтва, а й людина не простої й важкої долі: через довірливість він мимоволі стає жертвою підступності і зради, інтриг та брехні.

Інакше С. Черкасенко змалював образ Касильди: це вже не свідомий і одвертий ворог, а жінка, яка, дізнавшись про своє українське коріння, стає мимохіть знаряддям в єзуїтських планах польської шляхти. Цьому сприяло введення образу Пазини – матері Касильди, жінки, яка в нестерпні роки турецького поневолення зберегла пам'ять про вітчизнину, людську гідність і національну самоцінність.

Такі сюжетні колізії, психологічні ситуації та риси характерів дійових осіб робили п'єсу «Северин Наливайко» самостійною в історико-літературному та культурно-мистецькому процесі 1920–1930-х рр. не тільки української діаспори. Тож має рацію О. Мишанич, коли пише, що «історична» драма «Северин Наливайко» належить до першорядних

творів української історичної драматургії, художньо відтворює одну з героїчних сторінок української історії, порушує проблему формування української національної свідомості, боротьби народу за свою волю і державність. Образ народного героя, лицаря і поборника козацької правди Северина Наливайка, створений С. Черкасенком, стоїть у ряду кращих художніх образів української історичної драматургії: Сава Чалий, Богдан Хмельницький, Дмитро Дорошенко, Іван Мазепа»¹.

Категорії патріотизму й історизму також засадничі у художньому мисленні «логосівця» Г. Лужицького, з тією, порівняно з п'єсами В. Пачовського та С. Черкасенка, різницею, що до них природно «вписується» категорія релігійності. Скажімо, у драмі «Січковий суд (Олексій Попович)» християнськість виростає з самого сюжету, тобто першоджерела твору – відомої думи про Олексія Поповича. Особливо відчутно це на початку другої дії, коли автор устами старого кобзаря оповідає про Поповича, і в цій розповіді часто підкреслюється важливість віри у Бога, дотримування Божих законів та покаяння за гріхи. В іншій п'єсі – історичній драмі з часів зруйнування Запорозької Січі «Лицарі ночі» – вияв релігійної думки проступає у бажаннях героїв жертвувати собою «за святу справу», за віру в те, що, мовляв, «хто слухає сумління, той спасен». Це висловлює отець Сокольський у розмові-прощанні з Катериною. Релігійним духом пройняті характери і конфлікти драм «Ой Морозе, Морозенку», «Іван Мазепа», «Данило Нечай», інсценізації «Мотря» та інші твори Г. Лужицького на історичну тематику.

Така драматургія письменника по-своєму виражає суть ревізії козацької теми, міфу козацтва в тодішній українській національній свідомості, процесу нового структурування українського історичного дискурсу на засадах ладу, порядку, ієрархії ідеологічних та морально-етичних цінностей, нового історичного іконостасу. А названі вище категорії ви-

¹ Мишанич О. «В безмежжі зим і чужини» (Повернення Спиридо-на Черкасенка) // Олекса Мишанич. Повернення. – К., 1993. – С. 27.

являються в його драматургії по-різному: в одних випадках вони (або якийсь один окремих) постають з більшою домінуючою силою, в інших – менш помітні. Проте так чи інакше вони, ці категорії, завжди відчутні, своєрідні. Художній історизм таких п'єс, як народної трагедії «Ой Морозе, Морозенку», історичної думи «Лицарі ночі», драми з козацького побуту «Січовий суд (Олексій Попович)», драми «Іван Мазепа» та ін. – не просто конкретно-історичний підхід драматурга до аналізу фактів з історії України, зокрема козацької минувшини. Це передовсім естетичне осмислення подій нашого національного часу в тісному поєднанні з творчою фантазією автора щодо відтворення історичного духу, колориту, образів і характерів. Тим самим художній історизм такої драматургії Г. Лужницького якнайтісніше пов'язано з його світоглядними переконаннями, що, як відомо, формувалися і розвивалися під впливом ідеології філософа В. Липинського. Звідси, власне, й героїчна винятковість та самотність у зображенні таких героїв, як Катерина, сотник Дяченко («Лицарі ночі»), полковник Морозенко («Ой Морозе, Морозенку»), гетьман Іван Мазепа («Мотря», «Іван Мазепа») та ін.

У таких драматургічних творах, як і в християнській п'єсі, для Г. Лужницького важить не так історичний характер, як «цілісна ідея – рушій дії і конфлікту». Саме з їх розвитком еволюціонує і характер героя, приміром, такої п'єси, як «Дума про Нечая». Нечай – це своєрідне втілення ідеї прозріння (загальної ідеї цієї історичної думи), що є наслідком гострого наскрізного конфлікту між Богданом Хмельницьким та Данилом Нечаєм. Рецензент вистави за твором «Дума про Нечая» Ю. Шкрумеляк писав: «Драма складається з чотирьох історичних картин-дій, які разом творять властиво трагедію життя і смерті полковника Данила Нечая, що тут є, може, символом усіх Нечаїв, які добре задумували та недобре чинили... Чи перемогти свої безпосередні стихійні почування і повинуватися своїй владі, довіряючи їй у всьому, чи не вірити Хмелеві, тому що не розуміється його, і запалити Україну – ось «бути чи не бути!» Нечая. Він рішається на те останнє й,

прийшовши до свідомості, що зле чинить, гине»¹. У п'єсі на-самперед розвивається не внутрішній світ головного героя, а ідея, які він втілює у боротьбі. Подібним є й образ Мазепи («Мотря», «Гетьман Мазепа») та ін. Отже, можна стверджувати: в багатьох драматургічних творах Г. Лужницького вони є радше художніми рупорами ідей (суспільних, релігійних, національних, патріотичних), що, безумовно, дає підстави віднести їх до такого типу п'єс, як «драма ідей», джерела якої сягали ще кінця ХІХ ст.

Дослідники небезпідставно вважали, що Г. Лужницький у такий спосіб прагнув модернізувати західноукраїнську драматургію і театр 1930-х рр. Тільки європейські традиції «драми ідей» у нього набувають дещо іншого окреслення: його історичні п'єси можна класифікувати як твори, де за зовнішньою «оболонкою» історичної, релігійної, життєвої конкретики, «схопленої» спостережливим оком художника, приховується глибокий роздум над суттю цих явищ, людських типів. А подекуди й ще глибше, ще далекосяжніше. Про них можна вести мову, як про зразки «літератури-історії» або «літератури-теософії» (а це вже не обмежується простою популяризацією певних ідей), що, з одного боку, завжди звернені до минувшини, до абсолюту – трансцендентних уявлень, архетипів національного мислення, духовних основ нашого історичного буття, а з іншого, – цілком свідомо екстраполюються автором у теперішній час, до умов нинішніх, і також історично зумовлених.

У драматургічній творчості Г. Лужницького за тематикою і проблематикою, своєрідністю жанрових утворень, за впливом на розвиток західноукраїнського літературного процесу чи не найбільше виокремлюються християнські твори («Посол до Бога», «Голгота – Страсті, Смерть і Воскресіння Господа нашого Ісуса Христа», «Ой зійшла зоря над Почаєвом», «Сестра воротарка») та історично-релігійні драми («Ой Морозе, Морозенку», «Дума про Нечая», «Січовий суд (Олексій Попович)», «Лицарі ночі», «Іван Мазепа»). Меншою мірою

¹ Шкрумеляк Ю. Прем'єра «Дума про Нечая» // Новий час. – Львів, 1936. – Ч. 2. – С. 4.

це стосується побутово-психологічних п'єс («Акорди», «Муравлі», «Інваліди»), ревію і музичних комедій («Подружжя у двох помешканнях», «Жабуриння»). Хоча всі вони, як й інсценізації «Мотря», «Тополя», «Слово о полку Ігоревім», усе ж позначені християнським духом, релігійною мораллю і християнськими етичними нормами, незалежно від того, чи написані драматургічні твори в 1930-х рр. у Галичині, чи створені з часом, коли письменник емігрував за кордон.

Західноукраїнська й діаспорна драматургія 1920–1930-х рр., розвиваючись у своєму річищі, виявляла багаті пласти літературно-сценічної творчості, попри, зрозуміло, й певні художні упущення та недосконалість окремих творів. Однак вона завжди була спрямована на ідейно-естетичний вияв українськості в широкому розумінні цього поняття (патріотизму, національної самодостатності й самоцінності, соборності й мистецької та суспільної позиції митців, режисерів, акторів тощо). Драми В. Пачовського, О. Олеся, В. Винниченка, С. Черкасенка, Є. Карпенка, Л. Мозендза, Ю. Липи, Г. Хоткевича, Г. Лужницького, К. Студинського, О. Грицяя, В. Мельника (Лімниченка), Б. Куриласа та багатьох інших своєрідно збалансовували проблемно-тематичні, стильові й формотворчі регламентації в драматургічно-сценічному процесі Наддніпрянської України. Навіть більше, у чомусь доповнюючи його, продовжувала розвивати традиції загальноукраїнського драмописання й утверджувати в нових суспільно-історичних та культурно-духовних умовах щойно народжені певні тенденції «стрілецької» й «релігійно-християнської» п'єси, без яких сьогодні важко уявити повноту й цілісність розвитку літератури й театру в Україні загалом.

2012 р.

Подано як розділ до «Історії української літератури» у 10-и томах (Інститут літератури ім. Т. Г. Шевченка НАН України).

ІМЕННИЙ ПОКАЖЧИК

А

Айзеншток І. – 50
Андреев Л. – 111
Антонич Б.-І. – 208
Антонович Д. – 100
Антофійчук В. – 127, 128, 129
Ануй Ж. – 111
Аристотель – 15
Алчевська Х. – 114

Б

Б'єрнсон Б. – 95
Бабієнко В. – 161
Бабій О. – 181, 182, 187
Барвінський О. – 205
Барка В. (Очерет В.) – 95, 221, 223
Бачинський О. – 13, 14, 23
Бенцаль М. – 178
Бетко І. – 119, 122, 140
Бичинський З. – 161
Білоштан Я. – 61
Блавацький В. (Грач В.) – 151, 153, 211, 220
Бобинський В. – 109, 156, 187
Бобошко Ю. – 111
Боднар Л. – 32
Бойко-Блохин Ю. – 96
Борхерт В. – 110
Борщаговський Л. – 50, 51
Бучинський Д. – 122
Бучма А. – 64, 65

В

Вагилевич М. – 26, 29
Василько В. (Міляев В.) – 61

Васильченко С. – 47, 93, 106
Вертельник Р. – 96
Винар Л. – 130, 131
Винниченко В. – 5, 6, 42, 88, 96, 106-113, 152-154, 162, 168, 166, 174, 228
Виспянський С. – 158, 159
Вітопінська О. – 15
Возняк М. – 27, 29
Волошин А. – 188
Вольф Ф. – 110
Вороний М. – 99, 103-105

Г

Гайне Г. – 100
Гак А. – 107
Галан Я. – 113, 153, 157, 159, 196-202
Гануляк Г. – 152
Гаріш Є. – 13
Гауптман Г. – 14, 57, 95, 109, 158, 159, 165, 192
Гірняк Й. – 181
Гірняк Н. – 179, 186
Глобенко М. – 93
Гнатишак М. – 208, 209
Голсуорсі Дж. – 88
Гомер – 10
Гомон Н. – 66
Горбовий М. – 182
Гординський Я. – 208
Грабовський П. – 47
Грицай О. – 7, 128, 130, 146, 159, 192, 213, 214, 228
Грінченко Б. – 93, 95, 102, 106, 179

Гузар З. - 79
Гуменюк В. - 166
Гундорова Т. - 96, 103, 120, 165
Гунькевич Д. - 161
Гурський П. - 161
Гуцков К. - 13
Гушалеви́ч І. - 43

Г

Гете Й.-В. - 214
Гренджа-Донський В. - 188
Гром Ю. (Шерегій Ю.) - 189

Д

Д'Аннунціо Г. - 97
Давидяк М. - 10
Данченко В. - 66, 67
Дем'янівська Л. - 109, 111, 166
Денисюк І. - 204
Дідицький В. - 205
Дніпровський І. - 107, 109
Добровольський В. - 64
Дончик В. - 107
Дорошкевич О. - 109
Достоевський Ф. - 125
Драгоманов М. - 69, 93
Дудич І. - 153
Дутка І. - 153

Ж

Жіроду Ж. - 111
Жулинський М. - 93

З

Заболотний О. - 65
Завадович Р. - 187
Загаров О. - 151, 152, 153
Заїц І. - 11

Залеська-Онишкевич Л. - 15,
91, 72, 95, 111
Заньковецька М. (Адасовська М.) - 62
Зборовський Т. - 205
Земгано І. - 62
Зеров М. - 101, 107, 109, 172, 206
Золя Е. - 95
Зубенко І. - 181, 182, 187

Є

Євшан М. - 87, 88, 89, 99
Єйтс В.-Б. - 97
Єндик Р. - 185, 186

І

Ібсен Г. - 14, 57, 80, 94, 95, 192
Івашків В. - 93
Ільницький В. - 204
Ільницький М. - 157, 159
Ірчан М. (Баб'юк А.) - 107, 113,
153, 157, 189-196
Іщук-Пазуняк Н. - 97

К

Казанівський В. - 161
Кайзер Г. - 110
Кальдерон П. - 42, 77
Карманюк О. - 196
Карпенко Є. - 152, 173-176
Карпенко-Карий І. (Тобілевич І.) - 59, 80, 88, 90, 93, 106
Качуровський І. - 95, 97, 101,
102, 122
Квітка-Основ'яненко Гр. - 93
Керницький І. - 147, 150
Кирчів Р. - 16, 31
Кисельов Й. - 108

- Кобзар Г. – 161
Кобиланська О. – 89, 97, 105, 151, 202
Ковбель С. – 161, 162
Козаківський Ю. – 60
Комариця М. – 206
Комишвацький С. – 161
Коритко Я. – 208
Королева Н. – 208
Корольчук О. – 62
Коссаk В. – 176
Коструба Т. – 206
Костюк Г. – 165
Котляревський І. – 89
Коцюбинський М. – 47, 86
Кочерга І. – 5, 75, 109, 190
Кравців Б. – 208
Кримський А. – 27, 97
Криспа Г.-С. – 10
Кроммелінк Ф. – 111
Кропивницький М. – 80, 88, 89, 94
Кудрявцев М. – 120
Кузякіна Н. – 95, 106
Кулик І. – 62
Куліш М. – 5, 6, 42, 93, 107, 111, 112, 113, 193
Куліш П. – 93, 124, 210, 224
Купчинський Р. – 5, 6, 182–187
Курбас Л. – 96, 111, 154, 176, 206
Курилас Б. – 6, 32, 135–140, 192, 210, 228
- Л**
- Ласло-Куцюк М. – 111
Левинський С. – 181
Ленкий Б. – 135
- Липа Ю. – 152, 153, 175, 176, 228
Лисенко М. – 67
Лідер Д. – 84
Лідянка М. – 193
Лімниченко В. (Мельник В.) – 140–145, 207, 217, 228
Ліницька Л. – 59
Лісевич Л. – 181, 182, 186
Лозовський Д. – 11
Лопатинський С. – 30
Лопе де Вега – 76
Луговий О. – 179
Лужницький Г. (Меріям) – 5, 6, 124–135, 140–145, 146, 154, 158, 185, 194, 208, 209, 225–228
Луцик І. – 181, 182, 210
Луцький Г. – 161
- М**
- Магир М. – 208
Малютіна Н. – 176
Мамонтов Я. – 5, 62, 107–109, 110
Манько Є. – 41
Матіїв-Мельник М. – 182
Матюк Д. – 24
Мельян А. – 11
Меннінг К. – 101
Метерлінк М. – 54, 97, 108, 169, 170, 171
Мерчук П. – 207
Мидловський І. – 43
Микитенко І. – 62
Мирний П. (Рудченко П.) – 122–124, 146, 209, 212
Мишанич О. – 213, 225
Мірчук І. – 95

Мольєр Ж.-Б. - 14
Мороз Л. - 17, 86, 89, 111, 168,
170, 173
Мосендз Л. - 152, 153, 173, 175,
176, 228
Мусійчук С. - 161

Н

Наєнко М. - 70
Неверлий М. - 109
Невицька І. - 188
Нечасенко Д. - 73
Нечиталюк М. - 13, 50
Николишин Д. - 154, 180, 182
Ничка Г. - 154
Ніковський А. - 99
Ніцше Ф. - 96
Новіна-Розлуцький Л. - 181
Нямцу А. - 127, 128

О

О'Ніл Ю. - 111
Огоновський О. - 13, 202
Одарченко П. - 121
Олесь О. (Кандиба О.) - 5, 6, 42,
75, 88, 93, 105-109, 153, 169,
176, 190, 228
Орвич З. - 123, 208
Осиповичева А. - 58

П

Павличко С. - 99, 103
Панченко В. - 107, 166
Паньківський С. - 58-61
Партицький Я. - 181
Пачовський В. - 5, 6, 75, 88, 93,
107, 108, 154-159, 177, 178,
188, 192, 220-225, 228
Певний М. - 150

Пеленський Є.-Ю. - 156, 208
Периляк Ю. - 10
Перлін Є. - 164
Перський С. - 207
Петрівський М. - 161
Петрійчук О. (Араміс, Ол.
Мох) - 156
Петров В. (Домонтович В.) - 93
Пирипенко П. - 161
Пирятинський Б. - 181, 182
Підвисоцький К. - 58
Піранделло Л. - 111, 164
Плавт - 13
Плющ О. - 97
Поліщук К. - 153
Поліщук Я. - 208
Попадюк В. - 207
Працьовитий В. - 84
Приймак М. - 185
Пушкін О. - 88

Р

Раймунд З. - 11
Ридель Л. - 109
Романенчук Б. - 220
Романицький Б. - 62
Рошкевич М. - 47
Рошкевич О. - 12, 24
Рубінер Л. - 110
Рубчакова К. - 56
Рудницький Л. - 27-29, 125
Рудницький М. - 156

С

Садовський М. (Тобілевич М.) -
59, 60, 96
Саксаганський П. (Тобіле-
вич П.) - 59
Салига Т. - 122

Самійленко В. – 110
Свербилова Т. – 56, 57, 112, 197
Сенкевич Г. – 131, 135, 214
Сиваченко Г. – 166
Сильвай С. – 188
Сиротенко В. – 161
Славінська І. – 118
Сокирко В. – 63
Софокл – 10, 15
Стадник Й. – 59, 152
Старинкевич Є. – 112
Старицька-Черняхівська Л. –
114
Старицький М. – 88, 93, 94, 100
Стефаник В. – 89, 105, 151, 152
Стріндберг А. – 81, 110, 107,
163, 164
Струтинський Н. – 161
Студинський К. – 135, 137, 143,
145, 216, 228
Ступка Б. – 64, 65, 68
Сутіє Г. – 11

Т

Тарнавський З. – 132, 152
Твердохліб С. – 178, 179
Терещенко М. – 63
Тиктор І. – 152
Тис-Крохмалюк Ю. – 147
Толлер Е. – 110
Толстой Л. – 14, 88
Трильовський К. – 182
Тхорук Р. – 50, 51

У

Уальд О. – 97
Угрин-Безгрішний М. – 179,
181, 186, 187

Ужвій Н. – 64
Українка Леся (Косач Лариса)
– 5, 6, 76, 88, 96–103, 119–121,
147, 153, 172, 209, 212
Устиянович К. – 204

Ф

Федорців Ф. – 178
Федькович Ю. – 94, 202
Франко І. – 5, 6, 11–90, 93, 151,
178, 202, 205

Х

Хвильовий М. (Фітільов М.) –
156, 208
Хоткевич Г. (Галайда) – 5, 6, 93,
97, 106, 114, 150, 202–206, 228

Ц

Цеглинський Г. – 142, 147, 178,
179, 185

Ч

Черемшина Марко (Семанюк І.) – 200
Черкасенко С. – 5, 75, 88, 93,
105, 106, 107, 171, 172, 176,
223–225
Чехов А. – 80, 93, 178
Чехович К. – 208
Чижевський Д. – 89, 107, 126
Чирський М. – 185
Чупринка Г. – 105

Ш

Шаповал М. (Сріблянський М.)
– 99
Шевченко Т. – 80

Шекспір В. - 10, 11, 12, 14, 39
Шерегій Ю. (Августин) - 189
Шіллер Ф. - 14, 16
Шкрумеляк Ю. - 182, 187, 226
Шоу Б. - 97, 111

Щ

Щурат С. - 23

Ю

Юра Г. - 64, 66

Юрчак В. - 59
Юнг К. Г. - 74

Я

Якимович Г. - 205
Янів В. - 122
Янович С. - 58
Яновська Л. - 106, 114
Янчук М. - 40
Яричевський С. - 97

Науково-популярне видання

Степан ХОРОБ

**СТОРИНКИ ІСТОРІЇ
УКРАЇНСЬКОЇ ДРАМАТУРГІЇ
КІНЦЯ ХІХ - ПОЧАТКУ ХХ СТОЛІТТЯ**

Літературний редактор: *Надія Тишківська*

Коректор: *Оксана Залевська*

Комп'ютерна верстка: *Лідія Курівчак*

Підписано до друку 25.09.2018.

Формат 60x84/16.

Гарнітура «Book Antiqua».

Умовн. друк. арк. 13,72.

Тираж 300 прим. Зам. № 1847.