

СТЕПАН ХОГОБ

Українська  
драматургія:  
крізь виміри  
часу

(ТЕОРЕТИЧНІ ТА  
ІСТОРИКО - ЛІТЕРАТУРНІ  
АСПЕКТИ ДРАМИ)

8

МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ УКРАЇНИ  
ПРИКАРПАТСЬКИЙ УНІВЕРСИТЕТ ім. В. СТЕФАНИКА  
ІНСТИТУТ УКРАЇНОЗНАВСТВА  
при ПРИКАРПАТСЬКОМУ УНІВЕРСИТЕТІ ім. В. СТЕФАНИКА

СТЕПАН ХОРОБ

*Українська  
драматургія:  
крізь виміри  
часу*

(ТЕОРЕТИЧНІ ТА  
ІСТОРИКО-ЛІТЕРАТУРНІ  
АСПЕКТИ ДРАМИ)

614556 *ч.з.* Б



614556

о-Франківськ  
«Лілея-НВ»  
1999

У книзі літературознавчих статей досліджуються актуальні теоретичні й історико-літературні проблеми української драматургії. Автор на широкому критичному та художньому матеріалі, що охоплює кінець XIX–XX ст., розглядає такі ідейно-естетичні категорії драми, як конфлікт, характер, дія і драматизм, аналізує типи художнього мислення (неоромантизм, символізм, експресіонізм) у драматичних творах Лесі Українки, Володимира Винниченка, Олександра Олеся, Миколи Куліша, Спиридона Черкасенка, Івана Кочерги та інших письменників.

Водночас дослідник визначає своєрідність розвитку національної драматургії, української модерної драми в контексті західноєвропейського драматургічно-театрального процесу, розкриває поетику п'єс сучасних, зокрема молодих творців сценічної літератури, відкриває досі не знаний у нас жанр релігійно-християнської драми, його генезу і специфіку, сторінки драматургічної спадщини представників української літературної еміграції.

Для науковців, викладачів, студентів, усіх, хто цікавиться українською драматургією і театром.

Рекомендовано до друку ухвалою всієї ради Інституту українознавства при Прикарпатському університеті імені Василя Стефаника.

*Рецензенти:*

Леонід РУДНИЦЬКИЙ, академік НАН України (Філадельфія, США);

Людмила ДЕМ'ЯНІВСЬКА, доктор філологічних наук, професор (Національний університет імені Тараса Шевченка).



ВІД АВТОРА

Так склалося, що українська драматургія традиційно, порівняно з іншими родами літератури – лірикою й епосом, досліджується нашим літературознавством недостатньо, іноді перебуваючи на якійсь науковій обочині, надто, коли йдеться про її теоретичні та історико-літературні проблеми розвитку, спричинені нинішніми змінами національно-духовного життя України. Крім того, варто нагадати, що драма – не тільки рід художньої літератури, а й вид сценічного мистецтва, себто має пряме відношення до театру. І від того, в якому стані він перебуває, залежить становлення, повнокровність існування нації, народу, суспільства. Вже хоча б тому, отже, драма потребує постійної і зусебічної уваги з боку літературознавців і театрознавців, не кажучи про те, що в образному світі літератури драма – цілковито повноправна, самодостатня і надзвичайно оригінальна галузь, чисельність творців якої, до речі, завжди була меншою, ніж поетів і прозаїків, а в світі сценічного мистецтва – першооснова й атмосфера вистави, її, образно висловлюючись, матеріальний і духовний ґрунт.

Тим часом в українському літературознавстві ще й досі немає фундаментальних праць із теорії драми чи її вузлових ідейно-естетичних категорій (виняток тут хіба що становить розвідка кількадесятилітньої давності Кіндрата Сторчака “Питання поетики драми”, та й то з певними застереженнями), відсутні дослідження взаємозв'язків теорії драми і теорії театру (монографія “Театр і драма”, хоча й видрукувана недавно у нас, все ж належить перу російського науковця Володимира Сахновського-Панкєєва). Та навіть якщо й здійснюють окремі спроби теоретичного осмислення драми як роду літератури (здебільшого в дисертаційних роботах), то мають вони радше принагідний, спорадичний характер щодо інших проблем та питань художньої творчості.

Порівняно частіше розробляються у нас історико-літературні аспекти драми. Тут дослідження національної драматургії провадиться кількома, принаймні трьома яскраво вираженими шляхами. Перший спрямований на виявлення особливостей, тенденцій, шляхів і напрямів її розвитку, другий – на з'ясування специфіки функціонування того чи іншого жанру, своєрідності художнього мислення її авторів, третій – на розкриття творчої спадщини її

окремих представників (згадаймо праці, приміром, Наталі Кузякіної, Людмили Дем'янівської, Дії Вакуленко, Леся Танюка, Григорія Семенюка, Лариси Мороз, Ігоря Михайлина, Тетяни Свербилової чи представників українського зарубіжжя Лариси Залеської-Онишкевич, Леоніда Рудницького, Магдалини Ласло-Куцюк, Степана Чорнія та ін.).

І все ж, незважаючи, з першого погляду, на різноманіття наукових розвідок, годі стверджувати, що історико-літературні проблеми української драми – материкової та діаспорної – достатньо з'ясовані. Так, на сьогодні ще нема об'єктивного аналізу (без будь-якої ідологічної заангажованості чи суб'єктивного упередження) розвитку національної драматургії ХХ століття, її основних течій, типів письменницької свідомості, інших форм художнього вираження та засобів драматургічної поетики. Недостатньо розв'язуються й питання контекстуального вивчення української драми, її типологічної характеристики в координатах західноєвропейської сценічної літератури. З метою повноти і цілісності національного драматургічно-театрального процесу також необхідно досліджувати малознані чи й зовсім незвідомі постаті українських драматургів, байдуже, де творили вони, – в Україні чи за її межами. Безперечно, є й інші, поки що не висвітлені аспекти (теоретичні й історико-літературні) української драми.

Глибоко усвідомлюючи важливість цих проблем і доконечну потребу їх вирішення, автор пропонованої книги літературно-критичних статей, звісно, аж ніяк не претендує на їх всеосяжність і вичерпність. Тут зібрані і систематизовані праці, що лише доповнюють деякі з проблем, намічаючи подальшу перспективу їх наукового дослідження.

## ФОРМА ХУДОЖНЬОГО ЧАСУ



### I

---

## ФРАНКОВІ КОНЦЕПЦІЇ ДРАМАТИЗМУ І КОНФЛІКТУ КРІЗЬ ПРИЗМУ ЄВРОПЕЙСЬКОЇ ТЕОРІЇ ДРАМИ

“Іван Франко – теоретик драми” – проблема давня й актуальна в українському франкознавстві. Незважаючи на те, що протягом останнього часу вона стала предметом наукових досліджень вітчизняних літературознавців, все ж деякі її аспекти конче потребують чи то нового підходу, чи то суттєвого доповнення, чи, зрештою, цілковито сучасного трактування. Не забуваймо також, що актуальність цієї проблеми зумовлюється недостатніми (це вже у нас, на жаль, стало своєрідною науковою традицією) теоретичними дослідженнями драми як роду літератури – її природи та розвитку, специфіки побутування та особливостей вузлових ідейно-естетичних категорій, художньої структури та поетики тощо.

Власне, крізь призму загальнотеоретичну варто з'ясувати методологію Франкових естетичних студій драми, основні положення якої знаходимо у статтях письменника, що були присвячені українському театрові й драматургії, аналізові творчості окремих драматургів (Вільяма Шекспіра, Олексія Островського, Івана Карпенка-Карого, Марка Кропивницького, Юрія Федьковича, Гергарта Гауптмана та ін.), а також у численних театральних рецензіях та багатьох листах. Знову ж таки не забуваймо, що драматургічна практика Івана Франка не просто підтверджує, а в багатьох випадках й суттєво доповнює його теоретичні дефініції та узагальнення щодо драми як роду літератури й виду мистецтва, вносить в усталені колись уявлення серйозні корективи, а часом і зовсім відкидає звичні погляди, які в недалекому минулому здавалися навіть аксіоматичними, принаймні в українській п'єсі.

Зважаючи на те, що сьогодні ґрунтовно розкрито Франкові погляди на суспільну функцію драми (2), на специфіку драматичної дії (3), на сюжетно-композиційну структуру драматичного твору (4), на специфіку побутування драматичної форми на сцені, яка в теорії драми розуміється як категорія театральності (5), свідомо оминемо ці аспекти порушеної проблеми. Зосередимося на інших, не менш важливих положеннях Франка як теоретика драми, які й досі в українському літературознавстві чомусь залишаються мало досліджуваними. Мова йде насамперед про такі дві вихідні категорії драми, як драматизм і конфлікт, з якими Франко постійно стикався

під час своїх студій театру й драматургії, які завжди імпульсувалися науково для нього тодішнім розвитком європейської теорії драми.

І про першу, і про другу категорію Франко висловлювався часто, причому робив це, як правило, виходячи з драматургічно-театральної практики – відомої і близької йому як в Україні, так і в Європі. Більше того, синтезуючи цині його поняття драматизму, конфлікту, а відтак і різноманітні їх типи, можна зробити висновок, що вони у Франковому розумінні щораз набували не тільки нових критеріїв, але й нових граней розуміння, себто еволюціонізуючись, весь час поглиблювалися, ставали більш універсальними в його естетиці.

Так, на переконання Франка, драма – це художній твір, в якому життєва історія “не тільки висказана словами, але також виражена дієм” (6, 295), причому “дієм драматизованим”. Її основою, об’єктивною умовою її виникнення є не просто суперечності, протиріччя життя, а тільки ті з них, що “несуть в собі печать справді драматичного”. Іншими словами, добротним ґрунтом для драми є таке напруження подій, ситуацій, обставин, що, як зазначає Франко, “придатне для драматичного оброблення” (7, 98) і може зусебічно розкрити характери дійових осіб.

Власне, такі його міркування значною мірою висловлені в статті про творчість Марка Кропивницького, зокрема при аналізі п’єси “Дай серцю волю, заведе в неволю”. Як один із суттєвих недоліків твору Франко визначив його недостатній драматизм. Обґрунтовуючи цю свою позицію, він виходив з того, що герої драми Кропивницького протягом розгортання всього сюжету виявляють взаємну прихильність один до одного, взаємну несуперечливість, а відтак і одностайність щодо оцінки дій та вчинків Микити, зрештою, і відповідну реакцію на них. Персонажі п’єси Кропивницького, як доводить Франко, не прагнуть до впливу на характери один одного. Навіть любовним трикутником тут, зазначає він, драматург не зумів створити необхідних для драматичного твору напружених ситуацій, драматизованих обставин і психологічних колізій, як це є, приміром, у драмі того ж автора “Глитай, або ж павук”, де Олену переконали у зраді Андрія (8, 99).

Таке розуміння Франком драматизму як ядра драматичної концепції дійсності, як своєрідного інструмента художнього освоєння драматичності буття людей, певно, найбільше відповідало нормативній

теорії драми XIX століття. Згадаймо, що його апологети постійно підкреслювали потребу в п’єсі драматизму як способу існування дійових осіб, які постійно захищають свої позиції та інтереси в гострих (а нерідко й непримиренних) зіткненнях. Гегель, скажімо, стверджував, що драматизм мусить обов’язково вишикати не “із зовнішніх обставин, а з внутрішньої волі і напруженого характеру” й ґрунтуватися на боротьбі героїв один з одним за якісь визначені свідомо чи підсвідомо цілі (9, 548-549).

Саме такого драматизму, що виникає внаслідок боротьби з конкретними цілями, на переконання Франка, не вистачало творові Кропивницького “Дай серцю волю, заведе в неволю”, як й іншим драмам українських авторів (Рудольфа Мухоморова, Івана Гушалаевича, Михайла Старицького). При цьому Франко слідом за Гегелем і його послідовниками (традиційні, ті, що впливають з естетики Гегеля погляди на драматизм поширені й у працях зарубіжних теоретиків (10)) підкреслював, що перевага ініціативних дій героїв, які стикаються між собою в напруженій боротьбі, – специфічна риса драми, що відрізняє її від епосу.

Очевидно, й тому в рецензіях на театральні вистави Франко критикує “спічний” характер багатьох драматичних творів, бо в них не було ні драматизму дії, ні драматизму характерів. Наприклад, п’єса Корнила Устияновича “Ярополк”, за його словами, – “се хроніка в діалогах, майже без ніякої драматичної дії... і без сліду якої-небудь характеристики дійових осіб” (11, 106). Через відсутність драматизму, завперш зовнішньо-подієвого, аналогічній претензії Франко висуває і до Ярослава Врхлицького, в кожній драмі якого “знати руку великого поета, але не драматичного поета. Вскуди в його драмах прекрасні вірші, живі діалоги, добрі характеристики фігур та всюди брак одного – властивого драматичного темпераменту, пристрасті, глибоких конфліктів, – значить того, в чім лежить головна сила драми” (12, 490).

Водночас Іван Франко, виявляючи інтерес до модерністичних шукань в європейській драматургії кінця XIX – початку XX століття, помічав, що поняття драматизму дещо видозмінюється, зміщуючись од чисто зовнішньої драматичної дії (драматизм – подієвість) до внутрішнього відтворення драматичних конфліктів, психологічних колізій (драматизм – характер). Звідси, за Франком, найголовніша риса художньо довершеної драми – наявність напруженої драматичної

дії, що неодмінно мусить впливати з таких же драматизованих характерів дійових осіб, себто перебувати в органічній сув'язі одне з одним (13, 104). Франко знав психологічну, всуціль новаторську драматургію Генріка Ібсена, Гергарта Гауптмана, Августа Стріндберга, Антона Чехова, Моріса Метерлінка і, звичайно ж, драматичні твори Лесі Українки. Він розумів, що дальший розвиток театру й драматургії буде зв'язаний саме з тенденціями цих художників слова, їх традиціями драматургічно-сценічної поетики (у Франка синонімом до слова "постики" є слово "естетика" – С.Х.). Доречно зауважити, що таку переакцентовку драматизму із зовнішнього на внутрішнє, таке зміщення драматичної дії у бік психологізму, що є однією із характерних прикмет новаторства поетики драми ХХ століття, спостерігаємо і в "Украденому щасті", почасти й у "Сні князя Святослава" – п'єсах Івана Франка.

Певно, виходячи з таких критеріїв драматизму, Франко критикував драматичну поему Юрія Федьковича "Довбуш", Олександра Барвінського "Павло Полуботок", окремі, як він висловлювався, "драмища" Корнила Устияновича та ін. Так, розмірковуючи над твором Федьковича, Франко констатує, що визвольна боротьба опришків, зокрема життя і діяльність Донбуша, містили "зеренце живого драматизму" (14, 230-231), давали матеріал для драматичного твору, але автор "заглушив драматичну дію", знецінивши тим самим напруженість у характері героя, і "оснував його (твір – С.Х.) до невпізнання фантастично-міфологічною павутиною", себто позбавив драму, а затим і головного героя драматичної напруженості. Про недолік п'єси Барвінського "Павло Полуботок" Франко писав, що ця конкретно-історична постать у такому авторському освітленні загалом не надається до трагедії як жанру (чи не найбільш драматизованого з-поміж інших) уже хоча б тому, що "Полуботок зовсім не діє, а тільки займає становище гетьмана" (15, 195). Сповідуючи Михайла Драгоманова про свій намір написати драматичну трилогію з часів Хмельниччини, Франко зауважує, як важливо створити "справді драму, т.е. одноціле органічне напружене дійство, а не ряд сцен, заповнених політичними тирадами" (16, 377).

Щоб спокукати своїх сучасників до створення справжніх драм, Франко-теоретик конкретизував, як ми вже говорили, не тільки критерії, але й розширював і поглиблював свої погляди на специфіку

драматизму. З часом ця категорія в його розумінні сприймалася вже не лише як своєрідне ядро драматичної дійсності, як засіб художньо-образного освоєння життя людей, як специфічний кут вираження відносин двох взаємозв'язаних аспектів – історичної необхідності і людської долі, але й як напружене переживання героями певної дисгармонії, до якої драма тяжіє більше, ніж усі інші сюжетні твори. Власне, це також було однією із характерних рис постики драми ХХ століття. У статті "Гергарт Гауптман, його життя і твори" він переконливо доводить, що дисгармонія людського життя чи окремішньо взятої особистості – це основа зіткнень, гострої боротьби персонажів, падтя головного з них, це – драматизм подій і драматизм характерів, як це спостерігається в багатьох п'єсах німецького драматурга. У творах "Перед заходом сонця", "Перепросини", "Одинокі люди" та ін., як зауважує Франко, автор надає зображенню такого напруженого переживання героями певної дисгармонії, "малює живих людей, проявляє знаменитий дар індивідуалізування" і що найважливіше – виявляє ідею "емансипації людської думки і людського чуття з пут застарілої традиції" (17, 145). Саме з погляду художнього освоєння дисгармонічності життя людини Франко ставив "Одиноких людей" Гауптмана навіть вище за його ж "Ткачів" чи вище від Ібсенової драми "Росмерсгольм". Згадаймо, що саме дисгармонія, котру переживають дійові особи, сиріяла розвитку драматизму багатьох творів і Лесі Українки, і Володимира Винниченка, себто українських драматургів нової генерації, про творчість яких Іван Франко писав неодноразово.

Важливо, що і драматизм, і ліризм, і епічність Франко не обмежував лише відповідними родами літератури, їх жанровими ознаками, а вказував на те, що сфери їхнього художнього буття постійно розширюються, нерідко взаємопереплітаючись чи взаємопроникаючи один в одній. Як приклад тут можна навести його оцінку "Божественної комедії" Данте, поеми Врхліцького "Бар-Кохба" чи новел Стефаника, що її Франко дав, аналізуючи творчість цих (й інших) митців слова. Водночас, не вважаючи драматизм суто універсальною властивістю драми, Франко як теоретик до її сфери, крім драматизму, включав патетичні, а також ексцентричні дії людини – ігрові, святкові тощо (18, 357-379). Хоча тут же необхідно зауважити, що власне театральні форми поведінки людини як матеріал драми, як імпульсатор драматизму становлять тільки

один бік специфіки драматичної форми, котрий зв'язаний переважно зі сценічним побутуванням п'єси. Інший же – це власне діалогічна структура драматизму; себто специфічно літературний бік цього жанру. Отож, драматизм діалогічного мовлення як взаємодія різноспрямованих реакцій мовленнєвої поведінки персонажів і прояв у цьому поліголосі авторського голосу, на жаль, ще не стали предметом ґрунтовного аналізу ні в дослідників драматургії Франка, ні в сучасних теоретиків драми загалом.

У системі теоретичних міркувань Івана Франка важливе місце також відводиться драматичному конфлікту, що, за його ж визначенням, є “головною силою драми” (19, 295). Згадаймо, як Гегель у своїй “Естетиці”, говорячи про конфлікт (колізію) як про джерело дії, мав на увазі тільки конфлікти локальні, що можуть бути розв'язані принципово в межах даної конкретної ситуації, і як Франко, наче розгортаючи цю думку видатного філософа, вказував на те, що конфліктність як універсальна властивість людського буття загалом разом з тим породжує стійкі колізії, що залежать від реального ходу історії і не можуть бути розв'язані в рамках конкретної драматичної ситуації. Чи не це мав на увазі Франко-теоретик, коли писав про “Короля Ліра” Вільяма Шекспіра: “...Шекспір зробив із тої теми щось безмірно більше... (аніж його попередники із літописної казки про короля Ліра і його дочок – С.Х.), він дав нам не фамільну трагедію в королівських костюмах, а трагедію самого королівства на фамільнім тлі” (21, 205). Конфліктність як універсальна властивість людського життя – характерна ознака й іншої драми Шекспіра “Антоній і Клеопатра”, колізії якої майже всуціль залежать од поступу історичного буття і аж ніяк не можуть бути розв'язані в осередді якоїсь окремишньо-конкретної драматичної ситуації (“Не фамільна катастрофа, а катастрофа цілого світу, цілого державного устрою, цілої цивілізації була темою цієї драми” (22, 167).

Такі теоретичні дефініції Франком драматичного конфлікту, що якоюсь мірою йшли в розріз із аристотелівсько-гегелівським канонем, цілковито правомірні. Адже пізнавальну сферу драматичної творчості становлять не лише зміни в життєвому становищі людини, що здійснюються зусиллями її волі, але й всі інші форми активності людей: як життєво-практичної, вольової, зовнішньої, так і інтелектуальної, емоційної, себто внутрішньої. І Франко добре розумів

як це, про що свідчать його драматургічні твори, так і те, що предметом зображення в драмі може стати будь-яке напружено-активне орієнтування людини в життєвих ситуаціях, завперш позначених дійовістю та конфліктністю. Саме такі риси характерні й “Украденому щастю”, “Рябині”, “Учителю”, “Сну князя Святослава” та іншим драмам Франка. Зрештою, саме в цьому напрямку розвивалась думка діячів драматургічно-сценічного мистецтва кінця XIX – початку XX століття, які відзначали, що в п'єсах природно акцентуються не тільки вчинки, але й динаміка думок та почуттів героїв.

Німецький теоретик Франц Геббель, наприклад, вважав, що драмі доступні не тільки дія й конфлікт у звичному смислі, але й у стражданнях, себто діяння і конфлікт, звернені до внутрішньо-психологічної сутності (23, 582). А Бернард Шоу у своїй праці “Квінтесенція ібсенізму” рішуче відкидає класичну концепцію дії та драматичного конфлікту, загалом схему “добре зробленої п'єси”, протиставляючи їй драму, що ґрунтується не стільки на перипетіях зовнішнього діяння та конфлікту, скільки на конфліктах, що витікають із зіткнення різних морально-етичних чи духовних ідеалів (24, 68-77). У вже згадуваному драматургічному творі Івана Франка “Украдене щастя” основний конфлікт випливає із протистояння відмінних у Миколи Задорожного та Михайла Гурмана морально-духовних засад: перший хоче повернути своє щастя через добро, другий хоче зробити це злом. Тож ідеали одного і другого несумісні, через те й гостро конфліктні, навіть трагічно непримиренні.

Таким чином, йдучи від теоретичних положень і художньої, зосібна, драматургічно-театральної практики Івана Франка, можна зробити висновок, що драматичний конфлікт як ідейно-естетичну категорію він розглядав у кількох, принаймні трьох, яскраво й чітко визначених аспектах: а) драматичний конфлікт як видотворча ознака, що близька до Гегелівського розуміння – “конфлікт – вроджена пляма драми”; б) драматичний конфлікт як предмет зображення дії в конкретно-історичних умовах та обставинах; в) драматичний конфлікт як розгортання сюжету і розвиток характеру дійової особи, засіб її внутрішнього самовираження. Як бачимо, це значною мірою відповідало європейській теорії драми, з якою Франко був не просто добре знайомий, але й широко використовував її як у своїй літературознавчій, так і в художній практиці.



Якщо ж підсумувати все, про що йшлося в цій статті, можна зробити висновок: теоретичні дослідження Івана Франка мають безперечну наукову вартість і неочінене значення для поглибленого розуміння природи, специфіки драми як роду літератури, сприяють зусібчньому осмисленню її вузлових ідейно-естетичних категорій, а також допомагають ґрунтовному з'ясуванню проблеми взаємозв'язків драматургії і театру, літератури і мистецтва загалом. Тож, на наше переконання, давно назріла проблема підготувати й видати як окремішнє монографічне дослідження "Іван Франко – теоретик драми і театру". Така праця на часі.

#### П Р И М І Т К И

1. Див.: Міщенко Л.І. Іван Франко – теоретик драми // Іван Франко і світова культура. Матеріали Міжнародного симпозиуму ЮНЕСКО (Львів, 11–15 вересня 1986 р.): У 3-х кн. – К., 1990. – Кн. 2–3. – С. 64–66; Мороз Л.З. Драматургія Івана Франка і європейська драма другої половини XIX – початку XX ст. (Деякі типологічні паралелі). Там само, С. 72–73.

2. Див.: Міщенко Л.І. Іван Франко – теоретик драми // Іван Франко і світова культура. Матеріали Міжнародного симпозиуму ЮНЕСКО (Львів, 11–15 вересня 1986 р.): У 3-х кн. – К., 1990. – Кн. 2–3. – С. 65–66).

3. Див.: Войтюк А.Ю. Літературознавчі концепції Івана Франка. – Львів, 1981. – С. 141–142.

4. Див.: Пустова Ф.Д. Іван Франко – теоретик літератури. – К., 1976. – С. 94–99.; Пустова Ф.Д. Жанрова еволюція української драматургії XIX ст. у дослідженнях І. Франка // Розвиток жанрів в українській літературі XIX – початку XX ст. – К., 1986. – С. 188–212.; Вервес Г.Д. Генрік Ібсен та Іван Франко // Слов'янське літературознавство і фольклористика. – К., 1987. – Вип. 16. – С. 24–28.

5. Див.: Білоштан Я.П. Іван Франко і театр. – К., 1967. – С. 8–40; Нечитайло М.Ф. З народних ручаїв. – Львів, 1970. – С. 49–55; Свєрбилова Т. Іван Франко і театр // Український театр. – 1986. – Ч.4. – С. 24–27.

6. Франко Іван. Русько-український театр (Історичні обриси) // Франко Іван. Збір. творів: У 50-и т. – К., 1982. – Т. 29.

7. Франко Іван. Збір. творів М.Л.Кропивницького // Хрестоматія з теорії драми. Особливості драматургічного мистецтва XIX–XX ст. – К., 1988.

8. Там само.

9. Гегель Г.-В.-Ф. Естетика: В 4-х т. – М., 1971. – Т. 3.

10. Bab J. Kritik der Bühnt. Versuch zu systematischer Dramaturgie. – Berlin, 1908; Petsch R. Wesen und Formen des Dramas. Allgemeine Dramaturgie. – Halle, 1945.

11. Франко Іван. Збір. творів: У 50-и т. – К., 1982. – Т. 28.

12. Франко Іван. Ярослав Врхлицький, його життя і творчість. "Бар-Кохба" // Франко Іван. Збір. творів: У 50-и т. – К., 1982. – Т. 31.

13. Франко Іван. Кориолан // Хрестоматія з теорії драми. Особливості драматургічного мистецтва XIX–XX ст. – К., 1988.

14. Франко Іван. Збір. творів: У 50-и т. – К., 1982. – Т. 27.

15. Там само.

16. Франко Іван. Лист до М. Драгоманова від 14 січня 1893 року // Франко Іван. Збір. творів: У 50-и т. – К., 1982. – Т. 49.

17. Франко Іван. Гергарт Гауптман, його життя і твори // Франко Іван. Збір. творів: У 50-и т. – К., 1982. – Т. 31.

18. Франко Іван. Руський театр в Галичині // Франко Іван. Збір. творів: У 50-и т. – К., 1982. – Т. 26.

19. Франко Іван. Збір. творів: У 50-и т. – К., 1982. – Т. 29.

20. Там само.

21. Франко Іван. Збір. творів: У 50-и т. – К., 1982. – Т. 33.

22. Там само.

23. Геббсль Ф. Избранное: В 2-х т. – М., 1978. – Т. 2.

24. Шоу Б. О драме и театре. – М., 1963.

#### ІВАН КОЧЕРГА – ТЕОРЕТИК ДРАМИ

У своїх літературно-критичних статтях, наукових розвідках ("У майстерні драматурга", "Велике мистецтво малих форм", "Про яку "свічку" розповідає моя "пісня", "Драматические элементы в творчестве Т.Г.Шевченко" та ін.) і численних рецензіях на театральні вистави, а також у багатьох виступах перед мистецькою молоддю, на пленумах і з'їздах художників слова ("Бесіда із слухачами курсів молодих письменників", "Моя робота над п'єсою", "Із творчої спадщини" та ін.) Іван Кочерга неодноразово торкався питань драматургічної поетики, теоретичних та історико-літературних проблем розвитку як світової, так й української драматургії (1). Глибокий знавець західноєвропейської драми, справжній майстер високих зразків художніх образів і форм, він протягом усього свого життя осягав основні закони цього роду літератури й виду мистецтва, намагаючись зусібч збагнути їх природу, функціонування

тощо. Висловлені ним думки про такі головні ідейно-естетичні категорії, як драматична дія, драматизм, драматичний конфлікт і характер, а також спостереження про сюжет, жанр, композицію драми – не просто цікаві, а несуть уже самі по собі певну літературознавчу цінність. Одночасно важливими і принциповими були його наукові судження про внутрішню структуру образу, специфіку художнього мислення драматурга в п'єсах давніх і сучасних йому авторів, що й досі зберігають свою актуальність.

Якщо синтезувати ці теоретичні погляди Івана Кочерги, можна виявити його своєрідну концепцію драми – її генези, еволюції, існування в історико-літературному і театральному процесі, в безпосередній драматургічній творчості тощо. Більше того, чимало його положень розвивалися й поглиблювалися саме у власних творах. Тому й небезпідставними є твердження деяких дослідників про те, що теоретико-драматургічні й художні концепції письменника у багатьох випадках не тільки збігаються, а й взаємодоповнюються (2, 163).

Чи не найбільше міркувань знаходимо в статтях і виступах Івана Кочерги про специфіку драматичної дії і драматичного конфлікту. Повторюючи загальновідому тезу Арістотеля, що основою будь-якого драматургічного твору є дія, котра водночас є його і змістом (“наслідування дії”), і формою (“через дію, а не розповіддю” (3, 51), він зазначав, що без дії нема драми, що дія – образна структура драми, що тільки через єдино-цілісну дію можна з'ясувати своєрідність драматичного наповнення п'єси і її спрямування. Іншими словами, “всі драми мусять бути дійовими”, “проте не треба думати, що драматична дія визначається лише в чомусь фізичному. В Ібсена є п'єси, де самі розмови, але весь час іде напружена дія” (4, 49). Наголошуючи на тому, що дія (зовнішня чи внутрішня) неодмінно має мати в собі драматизм, Іван Кочерга зауважував, що він, драматизм, появляється лише за умови, коли в драматургічному творі спостерігається внутрішня завершеність, логічна послідовність розвитку дії. В іншому випадку це відразу негативно позначиться на його часовому сприйнятті. Для доведення цих положень письменник звертається до драматургії Мольєра (“Тартюф”), Шекспіра (“Гамлет”), Кіршона (“Чудесний спів”), Корнійчука (“Платон Кречет”) та ін. і переконливо показує, як п'єса, якщо в ній драматург (свідомо чи ні) пропустив якісь

необхідні ланки драматичного розвитку дії, стає надто короткою, куцою, зрештою, незавершеною. І навпаки, вона буде видаватися надмірно розтягнутою та нерівною, як тільки появляться сцени, зайві у логіці дії. По суті, одна бездійова хвилинка на сцені, пише Іван Кочерга, перетворюється для глядача у нудну вічність (5, 115).

Всяка дія, твердив письменник, повинна бути спрямована на подолання перешкод, бо драма, разом з тим, не може існувати без напруженої боротьби, без драматичного конфлікту – “цієї найважливішої ознаки, яка визначає сутність драматичного твору” (6, 101). Однак драматичний конфлікт виникає лише тоді, зазначає письменник, коли він виражає “боротьбу двох чи навіть кількох діючих і прагнучих волі – навіть однієї волі і страсті – з оточенням, а може, й з цілим суспільством, з цілим світом нарешті (Галілей). Навіть з самим собою, це коли конфлікт – і це найсильніший, відбувається в душі самого героя (Фауст, Гамлет, Макбет)” (7, 70). Драматичний конфлікт, отже, може існувати тільки за умов, коли він виражає суперечливі взаємини між людьми (або внутрішні суперечності однієї людини), що проявляються в розвитку, в дії. При цьому, як аргументовано доказує Іван Кочерга на прикладі аналізу ряду драматургічних творів (“Ревізор” Гоголя, “Соло на флейті” Микитенка та ін.), конфлікт виступає не просто складовою частиною або моментом драматичної дії. Його дійово-конструктивна функція у згаданих п'єсах, як і загалом у драматургії, така, неодноразово підкреслює письменник, що виявляється та вияскравлюється, по суті, в усіх елементах драми, існує в органічній сув'язі з ними. “Штучність, вигаданість драматичних конфліктів, – говорив Іван Кочерга у своїй промові на другому з'їзді письменників України, – веде за собою і штучність у характері та поведінці персонажів. А звідси походить і немічність ідейної та художньої сили твору” (8, 97).

І в своїх статтях, і у виступах перед митцями сцени та літераторами, нарешті, в багатьох театральних рецензіях драматург акцентував увагу на характері драматичного конфлікту, що залежить від його конкретного життєвого змісту. А саме життя сповнене великих і гострих суперечностей – іноді трагічних, нерідко смішних, комічних чи й просто драматичних. Саме в життєвому драматизмі, в реальній напрузі протиріч черпає мистецтво зміст і форму своїх

творів, – писав Іван Франко (9, 143). Проте, які суперечності навколишньої дійсності письменник обере об'єктом свого художнього дослідження, значною мірою залежить од суспільних, естетичних його ідеалів та уподобань.

Справді, як зауважує Іван Кочерга, саме життя має драматичну властивість. Однак істинний драматург зовсім не ілюструє через зіткнення характерів соціальні тенденції. “Самі по собі соціальні конфлікти, якими б не були вони гострими, не становлять змісту драми. В ній відбивається драматизм пізнання, пошуки подолання драматичних протиріч буття. Справжня драма не вирішує тієї або іншої часткової проблеми. В загальному підсумку мова в ній йтиме завжди про життя і смерть, про долю людини”, як, наприклад, про короля Ліра, Гарнагона чи Скупого Рицаря (10, 74). Яким би не був загострений життєвий матеріал драми, приміром, “Бідність – не порок”, “У свої сани не сідай” О.Островського та ін., якою б не була малою та арена, на якій розгортається дія, скажімо, “Міщанин-шляхтич” Мольєра чи “Отелло” Шекспіра, драма завжди являє цілісну художню модель світу, що взятий із точки зору можливості перетворити, перебудувати його, тобто інтерпретований в образному ключі драматичної дії. Іншими словами, навіть пайбільш особистісний конфлікт, як от Отелло та Дездемони, завжди буде нести в собі суспільно-життєве спрямування.

Однак, на переконання Івана Кочерги, не кожне протиріччя навколишньої дійсності (суспільне чи особисте) може стати основою розвитку драматичного конфлікту. Він вважає, що “... ніколи не буде конфлікту, коли перешкоди до дії і до мети виникають з боку природи, стихії. Такі стихійні перешкоди і просто події – повідь, пожежа, буря і т.ін. можуть бути дуже цікаві в п'єсі, і здібний драматург зуміє їх добре використати...” (11, 70). Це теоретичне положення письменник поглиблює аналізом твору І.Микитенка “Дівчата нашої країни”, де автор “майстерно організовує цю п'єсу навколо другорядного мотиву зливи, і ця злива одразу показує обличчя всіх дійових осіб – хто кинувся, ризкуючи життям, рятувати греблю, хто вагався, хто навіть шкідником виявився – все показано переконливо” (12, 44).

Таким чином, явища природи, за Іваном Кочергою, стають лише причиною виникнення драматичного конфлікту між персонажами, що вступають у боротьбу з ними або прагнуть пізнати їх таємниці,

та аж ніяк не його основою. Драматург цілковито заперечує саму боротьбу людини з природою тому, що тут немає місця для зіткнення позицій, точок зору або протидіюючих сторін, власне, того, що становить основу драматичного конфлікту.

Така теоретична позиція Івана Кочерги при визначенні природи цієї вузлової ідейно-естетичної категорії на той час (30–40 рр. – С.Х.), коли, як зазначає дослідниця його творчості Наталя Кузякіна, “вже існували спроби всіляко зменшити коло сутичок, характерних для п'єс з радянського життя, та звести їх до якихось типових зразків” (13, 161), була сміливою і принциповою. Адже вже тоді почала набирати сили т.зв. “теорія безконфліктності”. Її прихильники стверджували, що оскільки в радянській дійсності нема ґрунту для антагоністичних суперечностей, то немає, отже, й підстав для гостродраматичних конфліктів, напруженої боротьби. Тому справжні життєві конфлікти, як засвідчує принаймні історія розвитку української драми цього періоду, часто залишалися поза увагою драматургів, не стаючи об'єктом їх художнього дослідження, а замість них використовувалися неглибокі, в значній мірі позбавлені життєвої сутички конфлікти “хорошого з кращим”. Такі п'єси в найкращому разі “перетворювалися на ілюстрації певних подій, явищ і, певна річ, не здатні були проникнути в глибинну сутність, першопричини і наслідки життєвих процесів, у характер і психіку людини” (14, 1).

Цінними у цьому аспекті видаються міркування Івана Кочерги про трагічний конфлікт і відповідний жанр трагедії у тодішній драматургії. Він категорично заперечував висловлювання деяких критиків і літературознавців, які твердили, що оскільки за певних соціальних умов радянської дійсності нема таких життєвих протиріч, котрі б вирішувалися трагічно, то, звісно, не можуть існувати й трагічні конфлікти, а отже, і такий драматичний жанр, як трагедія. Бо вона, мовляв, неснівзвучна нашій добі, в якій письменник повинен показувати не знижено-трагічні, сумні настрої, а утверджувати лише бадьору паснагу, котра б ще більше підносила волю нового героя до боротьби (15, 161). Трагедія, на переконання Івана Кочерги, попри всі її різноманітні ідейні концепції протягом віків, завжди несе в собі стійку ознаку – зображення конфліктів максимального суспільного значення, катарсис (очищення) глядача від зображуваних ефектів “шляхом співчуття і страху” (формула

Арістотеля). Незалежно від суспільних формацій, ідеологічних й естетичних чинників. Певно, тому при аналізі п'єси російського драматурга Й. Прута "Мстислав Відважний" письменник виокремлював саме ці її трагічні риси, що в загальному підсумку й визначило жанр твору – трагедію (16, 161), загалом трагічні конфлікти "ось як страх смерті, безсилля розгадати загадки природи, нерозділену любов", що "були трагічними для нас", "переживатиме людина й далекого майбутнього" (17, 74). Повторюємо, такі думки драматурга не лише відповідали законам драми як роду літератури, але й були по-справжньому безкомпромісними, злободенними на той час.

Як і принциповими були його судження про взаємозв'язок конфлікту – характеру – сюжету, категорії "настільки злотовані органічно в своїй суті, що, аналізуючи твір, важко буває сказати, якому з цих компонентів належить головна рушійна сила в механізмі п'єси" (18, 74). Тому Іван Кочерга стверджує, що проблема характеру, проблема героя такою ж мірою актуальна, як і проблема конфлікту й сюжетобудування: без подій, що розвиваються, нема конфлікту, а без нього – характеру дійової особи. Основним же завданням сюжету драматичного твору, на думку письменника, є створення для героїв п'єси "тісних" обставин: "Драматург повинен знати, що найкращі умови, які він мусить створити для розкриття характерів своїх героїв, далеко не типові і зовсім не схожі на ті умови, в яких найкраще розвиваються і діють живі люди, живі герої", що "для героя драматичного твору треба (...) створити найбільш несприятливі умови, обмежити його і в просторі, і в часі, бо лише тоді він якнайяскравіше розкриє свій характер" (19, 40).

На перший погляд, дещо дивними виглядають протиставлення тут драматичних обставин життєвим. Однак треба пам'ятати, що для Івана Кочерги на той час поняття "типового" й "побутового", по суті, були тотожними. Типове він сприймає і розуміє як узвичаєну буденність без будь-якої динаміки, коли людина виконує певні дії статично, без напруження і боротьби. Певно, у такій позиції драматурга відбилися його мистецькі уподобання, згідно з якими він "завжди був проти дегеротипності у творчості" (20, 24).

Власне, так і робили великі драматурги минулого В.Шекспір та М. Гоголь, стверджує Іван Кочерга. На його думку, гоголівський Хлестаков не виріс би до образу типового брехуна, якби не програв

штабс-капітанові в карти та не залишився без копійки грошей. Проте варто зазначити, що, часто використовуючи у своїх драмах метод "тісних" обставин, Іван Кочерга іноді припускається помилки. Як зазначають дослідники його творчості, у таких драмах, як "Ліза чекає погоди...", "Чапа", "Нічна тривога" та ін., такі обставини, такі незвичайні ситуації іноді сприймалися як штучні, бо їм заздалегідь готувалася роль тільки головної рушійної сили твору, котра ставала понад людину та її особистість (21).

Торкаючись питання організації сюжету, Іван Кочерга звертав увагу молодих письменників на головний мотив, навколо якого споруджується структура всієї п'єси. "Відомо, що старі драматурги шукали не стільки сюжету, скільки нового, ще не зачепленого матеріалу" (22, 43), – говорить він, наводячи приклад з драми Мольєра "Тартюф" і Горького "На дні", де в одному випадку новизна зв'язана з характером героя, в іншому – новим життєвим матеріалом, що кожен по-своєму рухав сюжет.

Теоретичні положення Івана Кочерги 30–40-х рр. частково відбивали як особливості розвитку тогочасного літературного і театрального процесів, так і творчу манеру самого драматурга. Тож цілком зрозуміло, що у багатьох випадках для ілюстрації своїх літературознавчих суджень він наводив приклади із власних творів – "Свічине весілля", "Майстри часу", "Ім'я", "Вибір", "Підеш – не вернешся" та ін., що у свою чергу так чи інакше позначилися на теоретичних розробках письменника. Хоча "специфічні особливості драматургії Іван Кочерга розумів незрівнянно краще і застосовував їх у своїй творчості сміливіше, ніж це видно з його виступів перед літературною молоддю, не завжди чітких конспектів лекцій, начерків" (23, 27). Як, приміром, тиши художньої свідомості, що ледь окреслюються у його теоретико-літературних поглядах. А тим часом у таких драмах, як "Алмазне жорно", "Свічине весілля" чи й загалом у ранній творчості увиразнено проступають як символіко-романтичні, романтично-філософські, реалістично-символічні, про які офіційна критика колись замовчувала, зводячи їх виключно до реалізму (24), та нині разом із дослідниками українського зарубіжжя ґрунтовно розробляє як специфічні форми художнього мислення Івана Кочерги (25).

Безперечно, зважаючи на чималу кількість написаних драматургом у різні часи рецензій на театральні вистави, можна з упевненістю

ставити питання про його погляди на взаємини драматурга і театру, актора і глядача. Бо коли між ними налагоджено контакти, то виграє від цього і п'єса, і спектакль, і глядач. "...Нікому іншому, як глядачеві, масі, надається остаточне формування драматичного твору" (26), – зауважує Іван Кочерга. Загалом варто звернути увагу на те, як писав рецензії драматург: він, по суті, ніколи не робив детального розбору вистави, а йдучи від літературної першооснови і побаченого на сцені, синтезував, переосмислював це в своєрідний висновок. І цей підсумок, цей згусток критичної думки письменника настільки аналітично яскравий, емоційно наснажений, що сприяє цілісному осягненню спектаклю, розумінню його головного образу. Очевидно, мав рацію М.Прилуцький, коли стверджував, що "ця особливість новаторського стилю Кочерги-рецензента зближує його з рідкісними критиками-есеїстами" (27, 21).

Певна річ, теоретично-драматургічні концепції Івана Кочерги аж ніяк не були статичними. З розвитком власної творчості вони еволюціонувалися, поширювалися, поглиблювалися. Однак не можна оминати й того факту, що деякі з них під впливом офіційного літературознавства, комуністичної ідеології зазнавали й певних негативних змін, набуваючи рис, далеких від справжньої поетики драми. Скажімо, десь наприкінці 40-х років, пишучи про те, що буржуазна література, на відміну від радянської, сприймає навколишню дійсність, реальні життєві протиріччя, "як щось негативне, щось неминучо-вороже людині" (28, 37), він зазначав, що конфлікти, побудовані на таких суперечностях і протиріччях, аж ніяк не утверджують світ і "всі ідеали людства як позитивні і цілком реальні факти" (29, 37). Художня драматургічно-театральна практика Заходу як минулого, так і сучасного цілковито спростовує таку думку, як і теоретичні тези Івана Кочерги ("класові конфлікти", "класова боротьба" (30, 59), "характер радянської людини" (31, 98), "соціалізм як найвищий вияв художності, як протиставлення його іншим типам письменницької свідомості" (32, 65).

Окрім того, викликають заперечення й інші теоретичні судження драматурга. Наприклад, аналізуючи побудову п'єси, він не завжди дотримується загальноновживаних положень драматургічної поетики, виходячи з власних спостережень. Це надто помітно, до речі, у тій частині конспектів лекцій, де розглядаються різні питання композиції, зосібна сюжет і фабула. Письменник тут взагалі уникає вживання

терміну "композиція", підмінюючи його застарілим поняттям фабули, по суті, тотожним сюжету. Нерідко поняття характеру драматург сплутує з поняттям герой.

Та визнати, що теоретичні погляди Івана Кочерги на природу, генезу й функціонування драми як роду літератури і виду мистецтва не в усьому були досконалими чи глибинними, не значить беззастережно відкинути чи повністю заперечити їх. Як справедливо зауважує Наталя Кузякіна, "теоретичні узагальнення Кочерги виростили на основі його багаторічної практики письменника, що була, як завжди, незрівнянно глибшою і ширшою за теорію" (33, 162-163). Однак, додамо, і теоретичні розробки Івана Кочерги в своїй основній суті сприяли безпосередній драматургічній творчості автора (для прикладу згадаймо його неперепутні "Алмазне жорно", "Свічине весілля", "Майстри часу", "Ярослав Мудрий"). Тому і драми письменника, і його літературно-критичні статті, наукові розвідки та численні рецензії на театральні вистави – неоціненне багатство української літератури й літературознавства.

#### П Р И М І Т К И

1. Більшість із цих статей протягом 30-40-х рр. друкувалась на сторінках таких періодичних видань, як газети "Робітник", "Радянська Волинь", "Літературна газета", "Пролетарська правда", журнали "Молодіяк", "Глобус" та ін. Виступи на форумах письменників, перед мистецькою молоддю вперше опубліковані в журналі "Радянське літературознавство" (№ 19 за 1957 р.). Рецензії на театральні вистави здебільшого вміщувалися на сторінках "Черниговских губернских ведомостей", "Черниговского слова", "Робітник" та ін. Ці та інші матеріали повністю вперше надруковані в збірнику театральної публіцистики Івана Кочерги "Радість мистецтва". – К., 1973. – 186 с. (Упорядник – М.А.Прилуцький).

2. Див., наприклад: Кузякіна Наталя. Драматург Іван Кочерга. – К., 1968. – 258 с.; Голубева Зінаїда. Уроки майстра // Рад. літературознавство. – 1981. – № 10. – С. 54. та ін.

3. Хрестоматія з теорії драми. Від античних часів до початку XIX століття. – К., 1978. – С. 51-59.

4. Кочерга Іван. Бесіда драматурга Ів. Кочерги з слухачами курсів молодих письменників // Кочерга Іван. Радість мистецтва. – К., 1973. – С. 36-53.

5. Кочерга Іван. "Праздник жизни" (П'єса Г.Зудермана) //Кочерга Іван. Радість мистецтва - К., 1973. - С. 114-116.
6. Кочерга Іван. Драматический элемент в творчестве Т.Г. Шевченко // Кочерга Іван. Радість мистецтва. - К., 1973. - С. 99-108.
7. Кочерга Іван. Із творчої спадщини //Кочерга Іван. Радість мистецтва. - К., 1973. - С. 65-87.
8. Кочерга Іван. З промови Івана Кочерги // Кочерга Іван. Радість мистецтва. - К., 1973. - С. 95 - 98.
9. Франко Іван. Гергарт Гауптман, його життя і твори // Франко Іван. Збір. творів: У 50-и т. - К., 1982. - Т. 31.
10. Кочерга Іван. Із творчої спадщини // Кочерга Іван. Радість мистецтва. - К., 1973. - С. 65-67.
11. Там само.
12. Кочерга Іван. Бесіда драматурга Ів. Кочерги з слухачами курсів молодих письменників // Кочерга Іван. Радість мистецтва. - К., 1973 - С. 38-53.
13. Кузякіна Наталя. Драматург Іван Кочерга. - К., 1968. - 258 с.
14. Вакуленко Д.Т. Сучасна українська драматургія. 1945-1972. - К., 1976. - С. 227.
15. Кочерга Іван. "Мстислав Удалой" (Вистава московського театру Будинку Червоної Армії) //Кочерга Іван. Радість мистецтва. - К., 1973. - С. 161-163.
16. Там само.
17. Кочерга Іван. Із творчої спадщини //Кочерга Іван. Радість мистецтва. - К., 1973. - С. 65-87.
18. Там само.
19. Кочерга Іван. Бесіда драматурга Ів.Кочерги з слухачами курсів молодих письменників //Кочерга Іван. Радість мистецтва. - К., 1973.
20. Прилуцький Михайло. Публіцистична пристрась митця //Кочерга Іван. Радість мистецтва. - К., 1973 - С. 5-28.
21. Див.: Старинкевич Єлизавета. Драматургія Івана Кочерги. - К., 1947. - С. 76; Кузякіна Наталя. Нариси української радянської драматургії: У 2-х частинах. - Ч.ІІ. - К., 1963. - С. 71; Кисельов Й. М. Майстри театральної літератури. - К., 1976. - С. 43 та ін.
22. Кочерга Іван. Бесіда драматурга Ів.Кочерги з слухачами курсів молодих письменників //Кочерга Іван. Радість мистецтва - К., 1973.
23. Прилуцький Михайло. Публіцистична пристрась митця //Кочерга Іван. Радість мистецтва. - К., 1973. - С. 5-28.
24. Див., скажімо: Сторчак К. Творчий шлях І. Кочерги //Кочерга І.

Твори: В 3-х т. - К., 1956. - Т.1. - С. 24; Кисельов Й.М. Іван Кочерга // Кисельов Й.М. Драматурги України. - К., 1967. - С. 6-7 та ін.

25. Див., наприклад: Брюховецький В.С. Іван Кочерга //Кочерга Іван. Драматичні твори. - К., 1989. - С. 14; Ласло-Куцок М. Ключі до театру Івана Кочерги // Ласло-Куцок Магдаліна. Шукання форми. Нариси з української літератури ХХ століття. - Бухарест, 1980. - С. 267-296.

26. Рукописний фонд Інституту літератури ім. Т.Г.Шевченка НАН України, фонд 103, арк. 144.

27. Прилуцький Михайло. Публіцистична пристрась митця //Кочерга Іван. Радість мистецтва. - К., 1973.

28. Кочерга Іван. Письменник, що стверджує світ //Кочерга Іван. Радість мистецтва. - К., 1973. - С. 36-37.

29. Там само.

30. Кочерга Іван. Про яку "свічку" розповідає моя "пісня" //Кочерга Іван. Радість мистецтва. - К., 1973. - С. 57-63.

31. Кочерга Іван. Оглядаючи пройдений шлях //Кочерга Іван. Радість мистецтва. - К., 1973. - С. 98-99.

32. Кочерга Іван. Чим я хочу вшанувати велику річницю //Кочерга Іван. Радість мистецтва. - К., 1973. - С. 63-65.

33. Кузякіна Наталя. Драматург Іван Кочерга. - К., 1968. - 258 с.

## КОНФЛІКТ ЯК ВУЗЛОВА КАТЕГОРІЯ СУЧАСНОЇ УКРАЇНСЬКОЇ ДРАМАТУРГІЇ

Якщо драма як рід літератури є "вінцем словесного мистецтва" (1, 4), то її душею, головним джерелом її внутрішньої енергії й одним із найважливіших "проявників" ідейно-естетичної концепції автора є драматичний конфлікт ("вроджена пляма драми, - за словами Г.-В.-Ф. Гегеля, - конфлікт" (2, 548)). Сьогодні, здається, немає драматургів і критиків, які б не усвідомлювали цього, не розуміли значення даної категорії для створення п'єси (і чи багато хто із серйозних художників слова не розумів цього і в ті часи, вже досить віддалені, коли критична думка робила в зазначеному питанні деякі, аж ніяк не корисні для літератури і театру зігзаги?!). Зрештою, не чути нині й явних прихильників теорії "безконфліктності" та adeptів якогось генералізованого типу конфлікту на зразок "новатор-консерватор" тощо.

І все ж, коли звертаємося до сучасної драматургічно-сценічної практики українських письменників, зокрема 70-х років, намагаючись

осмислити розвиток драми як роду літератури в національному художньому процесі, часто переконуємося, що далеко не кожний із них перебуває на належній інтелектуально-дослідницькій висоті саме стосовно функціонування драматичного конфлікту в черговому його творі. І мова, безперечно, не тільки про молодих, недосвідчених драматургів, а й про авторів, мовити б, зрілих, творчо збагачених. То тут, то там можна зіткнутися з певними прорахунками чи то в самому виборі центральної колізії, чи в порушенні її внутрішньої логіки, чи з явними слабкостями її вирішення через характери, сюжет, композицію, жанр і т.п. І недоліки такі в українській драмі означеного періоду не просто очевидні: вони негативно позначаються на рецепції твору читачем чи глядачем і, що найприкріше, знецінюють розуміння ними художньої та життєвої правди. Бо ж реальні суперечності, правдиві життєві конфлікти, перетворені письменником у конфлікт драматичний, – це, власне, той найчутливіший “нервово-психологічний” вузол п’єси, котрий майже безпосередньо єднає її з проблемами, клопотоми, боріннями, тривогами і надіями часу.

Також триває досі різнобій у трактуванні категорії драматичного конфлікту, різноголосся в означенні тих чи тих термінів і понять, про що аргументовано пише у своїй ґрунтовній монографії А.Погрібний (3, 13-45). Одні літературознавці вбачають у ньому лише своєрідну форму відображення життєвих протиріч і конфліктів (4), другі – ототожнюють конфлікт і авторське ставлення до зображуваного (5), інші – відводять йому роль тільки структурного елемента (6). Крім того, вразливою видається позиція дослідників, які поділяють конфлікти на “зовнішні” (тобто сюжетні) і “внутрішні” (себто психологічні (7). Поділ такий чисто умовний, адже “внутрішній” конфлікт у своєму розвитку імпульсується зовнішніми чинниками і навпаки – без внутрішнього немає динаміки зовнішній конфлікт. Зрештою, якщо й мають ці протиставлення якийсь характер, то винятково відносний, бо вони не вичерпують змісту сучасної драми. Різні, нерідко прямо протилежні думки викликає проблема співвідношення конфлікту, характеру і драматичної дії (8). Один із істориків драми навіть дійшов висновку про те, що “застаріла сама природа драматичного конфлікту, тому й застаріло його визначення” (9, 6), а звідси й такі розбіжності в його осмисленні.

Не сприяють розумінню суті драматичного конфлікту й суперечки

щодо співвідношень його з художнім, літературним, естетичним конфліктами. Адже перший, що визначає його приналежність до драми як роду літератури, з одного боку акумулює в собі риси інших, а з другого боку вирізняється своїми цілковито специфічними рисами. Це, повторюємо, блискуче доводить у своїй чи не найглибшій на сьогодні в Україні праці з проблем художнього конфлікту А.Погрібний (10, 80-83).

Прикладів такого розмаїття думок, положень, аргументів, позицій, звісно, можна навести й більше. Та суть однак не в цьому, бо в загальному підсумку всі висловлювання (позвані й не згадані) зводяться до одного: проблема драматичного конфлікту і давня, і нова. Тому, не вдаючись до загальнотеоретичних міркувань і дискусій щодо виявлених точок зору на генезу й функціонування драматичного конфлікту, зауважимо тільки, що природа даної ідейно-естетичної категорії, як це доведено вже давно, має стійкий характер – конфлікт у драмі ніколи не існує у чистому вигляді, сам по собі. Він наче “розчиняється” в усіх без винятку елементах п’єси і виявляється лише в органічному зв’язку з її ідеєю, характерами, сюжетом, жанром, композицією тощо. Гадаємо, тут мова повинна йти радше не про природу драматичного конфлікту як такої, точніше – не стільки про неї, як про особливості, нові характерні ознаки його, що вияскравлюються постійно в процесі розвитку, сволупії драми як роду літератури. Тому художня, наукова думка мусять шоразу максимально динамізуватися в новому осмисленні цієї вузлової ідейно-естетичної категорії, вишукувати і досліджувати її нові риси, характерні особливості. А вони з розвитком драматургічно-театрального процесу появляються неодмінно, з тією лише різницею, що не однаково в його різні періоди й не однаково в усіх художніх літературах.

Проблема драматичного конфлікту, отже, має актуальне теоретико-прикладне значення, і перспективним тут, як нам видається, буде підхід до неї як до явища **п о л і ф у н к ц і о н а л ь н о г о** (конфлікт як засіб художнього відображення реальних, багатоманітних протиріч навколишньої дійсності; конфлікт як вияв авторської особистості (насамперед свідомості і мислення) у ставленні до зображуваного змісту; конфлікт як рушійна сила драматичної дії і драматизму; конфлікт як важливий засіб розкриття характеру дійової особи; конфлікт як організатор форми драматургічного твору (сюжету),

композиції, жанру), його поетики загалом). Усе це дасть можливість осмислити конфлікт зусебіч, на будь-яких рівнях як категорію художності, без розуміння якої драматургові годі обійтись, а науковцеві годі збагнути й проаналізувати. До драми як явища літератури і мистецтва театру треба підходити виключно з позицій ідейно-естетичних, інші можуть виступати допоміжними, але аж ніяк не головними. Віддаймо літературі – літературне, театрові – театральне, а (дещо пересфразовуючи) драмі – драматургічне, специфічне суто для неї.

Отже, сучасна українська драматургія крізь призму поліфункціональності драматичного конфлікту. Яка вона? Що характерно для неї? Чим відрізняється вона як від попереднього етапу свого розвитку, так і від розвитку драматургії в інших народів? Зрештою, чи мають українські автори оригінальні художні з'яви в цій царині, чи лише повторюють інших, а отже, є вторинними як в проблемно-тематичних, так і формотворчих пошуках української драми?

Найперше питання, що виникає при звертанні до поняття драматичної конфлікту – його змістове наповнення, а відтак і відношення до реальної дійсності. Адже драма, як зауважував уже згадуваний Г.-В.-Ф.Гегель, – це кусочок діалектики самого життя, перетвореного в індивідуальному художньому сприйнятті письменника (11, 342). Як й інші категорії драми (драматична дія, характер, драматизм), драматичний конфлікт не тождешний своєму реальному аналогу, однак у більш широкому смислі, в цілому він завжди детермінований життєвими протиріччями і конфліктами. Це довела колишня так звана “всесоюзна” драма, зосібна “виробнича” п'єса, що чи не першою не тільки в драматургії, але й у художній літературі того часу зуміла заглибитися в суперечливі процеси людського і суспільного буття, зокрема виробничо-трудова взаємність, збуджуючи з усією можливою на роки застою відвертістю громадську думку у потребі усвідомити необхідність економічної і психологічної перебудови. І якби ми сьогодні (нерідко з елементами зневаги чи поблажливості) не говорили про такого роду драматургію, все ж незаперечним залишається той факт, що саме п'єси “Людина зі сторони” Г.Дворецького, “Сталевари” Г.Бокарева, “Протокол одного засідання” О.Гельмана, “З життя ділової жінки” А.Гребньова та ін., а також поява нових героїв (Чешкова, Лагутіна, Погапова та ін.) з

чіткою програмою дій сприяли виникненню нових рис драматичного конфлікту – гострих, напружених, непримиренних, соціально злободенних, морально-психологічних.

Однак ці риси, життєвість конфлікту наприкінці 70 – початку 80-х років прямо пропорційно втрачали свою реальну наповненість залежно від того, як знецінювалися та знеосіблювалися підняті у драмах проблеми суспільного і людського буття, як зростали і поглиблювалися й далі негативні тенденції, застійні процеси у сфері економіки, соціального існування. В дійсності протиріччя і конфлікти, навколо яких точилися дискусії і гострі суперечки, жваві й зацікавлені розмови у п'єсах та виставах, не були розв'язані, зміст твору й, образно кажучи, зміст життя перебували у невідповідності: драматургія через конфлікт та протиріччя виявляла гостроту у нагальній потребі розв'язати чи принаймні зреагувати на суперечності людського життя, реальності тодішнього суспільного буття заперечували це. Більше того, відкидали такі конфлікти, як мовляв, такі, що заважають поступу.

Тодішня літературна і театральна критика миттєво “вловила” цей момент і тому настійливо закликала драматургів, надто молодих, й далі зосереджувати свою увагу на соціально-моральних конфліктах часу. Проте заклики так і залишилися тільки закликами, і не більше. Вони навіть обернулися “зустрічним косяком” ремісничих п'єс на теми виробництва, як справедливо зазначалося у багатьох літературно-критичних матеріалах, оглядах, дослідженнях (12). Таким чином “виробнича” драма із своїм “виробничим” конфліктом очевидно здавала свої позиції, адже у вторинних, драморобських спробах наступних авторів зникали біль і пристрасть першовідкриття.

Безперечно, такого типу драматичні конфлікти не могли не позначитися й на розвитку української драматургії означеного періоду. Та співставляючи її, скажімо, з російською сценічною літературою, де спостерігався своєрідний бум “виробничої” драми, слід одразу зауважити, що всупереч твердженням деяких критиків про ідентичність чи “майже” схожість шляхів розвитку “багатонаціональної радянської драматургії” (13) (адже єдиний-бо метод “соцреалізму”, як же інакше!), українська драма того часу все ж мала дещо відмінні ознаки свого побутування.

Так, заявлена на межі 60-70-х років тенденція до відтворення в ній вагомих суспільних протиріч і конфліктів сприяла зміцненню



позицій якраз не “виробничої” п'єси (її ремісників, до речі, в Україні також вистачало), а передусім соціально-проблемної та філософської драм (приміром, “Фауст і смерть” О.Левади, “Сторінка щоденника” О. Корнійчука, “Зачарований вітряк” М.Стельмаха та ін.), традиції якої йшли ще від часів М.Куліша, І.Дніпровського, Я.Мамонтова, І.Микитенка, І.Кочерги тощо. Подібні твори, як влучно визначає їх призначення сучасна дослідниця національної драматургії Д.Вакуленко, у найкращих своїх зразках значною мірою перейняли на себе функції новітньої “виробничої” драми: включали у свою сферу назрілі в 70-х роках питання трудового виробництва, досліджували героя в обставинах та конфліктних ситуаціях виробничої діяльності (14, 10). Однак українська соціально-проблемна драма водночас повела мову про істотні морально-етичні аспекти, що ними почала перевіряти нового героя – “ділову людину”. Цим, власне, й виокремлювалася у своїх найкращих зразках українська драматургія 70-х років – конфлікт явно зміщувався у бік соціально-моральний, психологічний.

Таким чином українські драматурги прагнули, може, не стільки виявляти й показувати нові соціально-суспільні протиріччя, важливі зміни в драматичному конфлікті, не стільки створювати програмний образ людини праці, скільки творчо використовувати й розвивати тут давні й тяглі традиції українських драматургів: розгортати “позиційний” конфлікт в “позиційній” боротьбі, психологічно “розгалужувати”, а відтак і зусебіч “висвітлювати” характер персонажа (згадаймо бодай п'єси І.Карпенка-Карого, І.Франка, Лесі Українки, М.Куліша, В.Винниченка, І.Кочерги та ін.).

І в цьому плані українські автори 70-х років зуміли знайти, хай і поодинокі, але виразні характери, збагачені не тільки “позиційною” боротьбою, “позиційним” конфліктом, а перш за все конфліктом, що проймав морально-етичні, особистісні колізії і ситуації, виявляв естетичний ідеал драматурга. Саме в такому конфлікті й виступають головні герої драми Ю.Щербака “Відкриття”, комедії М.Зарудного “Під високими зорями”, драми А.Крима “Наздожени свій поїзд” та ін. Тут виробнича колізія ставала мовби поштовхом до конфлікту, а далі, з розгортанням драматичної дії, вона переходила в площину психологічну, торкаючись перш за все характерів головних дійових осіб – професора Авілова, сільського трудівника Корнія Дзвонаря.

Змістовне наповнення таких конфліктів справжніми протиріччями реальної дійсності у цих творах очевидне.

Чого, на жаль, годі сказати про інші п'єси українських авторів 70-х років. Лише окремі типологічні риси героя, не претендуючи на всесторонність розкриття характеру й конфлікту, виявлення нових життєвих протиріч, спостерігаємо у драматичних творах “...І земля скакала мені навстріч” П.Загребельного, “Перспективний жених” І.Муратова, “Твої вершини” Л.Дмигера, “Вічний поєдинок” В.Лігостова. Однак таких соціально-проблемних п'єс, якими виявилися драма Ю.Щербака “Відкриття” (то вже на початку 80-х появляться його соціально-психологічні драми “Розслідування” та “Наближення”, що наче продовжували розробку конфліктів, початих у “Відкритті”) і комедія М.Зарудного “Під високими зорями”, в українській драматургії 70-х років було не просто мало, але й, що найприкріше, невисокої художньої якості. Те, що стало, повторюємо, “виробничим” бумом, скажімо, в російській літературі, в Україні відбулося не лише як відлуння, але й у переважній більшості випадків, особливо на межі 70-х – початку 80-х років, перетворилося в, одверто кажучи, звичайнісіньке “драморобство”.

Окрім застійної “безконфліктності”, що сковувала певні поривання деяких драматургів, регламентувала їх творчість і була для них серйозним внутрішнім цензором, причини цього криються в суто літературно-художній практиці письменників. Окремі автори в пошуках героїв і розкритті драматичного конфлікту, в яких би найбільш повно сконцентрувалися багатоманітні і типові протиріччя того часу, нерідко виявляли повну творчу неспроможність. І в підході до складних соціально-моральних проблем, і в сміливості відкриття нових рис конфлікту сучасності, і в тонкості психологічного аналізу дійових осіб, і в історизмі художнього мислення (“Здрастуй, Прип'ять!” О.Левади, “День важких рішень” Р.Полонського, “Її народження” А.Путінцева, “Прошу занести до стенограми” Р.Феденцова та ін.).

Часто українські драматурги використовували у своїх творах анімовані вже колізії, конфліктні ситуації, характери, не доповнюючи їх чимось новим, свіжим, національно самобутнім (“Рицарів не судять” Ю.Бедзика, “Цілюща вода” В.Фольварочного, “Проба серця” О.Корнієнка, “Гарантія” І.Рачади та ін.). Така вторинність значно спрощувала сутність драматичного конфлікту, позбавляла його зв'язку

безпосередньо з протиріччями і тривогами часу. Також п'єси українських авторів нерідко конструювалися на догоду абстрактним драматичним конфліктам, ігноруючи закони реальних життєвих протиріч, логіку розвитку драматичної дії, трагічних чи комічних сюжетів, власне, те, що в органічній єдності з відповідним конфліктом позначається на визначенні жанру твору. Очевидно, забувалося або й до кінця не усвідомлювалося те, що драматичний конфлікт – особливо форма відображення реальних протиріч і конфліктів, які, за визначенням Г.-В.-Ф.Гегеля, – “корінь всякого руху й розвитку” (“лише оскільки щось має в собі протиріччя, воно рухається, розвивається” (15, 549). І як логічний наслідок цього – неспроможність українських драматургів на такому проблемно-тематичному тлі створити характер героя, який повною мірою відбивав би протиріччя часу. Зрештою, одна із функцій драматичного конфлікту – спосіб вираження характеру героя. Доречно зауважити, що у п'єсі новизни драматичному конфлікту надає насамперед характер, а не сюжет. “Характери для поета мають бути значно святішими, ніж факти” (16, 117), – писав Г.-Е.Лессінг. В драмі характер є центром і джерелом дії, в той час, як в еносі пружина дії зосереджена в зовнішніх, подієвих обставинах. Драматичний характер сам створює свою долю “завдяки особливостям своєї мети, яку він хоче досягти (...) серед даних і усвідомлених обставин” (17,350). Характер, таким чином, фокусує, концентрує суспільні і психологічні відносини в процесі розвитку драматичного конфлікту, організовує драматичну дію в п'єсі. Чи не тому, що не було належно осмислено українськими письменниками протиріччя (суспільні, морально-етичні, психологічні) реальної дійсності, не було відповідно й створено (за винятком поодиноких у творах М.Зарудного, Ю.Щербака та ін.) характеру героя сучасної української драми? Чи не тому лише деякі соціально-проблемні п'єси національної драматургії витримали випробування часом?!

Більш “пощастило”, на наше переконання, сімейно-побутовій та психологічній драмі українських письменників. Тут, за твердженням дослідників поетики драми, конфлікт дедалі помітніше заходив у глибини образної системи твору, в саме ядро авторської концепції, авторського художнього мислення (18, 183; 19, 296; 20, 138). Власне, тут чи не найбільше увиразнюються інші функції драматичного конфлікту, зокрема конструктивно-образні. При аналізі таких п'єс,

як “Дикий Ангел” О.Коломійця, “Обочина” М.Зарудного, “Кафедра” В.Врублевської, драматичної поеми “Соловейко-Сольвейг” І.Драча та ін. авторська концепція конфлікту сприймається як ускладнена, багатомірна і розгалужена. Звідси – важче схоплення конфлікту, мовити б, з поверхні, з сюжетної подієвості, котра у названих творах пов'язується не стільки із зовнішньою, скільки з внутрішньою дією. А вона, така дія, – складний процес, у якому, як зазначає згадуваний уже Г.-Е.Лессінг, воля окремої особи і соціальна воля (середовище) постійно створюють нове співвідношення сил чи порушують якусь встановлену рівновагу сил (21, 550). Це в свою чергу діє на волю окремої особи, змінює її.

Саме такими особистостями є в українській драматургії Платон Ангел (“Дикий Ангел” О.Коломійця), Корній Дзвонар (“Під високими зорями” М.Зарудного), Авілов (“Відкриття” Ю.Щербака), Марина Турчин (“Соловейко-Сольвейг” І.Драча) та ін. Тут конфлікт як організатор, пружина драматичної дії, рушійна сила, “розчиняючись” у характерах героїв, щоразу створює такі обставини й ситуації, за яких і відбувається порушення рівноваги між волею людини і середовищем, волею інших людей, силами суспільства. Певно, тому у згаданих творах, порівняно з іншими, взаємозв'язок конфлікту – драматичної дії – характеру сприймається як органічний, а відтак позитивно позначається на художньому рівні драматургії О.Коломійця, М.Зарудного, Ю.Щербака, І.Драча тощо.

Однак як би не проявлявся конфлікт: у подієвій колізії або в смисловій опозиції, в образах реальних протиріч або концептуально значному протиставленні самих образів – він стає, як правило, ядром художньої проблематики, а спосіб, спрямованість його вирішення – ядром художньої ідеї. Так, у повісті про сім'ю “Дикий Ангел” О.Коломійця розгортає конфлікт через цілий ряд сюжетних колізій, що виступають як протиставлення головного героя Платона Микитовича Ангела своїм дітям, сусідові Крячку, обивателю Малярю тощо. Здається, на перший погляд перед нами звична розстановка протидіючих сторін. З одного боку – максималіст Ангел, життєва філософія якого нерідко простує навіть як жорстока (особливо у ставленні до своїх дітей), з другого – позбавлений будь-яких життєвих принципів (“живе за течією”) Крячко й одверто цинічний у своєму “рвацтві” та пристосуванстві Маляр. Проте драматург так спрямовує вирішення конфлікту твору, що його ідея

“читається”, по суті, в кожній сцені – у праці і через працю можна і треба виховувати людину. У праці чесній, наполегливій – для себе і для суспільства. Це та морально-етична ідея, яка у сув’язі з соціальними є в принципі вічною. “Не працює, а їсть – значить, злодій. Не заробив, а тринькає – злодій”; “або не працюють зовсім, або багато балакають і мало роблять”; “вчинив проти совісті – спокутуй провину” – може, дещо категоричні присуди Платона Ангела, та вони мають під собою реальний ґрунт і сьогодні.

Тут ми підійшли до такої функції драматичного конфлікту, як конструктивна. Адже саме ним визначається не тільки характер героя, напрям драматичної дії, а й внутрішня структура твору, загалом організація матеріалу в п’єсі. Приміром, конфлікт у драмі О.Коломійця “Голубі олені” об’єктивно виявляється в розвитку сюжету як органічна частина цілісної ідейно-образної конценції твору. Критика вже неодноразово підкреслювала, що поетично-філософський лад образного мислення Коломійця завжди містить “другий план”, підтекст інтенсивного емоційного настрою (22, 86; 23, 138; 24, 123). Глибинний зміст його творів, їх конфлікт і драматизм не вичерпуються лише сюжетом. “Голубі олені” – це поетична розповідь про велике, одухотворене кохання, пронесене крізь усе життя Оленкою, про цільність людської особистості. Та чи ця п’єса тільки про кохання? Драматург так організовує матеріал у драмі, що вона, окрім цього, має інший, глибший вимір. Кохання – лише одна з форм вияву внутрішнього духовного ества людини.

Драма “Голубі олені” своїм зовнішнім сюжетом звернена в минуле: в ній лаконічно, точніше – майже мозаїчно (з окремих сценок, коротких епізодів, кількох рядків з листів чи телеграм) змальовується історія однієї любові дівчини Оленки до юнака Кравцова. Та своєю внутрішньою структурою (численними психологічними колізіями і ситуаціями, авторськими ремарками та ін.) вона виходить за рамки цієї історії. Тема вірності в коханні сприймається як тема людської стійкості і вірності високим ідеалам духовності в повсякденності життя, на що неодноразово звертали свою увагу критики і рецензенти (25).

Конструктивну функцію конфлікту українські драматурги увиразнювали не тільки на рівні розвитку сюжету, що, до речі, міг збігатися з розвитком конфлікту (“Голубі олені”, “Кравцов”, “Дикий Ангел” О.Коломійця, “Пора жовтого листя” М.Зарудного, “Відкриття”

Ю.Щербака, “Кафедра” В.Врублевської, “Привіт, синичко”, “Шкільна драма” Я.Стельмаха та ін), і навпаки. Тут чи не найвразливішим місцем для драматургів виступав фінал п’єси: іноді вони немотивовано обривали як розвиток сюжету, так і конфлікту (“Хазяйка” М.Гараєвої, “На вулиці Електричній” Л.Хоролець), “нанизували” ряд подій, в той час, як конфлікт уже вичерпав себе (“Леви на воротах” В.Дрозда, “Недоспівана пісня” О.Підсухи, “Лавровий вінок” Л.Дмитерка, “Перевернути черепаху” І.Коваленка, “Тяжіння серцець” і “Цілюща вода” В.Фольварочного) тощо. І таких прикладів можна, безперечно, навести більше.

Важливо, отже, щоб сюжет і конфлікт існували й розвивалися логічно, послідовно. Навіть якщо фінал твору фіксував неспівпадання їх елементів, то воно мало б бути виправдане художньою метою. Бо, скажімо, М.Зарудний (“Під високими зорями”, “Таке довге, довге літо”), І.Драч (“Соловейко-Сольвейг”), В.Врублевська (“І проросте зерно...”, “Візаві”) та ін. зумисне намагалися розімкнути фінали своїх творів, екстраполювати їх у життя, продемонструвати не завершеність, а навпаки, невичерпність ситуацій та їх моральних аспектів, зображених у п’єсах.

Окрім того, конструктивна функція конфлікту в українській драмі 70-х років дає підстави говорити про своєрідність ремарок, діалогізованої та монологізованої мови, загалом активізації авторської свідомості. Та чи не найперше – про композицію драми, адже вона, композиція, – не що інше, як реалізація конфлікту в драматичній дії. І мистецтво композиції – це мистецтво розгортання драматичного конфлікту в часі й просторі (26, 36). Згідно з теорією драми, її постикою, – у першому акті зображується початкова розстановка конфлікуючих сил, в останньому – фіксується нове співвідношення сил, що склалося в результаті драматичної боротьби. На жаль, у багатьох драмах українських авторів цей закон логічної єдності композиції та конфлікту, м’яко кажучи, порушувався. Через те спостерігаємо композиційну “рихлість” у п’єсах “Лавровий вінок”, “Генерал Ватутін” Л.Дмитренка, “Джонатан – яблуко зимове” О.Підсухи, “Прозріння” В.Фольварочного, “Сирени” Л.Хоролець, “Обочина” М.Зарудного та ін. Надто страждали у цьому історико-героїчні твори українських драматургів, де, по суті, виокремлювалися лише “Камінь русина”, “За дев’ятим порогом (Запорізька Січ)” О.Коломійця, “За Сибіром сонце сходить...”, “Тил” М.Зарудного,

“Дума про любов” М.Стельмаха, “Комендант Берліна” В.Собка, “Запитай колись у трав...” Я.Стельмаха. Тут конфлікт послідовно і мотивовано розвивався у часі і просторі, останній акт набував своєрідної ідейно-філософської кульмінації, сприяв найбільш повному виявленню ідейно-естетичної позиції письменника. Крім того, конфлікт тут набував нових ознак не стільки внаслідок зображення подій (хай навіть напружених, самих по собі вже драматичних), а передусім завдяки новим рисам характерів головних героїв, що діють у п'єсах. Тому важко погодитися з думкою Й.Кисельова та Д.Шлапака, що конфлікт у такого роду драматургії зводиться лише до боротьби протилежностей, що його можна розглядати відокремлено від характерів (27, 128), що єдиним засобом надання йому неповторності є “несподівані події хвилюючої гостроти” (28, 123).

Не можна обійти мовчанкою й твори українських драматургів 70-х років, основою яких є документально-біографічні матеріали. Та, на жаль, чимало з них ідейно і художньо слабкі. Драматичний конфлікт здебільшого конструювався за принципом “герой” – “антигерой”, і розвивався він за наперед заданою біографічними моментами сюжетною схемою. Не вирізнялися вони ні якимись особливими характерами, ні свіжими композиційними прийомами. Більше того, у деяких з них, як, наприклад, “Поєдинок” Л.Синельникова, “Смерть на ешафоті” В.Канівця, “Маршал Жуков” І.Рачади дійсні факти, реальні герої набували навіть певного викривлення. А в таких драмах, як “Пархоменко” Ф.Вільного, “Ешелони революції” Л.Ямкового та ін. конфлікти зводилися тільки до рівня соціально-антагоністичних, зовнішньої боротьби. Певно, такі прорахунки годі пояснити лише художніми можливостями документального жанру, що більше тяжіє до драми ідей, аніж характерів, як це робили деякі рецензенти (29, 186). Адже написав майже тоді ж свої високохудожні документально-біографічні драми “Сподіватись” (про Лесю Українку), а згодом “Стіну” (про Тараса Шевченка) Ю.Щербак. Значить, справа не в жанрі, а в художній майстерності, таланті, зрештою, мисленні.

Таким чином, українська драматургія 70-х років засвідчила свою мистецьку спроможність осягати важливі конфлікти сучасності. Вона не лише йшла второваним шляхом у тодішньому літературно-художньому процесі, а дала (хай і небагато) справжніх творчих з'яв. Погляд на неї, її розвиток крізь призму поліфункціональності

драматичного конфлікту водночас показав, що далеко не кожний автор перебуває на належній інтелектуально-дослідницькій висоті, власне, щодо розуміння такої ідейно-естетичної категорії драматургічної літератури, яким є драматичний конфлікт. Тож осягнення його – попереду, на часі.

#### П Р И М І Т К И

1. Арістотель. Поетика. – К., 1967. – 198 с. Див. також: Хрестоматія з теорії драми. Особливості драматургічного мистецтва ХІХ – ХХ ст. – К., 1988. – С. 23.
2. Гегель Г.-В.-Ф. Естетика: В 4-х т. – Т. 3. – М., 1971.
3. Погрибный А.Г. Художественный конфликт и развитие современной советской прозы. – К., 1981. – 198 с.
4. Нефед В.И. Размышления о драматическом конфликте. – Минск, 1970. – 119 с.; Pfister M. Das Drama. Theorie und Analyse. – München, 1977. – 296 s.
5. Основин В.В. О специфике драмы // Проблемы художественного мастерства и истории литературы. – Горький, 1967. – С. 39 – 106.
6. Поспелов Г. Жанровое новаторство советской драматургии (Вопросы драматургии) // Театр. – 1975. – № 7. – С. 83-88.
7. Анастасьев А. В жизни и пьесе. Некоторые особенности современного драматического конфликта // Театр. – 1974. – № 4. – С. 83-88.
8. Див., приміром: Владимиров С. Действие в драме. – Ленинград, 1972. – 158 с.; Карягин А.А. Драма как эстетическая проблема. – М., 1971. – 223 с.; Костелянец Б. О. Драма и действие: Лекции по теории драмы. – Ленинград, 1976. – 226 с. та ін.
9. Лаўшук С.С. Сучасная беларуская драматургія. – Мінск, 1977. – 167 с.
10. Погрибный А.Г. Художественный конфликт и развитие современной советской прозы. – К., 1981. – 198 с.
11. Гегель Г.-В.-Ф. Эстетика: В 4-х т. – Т. 3. – М., 1971.
12. Див., наприклад: Дем'янівська Л.С., Семенюк Г.Ф. Українська радянська драматургія (Тенденції сучасного розвитку). – К., 1987. – 159 с.; Вакуленко Д.Т. На шляхах до нового мислення (Про драматургію 60-80-х років) // Рад. літературознавство. – 1988. – № 8. – С. 7-19.
13. Див., скажімо: Барабан Л.І. На сцені – людина праці. – К., 1979. – 48 с.; Бугров Б.С. Русская советская драматургия: 1960 – 1970-е годы. – М., 1981. – 286 с.; Вишневская И. Трудные будни в свете рампы: Пьесы и спектакли 70-х годов. – М., 1982. – 158 с. та ін.

14. Вакуленко Д.Т. На шляхах до нового мислення (Про драматургію 60-80-х років). // Рад. літературознавство. – 1988. – № 8. – С. 7–19.
15. Гегель Г.-В.-Ф. Эстетика: В 4-х т. – Т. 3. – М., 1971.
16. Цит. за виданням: Хрестоматія з теорії драми. Від античних часів до початку XIX століття. – К., 1978.
17. Гегель Г.-В.-Ф. Эстетика: В 4-х т. – Т. 3. – М., 1971.
18. Бурбела В., Вакуленко Д. Час підсумків, час починань: Українська драматургія сьогодні //Рік '79: Літературно-критичний огляд. – К., 1980. – С. 182–196.
19. Уколова Л. Активність авторської позиції і форми вияву її в поезиці української драматургії 60-70-х років // Художнє розмаїття сучасної радянської літератури. – К., 1982. – С. 282 – 297.
20. Дем'янівська Л. Світ у динаміці // Рік'84: Літературно-критичний огляд. – К., 1985. – С. 130 – 134.
21. Лессинг Г.-Э. Избранные произведения. – М., 1953. – 638 с.
22. Веселка С. Олексій Коломієць. – К., 1979. – 120 с.
23. Медведева Н. Доцільність експериментів // Жовтень. – 1976. – № 2. – С. 135–138.
24. Міщенко Л. Цілеспрямованість пошуку //Жовтень. – 1978. – № 9. – С. 119–123.
25. Див., приміром: Кисельов Й. З глибин життя: Літературно-критичні нариси. – К., 1980. – С. 222; Веселка С. Вистава про кохання... Про кохання?...// Український театр. – 1974. – № 1. – С. 17; Шостак І. Труд – категория нравственная. // Сов. культура. – 1974. – 1 марта.
26. Холодов Е.Г. Композиция драмы. – М., 1957. – 234 с.
27. Кисельов Й. З глибин життя: Літературно-критичні нариси. – К., 1980. – 146 с.
28. Шлапак Д. Обрії сучасної драми: Літературно-критичні й театрознавчі статті та нариси. – К., 1986. – 267 с.
29. Кисельов Й. З глибин життя: Літературно-критичні нариси. – К., 1980. – 146 с.

#### ТИПИ КОНФЛІКТНИХ КОНСТРУКЦІЙ В СУЧАСНІЙ УКРАЇНСЬКІЙ ДРАМІ 60–70–х РОКІВ

У теоретичних та історико-літературних працях з проблем драматургії, що появилися останнім часом (1), спостерігається прагнення дослідників типологізувати драматичний конфлікт, виходячи з його функціонування як на рівні змістовому, так і формотворчому. Одні з них передусім акцентують увагу на таких

проблемах, як “конфлікт – протиріччя дійсності”, “конфлікт – сюжет”, “конфлікт–жанр”, інші насамперед виокремлюють такі пари, як “конфлікт – характер”, “конфлікт – внутрішня структура образу”, “конфлікт – композиція” тощо. Однак і в першому, і в другому випадках існує ризик пов'язати цю ідейно-естетичну категорію драматургічної літератури лише з чимось одним, хай і найсуттєвішим для драми. Тим часом її живий організм чинить опір цьому: здрібнивши типи, дослідник може навіть мимохіть ігнорувати щось художньо важливе, укрупнивши їх – може оперувати ледь не абстракціями, котрі годі застосувати до творчої практики драматурга. Більше того, зовнішні чи внутрішні принципи типологізації драматичного конфлікту аж ніяк не вичерпують усієї суті драми як явища багатостороннього, і кожна з цих невід'ємних сторін має цілковиті підстави для зосередження на тому принципі, що впливає з неї.

“Конфліктів існує стільки, скільки є п'єс” (2, 68), – не без долі скепсису прийшов до висновку Й.Кисельов. З недовірою поставився до намагань дослідників окреслити “типологічну сітку конфліктів” О.Бочаров, оскільки, за його словами, “найбільш добросовісна типологія ... ще не дає викінченої реальної живої картини сучасного літературного процесу” (3, 179). І загалом, наче підсумовує А.Погрібний, “будь-яка типологізація навряд чи може вичерпати багатоманітність живих явищ, до яких вона прикладається”, тому її слід “розцінювати не як завершальний етап в їх аналізі, а як важливу підмогу для більш глибокого пізнання, як своєрідний орієнтувальний майданчик, без якого неможливо обійтися” (4, 110–111).

І справді, як би сучасний дослідник не омишав проблему типологізації драматичного конфлікту, скільки б насторожено не ставився до численних виявів і характеристик, вона неосмінно виникає перед кожним, хто так чи інакше, більшою чи меншою мірою торкається реалізації цієї категорії в образно-структурній системі драми. Можна навести ряд типів конфліктів, що зустрічаються в науковому обігу теоретиків та істориків драматургії: антагоністичні і неантагоністичні, зовнішні і внутрішні, типові й нетипові, соціальні й особистісні, локальні і параболічні, виробничі й історичні, комедійні і трагічні (5). Та стільки б їх не було, скільки б не групувати їх за певними ознаками, все ж вони кожен окремішньо не вичерпують

всеоб'ємної і поліфункціональної суті драматичного конфлікту. Бо якщо одні з них мають яскраво виражений естетичний смисл і вказують на те, що мова йде про художні явища, другі – звернені до особливостей внутрішньої побудови конфлікту, треті, абстрагуючись від його власне художніх якостей, повністю заглиблюються в сферу проблемно-тематичну, соціологічну, то так чи інакше вони виявляють якусь одну змістову або формотворчу сторону.

Виникає питання: чи потрібна така класифікація, такі окреслені гнізда конфліктів для аналізу цієї ідейно-естетичної категорії драматургічної літератури чи загалом драми як родової приналежності? Безперечно, потрібна. І така категоричність відповіді зумовлена самою специфікою функціонування драматичного конфлікту. З одного боку, виявлення типів конфлікту – певна умовність (як умовно членуємо художній твір при його аналізі), з другого – необхідність, котра сприяє глибшому пізнанню як змісту, так і форми твору. Хай навіть окремішньо одне від одного. Крім того, встановлення типів конфліктних конструкцій, конфліктних гнізд чи то способом соціологічним, чи то естетичним, чи то внутрішньоструктурним (таких принципів можна, безперечно, застосувати й інших) має важливий смисл для критиків, істориків, теоретиків драми. Можна стверджувати, що проблема типологізації драматичного конфлікту – проблема не просто суттєва, а й літературознавчо актуальна. Зішлемося, приміром, на сучасну українську драматургію, на практику художнього втілення конфлікту сучасними авторами, і спробуємо визначити типи конфліктних конструкцій в структурі п'єси. Тим паче, що сучасна українська драма (бодай і почасти) дає підстави для виокремлення такої проблеми, як “конфлікт – внутрішня організація твору”, зокрема проблеми самої будови цієї ідейно-естетичної категорії.

Звичайно, українські драматурги й далі використовували нагромаджений національною літературою великий досвід різкого протиставлення сторін конфлікту. Йдеться насамперед про п'єси О.Левади, О.Коломійця, В.Минка, М.Зарудного, М.Стельмаха та ін. Адже зображення моральних, духовних антиподів і протагоністів – то виявлення рівня художнього мислення, зрештою, мистецької і громадянської позиції письменника. Та водночас вони виявляли творчу ініціативу і шукали інших схем, зумисне ускладнюючи

структуру драматичного конфлікту, бо виразно побачили між його полюсами дещо незвичні переходи, різноманітні варіанти, надзвичайно суперечливі явища, що аж ніяк не вкладалися у канонізовані рамки конфліктних конструкцій. З метою досягнення художнього ефекту автор виділяв якусь одну із сторін конфлікту, відпаходив у її глибинах внутрішні, особистісні конфлікти та суперечності і різнобічно досліджував їх (“Під високими зорями”, “Пора жовтого листя” М.Зарудного, “Дикий Ангел” О.Коломійця, “Кафедра”, “І проросте зерно” В.Врублевської, “Відкриття”, “Маленька футбольна команда” Ю.Щербака, “Десант” Я.Стельмаха та ін.). При цьому жорстка бінарна основа побудови конфлікту ніби “розмивалася”.

Незаідеологізована критика справедливо пояснювала ці процеси тими змінами, що сталися передусім у підході драматургів до життя, до протиріч навколишньої дійсності (6), у пошуках нових, свіжих засобів драматургічної поетики, зокрема конфлікту (7). Новий тип побудови конфліктних конструкцій, у центрі яких нема активних протагоністів, використання підтексту характерні для драм М.Зарудного “Під високими зорями”, “Пора жовтого листя”, “І відлетимо з вітрами”, де драматична напруженість досягається головним чином завдяки розкриттю духовних порухів, точніше – духовному розвитку дійових осіб, психологічній інструментовці образів, зокрема основних героїв, новій для Зарудного манері письма, м'яким півтоном, що наближає його до кращих зразків драматургії “театру корифеїв” (8), зокрема І.Карпенка-Карого.

У п'єсі “Дикий Ангел” О.Коломійець зосередив свою увагу на, так би мовити, позитивному полюсі конфліктної конструкції, що значною мірою втілюється в образі Платона Микитовича Ангела. Потомствений робітник з чіткою трудовою позицією, виразними життєвими, може, іноді аж надто категоричними принципами, твердими моральними переконаннями, він розкриває свій духовний багаж у суперечностях з дітьми – синами Павлом, Петром, Федором, донькою Танею, демагогом Крячком та користолобцем і пристосуванцем Малярем.

Платон стоїть на тому, що ні зрілий вік дітей, ні їх посади, які вони займають, не можуть позбавити його, батька, відповідальності за лінію їх життя, за те, ким будуть вони на своїй землі – утриманнями, збайдужілими до всіх і всього, крім себе, чи справжніми господарями, яким болять чужий біль, чужі негаразди, котрим не байдужа доля як свого, так і наступних поколінь громадян.

Особливо увиразнена ця думка у ставленні до старшого сина Петра, одного з міських урядовців. Дізнавшись, що той своїм авторитетом сприяє ходу будівництва житлового будинку в такому місці, де людям через шум і гуркіт буде незручно й невідгідно жити, Платон вважає, що так міг вчинити тільки “маленький временщик”, людина, що не думає і не хоче відповідати за наслідки своєї діяльності, людина, для якої власне благополуччя вище за народні інтереси. І він по-батьківськи настоює, щоб Петро залишив свою відповідальну посаду, покаюся перед людьми за содіяне.

При всій гостроті подібних суперечок з дітьми вони все-таки не мають антагоністичного спрямування. Зрештою, не мають вони надто його і в конфлікті Ангела та Крячка, Ангела та Маляра. Це передусім – протилежні життєві позиції. Таке осмислення “позитивного” полюса конфліктної конструкції сприяло правдивому й переконливому зображенню сучасної людини, позбавляло образ головного героя прямолінійної дидактики та голого моралізаторства. І хай не в усьому сьогодні можна цілковито погодитися з Платоном Ангелом (зокрема, у ставленні до державної та приватної власності), все ж ця дійова особа в українській драматургії останніх часів несла в собі чимало того, що сьогодні в нашому суспільному житті сприймається надзвичайно актуально.

В іншому випадку побудова драматичного конфлікту за принципом “позитивної” однопольності допомогла психологічному дослідженню внутрішнього світу персонажів, подоланню схематизму в їх розстановці. Так, із усіх дійових осіб драми Ю.Щербака “Відкриття” головному герою професору Авілову за своєю життєвою позицією найбільш ворожий демагог і шантажист професор Савелін. Але основний конфлікт все ж не з ним, бо коли справу винаходу протигрипозної вакцини вченого Авілова було врятовано, Савелін відійшов на другий план. То з ким же зіткнувся герой, з ким конфліктує?

Насамперед з колективом, у якому працював, – старим академіком Вознесенським, директором науково-дослідного інституту Сердюком, молодими науковцями Наталкою, Третьяком. А це – аж ніяк не ворожі йому люди, не носії якихось аморальних і антидуховних якостей. Більше того, коли вирішувалася доля як самого Авілова, так і його наукового відкриття, вони проявили наполегливість і принциповість у з'ясуванні істини. Саме їх людяність, доброта і

стали основною причиною внутрішніх борінь, душевних суперечностей персонажа, саме ці риси його характеру зав'язували головну колізію, що, по суті, стала домінантною у конструкції конфлікту п'єси.

Героєві Ю.Щербака треба було спочатку відчуті і зрозуміти безкорисливість, щирість і доброту своїх колег, щоб нарешті остаточно вирішити для себе: багато чого в житті необхідно починати спочатку й по-іншому. Автор свідомо не спрощує цієї справді морально і психологічно складної ситуації, не зводить її до якогось випадкового (зародження кохання до Наталки сприймається все-таки як логічний наслідок моральних пошуків персонажа) чи блискавичного переродження героя. Адже йдеться про істотне – про виявлену драматургом внутрішню спроможність цього своєрідного, не в усьому сприйнятного характеру до дальшої моральної і духовної еволюції, про можливість його реального самовдосконалення.

Як переконусмося, таке відображення, таке художнє осмислення людини-сучасника видозмінили, як справедливо зазначала критика, не тільки усталені у 70-ті роки сюжетні, характерологічні схеми, але й по-своєму традиційну конфліктну конструкцію (9, 35).

В українській драматургії зазначеного періоду спостерігаємо й таку схему, такий тип конфлікту, коли на перший план виводиться його “негативний” полюс, коли досліджується психологія “негативних” персонажів. У такому випадку дуже важливого значення набуває авторська міра осудження і викриття цього персонажа. Головним для п'єси з такою конфліктною структурою буде зіткнення життєвих принципів, психології і моралі “антигероя” з самим автором. Конфлікт у такому випадку тільки умовно втрачає свою бінарну будову, трактується як однопольсний, оскільки одна із його сторін, сказати б, не матеріалізована. Звісно, “негативний” персонаж може вступати в суперечності з іншими дійовими особами (навіть “позитивними”), але зараз йдеться про ті випадки, коли ці конфлікти не є основними у формуванні загальної, домінантної концепції драматургічного твору.

Звичайно, не треба вважати, ніби така конфліктна схема – наслідок творчої уяви лише нинішніх драматургів. Адже її часто використовували письменники минулого (здаймо драматургію Лесі Українки, Володимира Винниченка, Миколи Куліша та ін.), підкреслюючи тим самим важливість своєї мистецької позиції щодо відображуваних явищ життя. Думається, таке “оживлення”

конфліктної конструкції не є випадковим, а засвідчує завперш тяглість високохудожніх традицій в українській національній драмі, зрештою, засвідчує й те, що драматургічні автори 60-70-х років прагнули до гостроти й правдивості відображення життєвих протиріч та конфліктів. Навіть тоді, коли офіційне радянське літературознавство всіляко суперечило цьому (10).

Саме в такому ключі написана драма Валерії Врублевської "Кафедра". По суті, всі її конфліктні колізії пов'язані з образом завідуючого кафедрою педагогіки Бризгалова, людини посередньої в науці, лицеміра й демагога, кар'єриста і пристосуванця, що досить вміло і тривало приховує свою непорядність під личиною чесного, справедливого і кваліфікованого керівника. Драматург не тільки розвінчує мерзешню суть "бризгаловщини", але й дошукується причин, що її породжують. Як могло статися, що в колективі інтелігентних людей, викладачів і аспірантів, прижилися протекціоналізм, байдужість до справи, безпринципна "притерпимість" до всього, що відбувається на кафедрі? Невже ніхто не бачив підступності і підлості професора Бризгалова? І чи таке явище, як "бризгаловщина" (згадаймо "кучмієнчівщину" з роману П. Загребельного "Розгін", що є своєрідним аналогом "бризгаловщини"), породження тільки особистісне, навіть колективне, чи щось більше, суспільне? На це автор прямої відповіді не дає, та вона "прочитується" в загальному нафосі драми.

Бачили всі і мовчали, бо майже в кожного на те була своя, на перший погляд, навіть вагома причина. Панченко, приміром, вважає неблагородним виступати супроти людини, яка віддала перевагу одруженню з розрахунку над її коханням. Сина Значалової Бризгалов на прохання матері свого часу залишив при кафедрі, Євграфовій обіцяє посприяти при вступі її доньки на факультет. Колишнього друга Гуріна, матеріалами якого безсоромно скористався на початку своєї наукової кар'єри, він також "пригрів" на кафедрі після того, як той зазнав особистого горя і невдачі.

Валерія Врублевська психологічно достовірно показує, як ці в цілому чесні люди, допустивши нехай єдиний компроміс, створили цим самим сприятливий ґрунт для проростання "бризгаловщини" як суспільного явища, як при пасивності людського оточення вона може заподіяти моральне й духовне зло. Зрештою, завершується драма дуже промовисто. Псевдовченого, що за високими фразами

приховував свій цинізм, розвінчано, професор втратив прибічників, кафедру. Та падіння Бризгалова не означає його остаточного краху. Він уже переобраний завідуючим іншою кафедрою і слейним голосом запевняє нових співробітників у тому, що він "дуже добра і чесна людина". Таке завершення образу головного героя цілковито відповідає логічному розвитку драматичного конфлікту твору, одного із його полюсів. За зауваженням критики, останнє є властивістю творів із розвиненою психологічною основою (11, 130).

Проте у таких типах конфліктних конструкцій не завжди доцільно їх полюси виявляти тільки в тих або інших дійових особах, героях, покликаних, сказати б, вносити остаточну ясність. В українській драматургії ці полюси часто мають надто складний взаємозв'язок із загальною концепцією драматургічних творів. Власне цю особливість не завжди вловлювала літературна і театральна критика. Доказом цього може бути вже згадувана драма "Відкриття" Ю. Щербака, зокрібна дискусія навколо конфліктної колізії, зв'язаної з образами Авілова і Савеліна. Чулися нарікання на адресу професора Авілова, який, мовляв, упродовж тривалого часу терпить побіч себе шантажиста професора Савеліна і лише в критичний для нього момент наважується активно протидіяти йому (12). Критики вимагали "лобового", миттєвого конфлікту і його вирішення. Проте драматургові важливіше було інше: показати конфлікт не стільки "зовнішній" (коли доля винаходу Авілова була врятована від інсинуацій Савеліна), скільки "внутрішній", психологічний. Тому громадянські, морально-етичні уроки людських взаємин у п'єсі Ю. Щербака, що впливають із загальної концепції твору, запам'ятовуються надовго, як і головному персонажу Авілову. Схожі герої не постають як цілковито "позитивні" і, можливо, в цьому їх людська привабливість, достовірність. Вони опосередковуються цілісною образною системою драматичних творів і чи не найповніше вияскравлюють свої характери у загальній авторській концепції.

"Антигерой", яким він постає за стереотипними уявленнями в українській драматургії, все рідше вливав на конструювання драматичного конфлікту. Звичайно, мова йде не про письменницьке "співчугтя", а радше про те, що сучасному художнику слова важливо не стільки засудити, викрити пов'язані з тими або іншими персонажами явища і дії, скільки збагнути сутність такої дійової особи, проникнути в її душу, уважно розібратися в мотивах та



спонуках. Іншими словами, варто констатувати зростання все того ж людинознавчого аспекту стосовно даного полюса конфліктної конструкції, посилення індивідуально-особистісних критеріїв художнього осмислення. Адже будь-яка, навіть найбільш неприваблива людська індивідуальність (приміром, той же Бригдалов із "Кафедри" В.Врублевської), все ж залишається складним явищем. Звісно, вона відштовхує нас, як і драматурга своїми вадами і вчинками, проте останні, складаючи сутність її соціальної характеристики, все ж не можуть вичерпувати всієї повноти властивостей і якостей індивідуальності. "Для досягнення цієї складності, "неодноклірності", – пише А.Погрібний, – і звернена увага майстрів пера, які навіть до найбільш ущербних персонажів підходять, уникаючи упередженості, розповсюджуючи і на них важливу істину: кожна індивідуальність у житті й літературі – це загадка, яку неможливо розгадати без визначення її значимості" (13, 133).

Як, приміром, свого часу (60-ті роки) годі було однозначно підійти до визначення людської суті таких, здавалося б, "негативних" героїв з філософської трагедії О.Левади, як Вадим, Чернець чи, зрештою, діалектично суперечливого головного персонажа Ярослава. Драматург так конструє конфлікт твору (він очевидно двополосний), що кожна індивідуальність його "просвічується" загальною авторською концепцією – протиставлення творчої і руйнівної сил людської спільноти у її вічному й нелегкому поступі вперед. Новітній Фауст, що втілений в образі Ярослава, змушений ставати супроти нового зла, породженого новими суспільними умовами, його вічно живучим антиподом Мефістофелем. До речі, Мефістофель у Левади – це не просто двоєдине трактування, друге "я" головного героя, це вже відвертий супротивник, ідейний антипод, велике соціальне зло, що загрожує смертю не лише Ярославу, а й людству в цілому.

О.Левада конструє такий тип конфлікту, що ґрунтується не стільки на суперечностях, ідейних протиставленнях антиподів, скільки на внутрішньо-психологічних колізіях. Так, реальною ворожою силою для Ярослава-Фауста сьогоdnішнього дня, що стоїть на передньому краї сучасної науки й вирішує найактуальніші проблеми життя, "є вже не той колишній знайомий чорт – спокусник і розтлінник душі (у драматурга – це Чернець, носій зрадництва і темної

облудності), – його здолати герою не важко. Ні, стократ страшніший його кровний брат – гідний суперник Ярослава в науці – Вадим. Втіленням зла виступає холодна бездушність, духовне спустошення, технократична надвищість цього крайнього егоцентриста, відторгнутого від суспільства" (14, 105). Тут же в такому, сказати б, сюжетному перешлетінні родинних взаємин, структура конфлікту виявляється як багатопланова, ускладнена в своїй психологічній якості.

До речі, акценти такого типу конфлікту О.Левада переводить в загальну концепцію твору, в тонко розгорнутий підтекст і зв'язаний з ним ритм твору. Наприклад, ритм мови Механтропа часто повторює і доповнює ритм реплік Вадима. І коли той іноді хоче відмежуватися від Механтропа, зробити це виявляється неможливо:

Механтроп

*І все ж у ритмі ти моїм заговорив,  
хоч дещо й збився (15, 94).*

Варто зазначити, що ритми образів та епізодів у філософській трагедії О.Левади "Фауст і смерть" органічно зв'язані з ритмами і мелодією музики, зі світловим оформленням, що, безперечно, позначається на конструюванні конфлікту. Приміром, два епізоди п'єси в їх типологічному зіставленні. Мова в першому йде про музику, що супроводжує космічний політ Ярослава: "Музика – хвиля за хвилею, піднесена, натетична, схвильована, тріумфальна. В її стрімкий потік влітаються трансформовані через музичні інструменти вчисті радіосигнали космічного корабля. У глибині сцени – лише по-святковому чиста голубизна неба з веселкою гігантської ширини" (16, 43). Політ Ярослава супроводжує пісня хору, ритм якої зливається з ритмом його мови. В другому епізоді, в сцені загибелі Вадима й Механтропа, світове й музичне вирішення її проступає вже по іншому: "Тьмяніє світло. Тривожна музика, химерна мелодія якої ніби розпадається з кожним тактом..." (17, 95).

Дослідження ритмів і музики, ремарок, що наявні у творі О.Левади, важливі не тільки для загального аналізу поетики драми, а й її родових категорій, зосібна конфлікту, його структури. Як зауважувала критика, схильність драматурга до філософського

мислення, надпобутових медитацій сприяла метафоричній образності “Фауста і смерті”, тісно пов’язаної з музикою, котра вплинула і на композицію п’єси (твір починається інтродукцією), і на будову її компонентів, зокрема драматичного конфлікту (18, 42).

Як переконуємося, драматурги внесли суттєві корективи не тільки у трактування образів героя і антигероя, але й щодо будови драматичного конфлікту, ускладнили взаємопереходи між його полюсами. Конфлікт нерідко розгортався за здавня відомим принципом сутички протагоністів, але водночас конфліктне наваптажження персонажів значно модифікувалося. Загалом у сучасній драматургії існує тенденція як його ускладнення, так і більш активного розподілення цієї “ваги” на всю образну систему твору, на всю його концепцію: початок своїх художницьких шукань немало українських драматургів як сучасності, так і недалекої минувшини веде перш за все від складних людських доль, далеко неоднорічних у своїй характерологічній суті, зрештою, і соціальній.

Говорячи про типи конфліктних конструкцій у сучасній українській драмі, не можна оминати дискусій щодо співвідношення в ній “нового типу” й конфлікту традиційного, що будується на протидії героїв обставинам. Точкою зіткнень, на думку літературознавчої й театрознавчої критики, є прагнення деяких дослідників ідентифікувати новий “тип” конфлікту внутрішньопсихологічному конфлікту, котрий, хоч був відомий давно, все ж лише сьогодні, мовляв, вийшов, образно кажучи, на авансцену письменницьких шукань.

Такі погляди можна спростувати вже хоча б тим, що тип внутрішньопсихологічного конфлікту, його структура – падбання не стільки пинішньої драматургії, скільки творче продовження нею традицій української класичної драми (здаймо бодай твори Лесі Українки, Володимира Винниченка, Миколи Куліша, Івана Дніпровського, Якова Мамонтова та ін.). Підтвердженням цього, зокрема, була й розглянута філософська трагедія О.Левади “Фауст і смерть”. Окрім того, заперечуючи схожу позицію ототожнення, висловлену, приміром, К.Ломазовою у статті “Безконфліктність чи конфлікт нового типу?” (19), не слід впадати в іншу крайність – виокремлювати цей тип як домінуючий у розвитку нинішньої літератури. Тому поділяємо положення критика Г.Сивоконя про те, що надмірне культивування в нашому письменництві такого типу

конфлікту (внутрішньопсихологічного) неодмінно призведе до того, коли “література цілком переселиться у сферу боротьби ідеального героя зі своїм другим “я”, тоді як життя ще далеко не позбулося конфліктів “старого типу” (20). Зрештою, чи це логічно визнати, доречно зауважував він, що деяким нашим творам “таки бракує конфліктів, побудованих на зіткненні матерій не ідсальних виключно, а тих, що вимірюються дією, вчинком, боротьбою?” (21). Подібні дискусії відбувалися і на сторінках журналів “Дніпро” (під рубрикою “Конфлікт у житті – конфлікт у літературі”, 1990), “Український театр” тощо. Вони засвідчили, що проблема конфлікту (в прозі чи драматургії) – завжди актуальна, а схожі застереження – важливі й своєчасні, бо від усвідомлення того, що різноаспектне зображення художниками слова реалій життя вимагає й урізноманітнень постики конфлікту, зокрема його структури, залежить і чіткість критеріїв оцінки досягнень нашої літератури.

Щодо того, що такий тип побудови драматичного конфлікту, як внутрішньопсихологічний, помітно зміцнює свої позиції в сучасній українській драмі, – факт безсумнівний в розвитку нинішнього літературного процесу. Однак, чи маємо справді підстави вважати, що посилення його ролі мусить відбуватися за рахунок применшення значення традиційного типу конфлікту? Чи буде, зрештою, у вигрші твір, якщо активність героя самоцільно (свідомо) спрямована письменником у площину внутрішніх переживань, ізольована від складних життєвих явищ і процесів? (22, 12), – пристрасно запитує А.Погрібний.

І це аж ніяк не довільні міркування, не просто риторичні запитання до літературознавців і художників слова. Вони обумовлені деякими негативними тенденціями, що виявляються часом і в критиці, і в творчості деяких письменників, зосібна драматургів. Так, за задумом О.Левади, в його драмі “Здрастуй, Прип’ять!” основний конфлікт мав розгортатися не стільки між технократом, начальником будівництва атомної електростанції Новашем і захисницею природного середовища, студенткою Тетяною, скільки в їх душах, себто мусив стати внутрішньопсихологічним. Відомий драматург так організовує життєвий матеріал (як згодом виявилось, надто трагічний у своїй чорнобильській катастрофі), що фабульні події в п’єсі мають, по суті, випадковий характер, а конфлікт локалізовано майже виключно в психологічній сфері. Тим часом

спорудження атомного енергомонстра серед чарівної природи Полісся, проблеми його існування чи співіснування з людським середовищем, як переконаємося, більш складні, ніж “дріб’язкове копірвання” в психології Новаша, Тетяни, Федора, бакенщика Арланя, старих баб Мокрини і Марини.

Досвідчений драматург О. Левада не міг не помітити цього і почав шукати драматизм, гостроту конфлікту в ретроспективних фактах минулої війни, ввівши до сюжету додаткову лінію, зв’язану зі зрадником Вовгурою. Однак це не врятувало драму, більше того через це вона втратила свою сюжетну і композиційну цілість, головний конфлікт як такий, попросту кажучи, перестав існувати, герої й далі продовжували рефлексувати. Прикро і за “моральні уроки”, що їх виводить автор із драматичного конфлікту, котрий, певно, також належить до “нового типу”, і за відомого письменника, котрий на цей раз (порівняно із “Фаустом і смертю”) зосередив увагу на малозначному випадку, надуманих протиріччях, а не на серйозній проблемі.

Щоправда, тут драматургів може підстерігати й інша крайність, коли в конструюванні конфлікту недостатня увага приділяється (а нерідко й зовсім ігнорується) внутрішньопсихологічному началу його будови. “Тола подієвість” не здатна надати сили художнього впливу таким п’єсам, як “Недоспівана пісня” О. Підсухи, “День важких рішень” Р. Полонського, “Єдина перевага” Л. Горбашова, “Рицарів не судять” Ю. Бєдзика, “Перстень з діамантом” О. Левади, “Чайки над містом” Л. Селютіної та ін. Однак, як переконаємося, не може врятувати драматургічний твір від творчого прорахунку й структура конфлікту нового типу. Лише єдність зовнішньоподієвого і внутрішньопсихологічного типів конфлікту може сприяти художній якості драми і вести до важливих відкриттів. Тобто мова йде насамперед не про заміну якогось одного іншим типом конфліктної структури, а передусім про їх органічну єдність у п’єсі. “Внутрішнє, – як свого часу писав Гегель, – паявнє також і зовнішнє, і навпаки” (23, 391).

Зрештою, зовнішні вчинки дійової особи – то не що інше, як своєрідні імпульси їх внутрішніх побудників (зовнішній конфлікт є зворотною стороною внутрішнього), а також те, що без виходів до зовнішньоподієвого (сюжетних обставин, перипетій, ситуацій) годі збагнути внутрішньопсихологічні порухи характеру драматичного

героя, його душевні поривання, реагування тощо. Сам термін “подієвий конфлікт” аж ніяк не означає, отже, його обмеження подієвістю фактів (випадків, пригод, зіткнень, боротьби), а вказує водночас і на подієвість думок, почуттів, переживань, себто внутрішнього стану персонажа. Справді, як ми переконалися, у конструкції драматичного конфлікту може бути не однакова акцентція його зовнішнього і внутрішнього начала, але в принципі вони завжди мусять бути взаємозв’язані, взаємопідпорядковані, взаємозумовлені і, по суті, конче необхідні для драматургічного твору. Тому й, звісно, не потребують будь-якої градації чи визначення домінантності якогось одного із типів у побудові драматичного конфлікту.

Таким чином, драматургічно-театральна практика національного мистецтва засвідчує, що українська драма у найкращих своїх зразках представляла різні типи конфліктних конструкцій (ми зупинились лише на деяких), котрі у своїй органічній єдності сприяли розвитку драматургії, підвищенню її художньої якості, посиленню у творі письменника людинознавчого, естетичного аспектів. І нехай типи побудови конфліктів, їх поділ завжди визначаються як умовність, все ж вона необхідна для з’ясування поліфункціональності цієї ідейно-естетичної категорії в драмі, зокрема українській.

#### П Р И М І Т К И

1. Див., наприклад: Хализев В. Драма как явление искусства. – М., 1978. – 239 с.; Нефед В.И. Размышления о драматическом конфликте. – Минск, 1970. – 119 с.; Kernan Alvin B. Character and Conflict; an introduction of Drama. – N. Y., 1969. – 236 p.; Shaw Harru. Dictionary of Literary Terms. – N. Y., 1972. – 210 p.; Михайлин І. Про “нові” і “старі” конфлікти та діалектику художнього мислення // Прапор. – 1981. – № 6. – С. 112-120 та ін.
2. Кисельов Й. Конфлікт у художньому творі. – К., 1962. – 96 с.
3. Див.: Дорогой правды, дорогой гуманизма. – М., 1978. – 273 с.
4. Погрибный А.Г. Художественный конфликт и развитие современной советской прозы. – К., 1981. – 197 с.
5. Див., скажімо: Sierotwinski S. Słownik terminów literackich. – Wrocław – Warszawa – Kraków, 1970; Волькенштейн В. Драматургия. – М., 1968. – 235 с.

6. Див., приміром: Вакуленко Д. Турботи сьогодення // Рік' 72: Літературно-критичний огляд. - К., 1973. - С. 195-203; Вакуленко Д. Сучасна драма: Соціально-етичні виміри // Вітчизна. - 1976. - №10. - С. 128-141; Гримич Г. Нові рубежі драматургії. Деякі риси морально-етичної проблематики української драматургії 70-х років // Укр. мова і літ. в школі. - 1980. - № 5. - С. 12-22 та ін.

7. Див., наприклад: Карягин А.А. Драма как эстетическая проблема. - М., 1971. - 223 с.; Дем'янівська Л.С., Семенюк І.Ф. Українська радянська драматургія (Тенденції сучасного розвитку). - К., 1987. - 159 с.

8. Шлапак Д.Я. З любов'ю до сучасника: Драматургія М.Зарудного і театр. - К., 1981. - 206 с.; Вірина Л. Зорі кличуть // Літ Україна. - 1976. - 23 березня та ін.

9. Вишневская И. Трудные будни в свете рампы. - М., 1982. - 158 с. Більш детально про це йдеться у матеріалах "круглого" столу, що відбувся на початку 70-х років у Москві і які видрукувані у зб. "Природа конфликта в современной советской драме". - М., 1974.

10. Як, скажімо: Шамота М. Гуманізм і соціалістичний реалізм. - К., 1976. - 324 с.

11. Погрібний Анатолій. Осягнення сутності: Літературно-критичний нарис. - К., 1985. - 214 с.

12. Барабан Л.І. На сцені - людина праці. - К., 1980. - 48 с.; Бурбела В. Сучасник в українській драматургії // Рад. літературознавство. - 1981. - № 9. - С. 31-41.; Давидова Ірина. Відкриття героя // Літ. Україна. - 1976 р. - 21 травня.

13. Погрібний Анатолій. Осягнення сутності. - К., 1985. - 214 с.

14. Вакуленко Д.Т. Сучасна українська драматургія. 1945-1972: Основні тенденції розвитку. - К., 1976. - 228. с.

15. Левада О. Фауст і смерть. Трагедія //Олександр Левада. Твори: В 4-х т. - К., 1979. - Т. 4.

16. Там само.

17. Там само.

18. Уколова Л.Е. Активность авторской позиции в украинской драматургии 60-70-х годов // Филологические науки. - 1981. - № 2. - С. 37-43. Частково про це йдеться: Давидова І. Позиція митця: Олександр Левада і його твори. - К., 1979. - 150 с.

19. Ломазова Кіра. Безконфліктність чи конфлікт нового типу? // Літ. Україна. - 1979. - 7 липня.

20. Сивокінь Григорій. Характер і конфлікт // Літ. Україна. - 1980. - 11 березня.

21. Там само.

22. Погрібний Анатолій. Виміри діалектики // Рад. літературознавство. - 1984. - № 12. - С. 3-15

23. Гегель Г.-В.-Ф. Эстетика: В 4-х т. - М., 1968. - Т. 4.

#### ФУНКЦІОНУВАННЯ РЕМАРКИ В СТРУКТУРІ СУЧАСНОЇ УКРАЇНСЬКОЇ ДРАМАТУРГІЇ 60-80-Х РОКІВ

Драма як рід літератури і вид мистецтва є невід'ємною частиною розвитку літературно-художнього і театрального процесів. У ній, як і в епосі та ліриці, виявляється чимало тенденцій, характерних для творчості нинішніх українських майстрів слова. Національна драматургія 60-80-х років попри деякі очевидні низькопробні п'єси все ж репрезентувала ряд творів, що помітно розширили проблемно-тематичні й жанрово-стильові обрії української драми, поглибили соціально-психологічний аналіз духовного стану сучасної людини. Йдеться насамперед про філософську трагедію О. Левади "Фауст і смерть", сатиричні комедії В.Минка "Не називаючи прізвищ" і "Увага - какаду!", ліро-епічні драми О.Коломійця "Спасибі тобі, моє кохання", "Голубі олені", "Планета Сперанта", "Кравцов", "Дикий Ангел", побутову драму М.Зарудного "Дороги, які ми вибираємо", психологічні драми Ю.Щербака "Відкриття", "Маленька футбольна команда", соціально-моральну драму В.Врублевської "Кафедра", морально-етичну драму Я.Стельмаха "Шкільна драма" і трагікомедію "Превініціалки" тощо. Тут високий ідейно-естетичний зміст закономірно призвів і до серйозних переосмислень традиційних форм у поезії драми - зображення персонажів, вибору конфліктів і їх розкриття, співвідношення оповідних і власне драматичних мотивів, нового трактування сценічного часу. Коротше кажучи, в цих та інших п'єсах українських авторів спостерігається тенденція до наповнення всіх структурних компонентів драми новим змістом, до суттєвої трансформації функцій її традиційних елементів, приміром, діалогу, монологу і ремарки.

Як зазначають дослідники сучасної української драматургії Д.Вакуленко, Л.Дем'янівська, Г.Семенюк, О.Розанова, Л.Уколова, Л.Мищенко та ін., ця тенденція чи не найбільше увиразнилася в ремарці, в якій драматурги відкрили нові можливості. Адже саме вона, ремарка, як переконує теорія драми, має характерну властивість вступати в складні взаємини з діалогом і монологом, стає одним із

засобів типізації драматичного характеру і обставин, сприяє розкриттю мотивації дій і вчинків героїв. З появою нової функції ремарки посилюється епічне і ліричне начало в драматургії, а також відображення художнього мислення драматурга, зрештою, типів його образної свідомості (1, 2, 3).

Відомо ще з часів Арістотеля, що діалоги й монологи – суть драматичного твору, а ремарки виконують службову роль. Вони вказують на декорацію та обстановку; ігрові ремарки визначають дію, жести, міміку окремих персонажів. Таке визначення функції ремарки традиційне. Щоправда, іноді застерігається, що в ремарках зустрічається використання елементів художнього стилю з метою більшої емоційної переконливості вказівок. Однак ця теорія вже давно не відповідає словесно-сценічній практиці. Ще у 1898 році Б.Шоу в передмові до своїх “П’єс неприємних” пророчо писав, що лаконічна й суха ремарка на початку акту може цілком “розгорнутися у цілу главу і навіть ряд глав. Це може призвести до утворення нового змішаного жанру”, що дозволить повністю донести зміст твору до читача (4, 52).

У сучасній драматургії 60-80-х років, зокрема українській, звертання авторів до використання ремарок характеризується двома тенденціями. Перша – виконання службової ролі, як було з часів виникнення драматичного роду літератури. Друга тенденція проявляється в прагненні до самостійного художнього образу, до все більш повної характеристики дійової особи. Важливо, що названі тенденції – традиційна і нова – однаковою мірою плідні, вони не поглинають одна одну, а взаємозбагачуються, взаємодоповнюються. Проблема, таким чином, не зводиться до з’ясування того, чи завжди існувала художня (авторська) ремарка чи це зовсім новий елемент драми, як це прагнуть довести деякі нинішні дослідники історії української драматургії (5, 20). Як доречно зазначає О.Розанова, запитання тут слід сформулювати так: чи якісно іншою є ремарка в сьогоднішній драматургії, чи відображається у ній закономірна тенденція розвитку засобів поетики у сучасній п’єсі, чи вона є продовженням традиційної тенденції, характерної для драми взагалі? (6, 104). Гадаємо, що на ці запитання конкретну відповідь дає драматургічно-театральна практика 60-80-х років в Україні. Принаймні найкращі твори українських авторів О.Левади, М.Стельмаха, О.Коломійця, В.Минка, М.Зарудного, Ю.Щербака, Я.Стельмаха,

В.Врублевської, Л.Хоролець та ін. дають підстави для такого висновку: перед нами проблема і нова, і суттєва.

Звісно, її аналіз – функціонування ремарки в структурі сучасної драми – варто було б почати з твердження, як це зробив у своїй монографії В.Сахновський-Панкеєв (7, 210), що в еволюції ремарки відбулася еволюція драматичної форми в цілому. Звернімо увагу й на те, що у відомих працях з теорії драми, в літературній і театральній критиці до кінця XIX століття питання про ремарку як таку загалом не піднімалося, оскільки вона, на думку тодішніх дослідників, стояла поза естетичними обсерваціями. І справді, ремарка не несла в собі ніякого відбитка типів художнього мислення, творчої індивідуальності (для прикладу візьмімо драматургію Гр.Квітки-Основ’яненка), і тим самим, власне, вона виявилася поза літературою.

Тільки драматургія кінця XIX – початку XX століття, надто нова, модерна драма Г.Гаунтмана, Г.Ібсена, О.Уальда, А.Стріндберга, А.Чехова, Лесі Українки, В.Вишніченка та ін. внесла суттєві зміни у структуру п’єс, підвищивши, зосібна, роль несловесних засобів художньої виразності і передусім ремарки. Саме Леся Українка чи не вперше в історії української драматургії використала ремарку не стільки з метою її відповідної службової функції, скільки з метою поглиблення образно-художнього змісту твору – його місця дії, настроїв героїв, естетичного й ідейного пафосу тощо (“Одержима”, “Вавилонський полон”, “Кассандра”, “Лісова пісня”, “Блакитна троянда” та ін.), що імпульсувало в її драматичних поемах, драмах, драматичних новелах та етюдах багатющу динаміку внутрішньої теми, ускладнило темпоритм. Більше того, вона часто створювала свої ремарки як віршовані пояснення дій і вчинків героїв, їх емоційного стану (“Лісова пісня”).

Згодом у драматургії XX століття, зокрема першої її половини, ремарка під пером таких майстрів сценічного слова, як М.Метерлінк, Б.Шоу, Б.Брехт, М.Куліш, І.Кочерга, С. Черкасенко та ін. втілює в собі не просто видовищні, речові функції, а вимагає від постановників (режисера й актора) чіткості й виразності у визначенні жестикуляції, міміки, динамізму з метою поглиблення ідейності та психологізму драми. Скажімо, М.Куліш у трагедійній драмі “Народний Малахій” так структурує ремарки й репліки (перші написані в поетичному стилі, а другі, не вказуючи їх приналежності, викладені як своєрідний діалог в епічному творі), що вони у своїй органічній єдності

сприяють розкриттю душевного стану персонажа. Як приміром, на початку першої дії стану Тарасовни:

“Заплакала, загушила у своєму домі (на Міщанській вулиці, 37) мадам Стаканчиха Тарасовна:

– Ой, хто скаже, хто розкаже, чи ти, доню, чи ти, пташко, а чи ти, Матінко Божа, куди він, у яку сторонуньку тікає та на кого ж мене, бідну, покида-а-є?..

Похлюпилась канарка в клітці, посмутнів образ Божої Матері. Мовчить. Тільки дочка середульша біля матері впада:

- Мамонько!..
- Не перебивай!
- Вишійте, люба...
- Що це?
- Валер'янові краплі.
- Геть, одченися! Хіба можна таку драму в серці та валер'янкою впинити... Дай мені отрути!“ (8, 4).

Доречно зауважити, що у наведеному уривку явно проглядає намагання М.Куліша ліризувати й епізувати драму, що згодом буде блискуче здійснено ним у “Патетичній сонаті”, “Маклені Грасі” та інших творах. Щодо ремарок і реплік у “Народному Малахії”, то варто зазначити ось що: якщо епізований діалог передається засобами театрального мистецтва, то ліризовані ремарки аж ніяк не піддаються цьому, як, скажімо, така промовиста деталь ремарки “посмутнів образ Божої Матері”. Зате вона, ця ремарка, дуже важлива у плані літературному, бо сприяє розкриттю загальної ідейно-художньої концепції драми: весь комізм і трагедійність п'єси полягають у неможливості знайти спільність для релігійного і комуністичного поглядів на життя, існувати під впливом двох ідеологій одночасно.

Однак незважаючи на такі приклади, погляд на ремарку як на чисто службову частину драми й надалі превалював у працях теоретиків та істориків драматургії. Наприклад, відомий дослідник В.Волькенштейн стверджував, що роль ремарки повинна зводитися до короткої характеристики обставин дії, манери вимови й особливостей поведінки дійових осіб. Це їх, на його переконання, головні функції (9, 238). Схожу позицію підтримував К.Сторчак у

своїй загалом цікавій монографії “Питання постики драми” (10, 20-21). Інша українська дослідниця Є.Старинкевич вважала, що всі функції ремарок, окрім службових, є або нав'язливою, непотрібною белетристикою, або коментарем зображуваних подій (11, 196). І не більше!

Та хоча в драматургічно-театральній практиці національної драматургії (як видно бодай із наведених тут прикладів) функції і роль ремарок якісно видозмінилися, все ж у енциклопедичних виданнях, зокрема “Словнику літературознавчих термінів”, їх призначення регламентувалося суто службовими потребами (12, 353). А те, що не підходить під це визначення, оголошувалося стороннім, чужим для драми як роду літератури додатком, як це часто спостерігалося у розробках, підручниках і посібниках (13, 173). Більше того, навіть авторитетні теоретики щодо функціонування ремарки в сучасній драмі висловлювалися аж надто категорично: “Драматургія має діалого-монологічну форму, що виключає авторську оповідь й описи” (14, 7); “Слово у п'єсі виносить усі психологічні і сюжетні навантаження – його не можна зробити матеріалом пояснення та аналізу (авторські ремарки мають допоміжне значення)” (15, 199).

І все ж прозорливі теоретики, критики й історики драматургії зауважували якісні зміни у функціонуванні ремарки, тому й стверджували, як, наприклад, С.Владимиров: “Ремарка і репліка – нерозривні. Тільки разом вони набувають драматичної сили. Найбільш лаконічна ремарка в єдиному розвитку дії може створювати дуже складну систему взаємин і нічим не поступається діалогу” (16, 140). Ці зміни в основному пов'язувалися із зростанням ролі образу автора у драмі, посиленням особистісного начала в ній. Усе це закономірно ввійшло в поетику сучасної драматургії, цілковито модифікувавши функції ремарок у бік їх художності. Певна річ, й далі зустрічаються в українській драматургії п'єси, де не тільки ремарки, а й діалоги та монологи були безпорадними замінити брак ідейно-естетичної цілісності твору. Як, приміром, у п'єсі В.Кисельова “Тема для дискусії”: “Знову позичати гроші?” – “Теніально!” – “А як потім віддавати?” – “Знову перепозичимо” – “Але ж віддавати все одно доведеться!” – “Ну-у, щось придумаємо”. – “В цьому щось є”. – “Дзуськи!”... (17, 15). Звісно, отримавши такий “багатий” діалогічний матеріал, актори аж ніяк не зможуть вирішити “бути чи не бути”. Або в драмі О.Корнієнка “Проба

серця” героїня, як фіксує ремарка, “дещо експансивна доярка Катря” “мусила вживати заходів, до того ж – рішучих” (18, 22). Схоже можна навести і в п’єсах В.Фольварочного “Тяжіння сердець”, І.Рачади “Тарантія”, С.Ягупової “Ланцюг і вітрило”, численних творах Л.Селютіної, Л.Горбашова та ін.

Та ми ведемо мову про провідні тенденції в поезиці драми, зокрема щодо функціонування у ній ремарки, зміни її природи. І, як переконуємося на прикладі кращих творів української драматургії 60-80-х років, саме той драматург, який постійно шукав нових, свіжих засобів художньої виразності, поглиблював поезику драми на будь-якому рівні, міг сподіватися на успіх. У розвитку драматургії означеного періоду хай і не надто помітно, все ж зауважувалися ці тенденції, що зв’язані, повторюємо, з образом автора або авторською особистістю. У деяких п’єсах О.Коломійця, Ю.Щербака, М.Зарудного, В.Минка, І.Драча, В.Врублевської, Я.Стельмаха, Я.Верещака, Л.Хоролець та ін. не важко побачити, що специфічна тенденція розвитку драми, яка трансформувала рід і жанри, визначалася складною і органічною взаємодією драми з епосом та лірикою. Ця взаємодія, як доводить драматургічно-сценічна практика тих часів, полягає перш за все у широкому впровадженні у драматургію соціально-психологічних та ідейно-моральних тем і мотивів, їх естетичного осмислення, у поглибленні аналітичного начала і ліризму водночас, ролі безпосередньої авторської оцінки, авторського ставлення до подій, що відбуваються на сцені. У п’єсах українських письменників появляються ліричні монологи-ремарки, що трансформуються у своєрідні новели, як, скажімо, в повісті для театру “68” (“Десант”) Я.Стельмаха. Тут монолог-ремарка у першій частині твору радше нагадує аналогічний ліричний відступ в еносі, що розкриває душевний стан автора у спонуках до змалювання того, про що йтиметься в драмі загалом.

“А в т о р. Справи не такі вже й пильні закинули мене до портового міста. Я щойно закінчив повість і подумки ще повертався до неї (...). Доля всміхалася мені, а я – всьому світові, був щасливий за себе, і уявлялося мені – все моє подальше життя минатиме в обіймах фортуни. І ось на такому емоційному піднесенні я опинявся у портовому місті з багатющою флотською історією (...). Морські брижі кидали довкола безладні світляні пятаки, проте і в них, очевидно, пульсував свій, не підвладний нашому розумінню,

потаємний ритм (...). Коли це нараз... звідкись з моря, від води, мало не з глибин морських... мені вчувся ... легкий подзвін... Та звідки ж це?” (19, 229–230).

В іншому випадку монолог-ремарка вказує на ставлення автора до предмета зображення, сприяє визначенню ідейно-естетичного змісту драматичного твору, як, приміром, у драматичній поемі І.Драча “Дума про Вчителя”, де, крім “Слова до читача”, “Слова до режисера” і “Слова до редактора”, що самі по собі вже є своєрідними розгорнутими ремарками, є ще й безпосередня авторська оцінка-концепт того, про що буде мовитися у творі:

#### А в т о р

*Я – автор цієї кантати,  
Цієї сурми колажу, не слів.  
Субординація сюжету лише моя.  
А все, що сталося, – не в мені, а в логіці  
Подій живих, які пішли від нього –  
героя нашого. Я ледь гамую  
Всі вшики хору і дійових осіб,  
Які на диво просто суверенні.  
Чому без себе я не обійшовся?  
Чому потрібен Дантові Вергілій? (20, 8).*

Як зауважували критики, аналізуючи драматичну поему І.Драча “Дума про Вчителя”, тут – активізація пам’яті не тільки Автора, а й читачів і глядачів. Їх звернення до минулого і погляд на нього із позицій сучасності надають зображуванім подіям об’ємності, психологічної достовірності, філософічності (21, 169).

В українській драматургії 60-80-х років ремарка виконувала функцію ретро- та інтроспекції, надто в експозиціях до дій. Таке зміщення ретроспективи та перспективи увиразнювало об’ємність подій на сцені, робило ремарку динамічною у зображенні драматичних обставин, поглиблювало розкриття характеру героя твору. З одного боку, драма й надалі залишалася приналежністю як роду літератури і виду мистецтва. З іншого – вона максимально наближалася до художньої прози.

Наприклад, у драматичній повісті “Одісея в сім днів” О.Коломісць

за рахунок переміщення часових пластів робить ремарку особливо виразною, позбавленою будь-якої статичності, що, безперечно, позначилося на посиленні внутрішньої конфліктності героїв, скажімо, Петра. В епізоді другої дії Книш привів Петра до запусілого двору й осиротілої хати, де колись під час війни відбувалася жорстока боротьба з гітлерівськими загарбниками. Спочатку ремарка сприймається як вказівка лише на місце подій: “Звечоріло. Сільська хата. Віконниці зачинено. Двері навхрест дошками забиті. З усього видно: давно тут ніхто не живе. І дощ, і мороз, і всі негоди били по ній. Вона аж похилилася, проте встояла. Видно, добрим майстром збудована, а може, хтось і доглядає її, – в старому порозі нова дошка прибита. Колись тут було дворище, а тепер від нього й сліду не лишилося. Тільки осторонь груша старезна доживає свій вік. З другого боку лежить дуласта колода. На ній сидять К н и ш і П е т р о. Надвечір’я тихе, тільки звідкись здалеку чути гомін села” (22, 155).

Згодом після всього, що стало відомо герою з розповідей Книша, автор зміщує ремарку назад, в страшні роки війни, зберігаючи при цьому те ж місце подій: “Хата аж світиться, наче вимита сонцем. Від груші – розпатлана тінь на все подвір’я... І тиша. С о ф і й - к а, Л ю б к а, д і д о к - і н т е л і г е н т, К н и ш – наче не живі люди, а скульптури. Ф р і ц – теж як укопаний, з хати виходить С т а р и й В о в к – німецький капітан – без кашкета, мундир розстебнутий (...) потягується, робить кілька фізичних вправ – рухи сповільнені (...) потім наче нехотя, підходить до кожного, хто на сцені, мов не до живих людей, а до манекенів (...). Підійшов до столу. Сів. Витер хусткою руки... “Що ж далі робити?” – написано на його обличчі” (23, 158).

Ретроспекція-ремарка потрібна О.Коломійцеві для того, щоб зримо розкрити події минулого; уявні візії Петра наче наближають його до рідної матері, котра берегла його, немовля, від звірячої розправи завойовників. Стан душі героя, його внутрішні боріння автор передає в наступній ремарці, сповненій динамізму й психологізму: “Ніч, посріблена місячним сяйвом. П е т р о сидить на тій самій колоді... Замислився, задивився в свою скаламучену, збурену душу. Ніч прозорішає, освітлюється сцена. Ледь видно чорні постаті з автоматами. Ф р і ц, Г а н с. На порозі в розстебнутому кітелі – С т а р и й В о в к. Осторонь – М о -

л о д и й В о в к. Постаті затемнені, мов у примеркному освітленні. З групи звисає зашморг. На передньому плані у повному освітленні (...) стоїть С о ф і й к а – “якась дивна, наче в душі читає молитву... вдвляється в свою невідому цуть...”. До неї підходить Петро. Він ніби хотів доторкнутися до матері рукою і злякався, що її не стане” (24, 168–169).

І нарешті, третю, останню ремарку цієї сцени О.Коломійець знову переносить в описуваний час, по суті, на те ж місце подій, що і в першій ремарці, тільки з важливим окресленням перспективи подальшого розвитку характеру Петра: “Ранній ранок, на колоді сидить П е т р о, підперши голову руками. Видно, піч і ранок не спав. По паузі встає, підходить до хаги-пустки, відриває прибиті навхрест дошки, відчиняє двері. Вони, може, вперше за десятки років, відчиняються зі скрипом, наче ламаються... Петро зникає в хаті, потім виходить, обхопивши руками і притиснувши до грудей старий візочок, в який колись його клала мати. Якимось зосередженим кроком проходить по сцені. У ньому народжується щось нове, досі не знає” (25, 169).

Ремарки в драматичній повісті О.Коломійця “Одіссея в сім днів”, таким чином, руйнують уявлення деяких нинішніх дослідників поезики драми про те, що “характерною ознакою ремарки є статичність у зображенні обстановки, котра полягає у відсутності будь-якого “руху”, що вона, ремарка, “являє собою такий опис, де “застиглими” виявляються не тільки речі, предмети, які створюють обстановку, але й дійові особи, які беруть участь у тій чи іншій сцені” (26, 9). Зрештою, наведені у статті такі хай і дещо розлогі ремарки з твору О.Коломійця якоюсь мірою заперечують і твердження М.Бахтіна про те, що “драмі за своєю природою чужа сированія поліфонія; драма може бути багатоплановою, але не може бути багатосвітною, вона допускає тільки одну, а не декілька систем відліку” (27, 59). Нинішні драматурги (не тільки, звісно, українські) прагнуть показати багатовимірність людини, складність світу, в якому вона живе. Та й не забуваймо, що ця тенденція – породження не тільки сучасної драми. Її коріння ще наприкінці ХІХ – початку ХХ ст. (згадаймо творчість драматургів-модерністів Г.Ібсена, А.Стріндберга, М.Метерлінка, А.Чехова, Лесі Українки, В.Вишніченка, М.Куліша та багатьох інших).

Окрім того, драматургічно-сценічна практика 60-80-х років



засвідчує, що ремарка в структурі української драми несе в собі також функції епіграфа (О.Левада "Фауст і смерть"), заголовка-метафори (М.Стельмах "Зачарований вітряк", Я.Стельмах "Шкільна драма", Л.Хоролець "Сирени", "Третій", О.Коломієць "Чебрець пахне сонцем"), промовляючого прізвища (Муравель, Муза – "Маленька футбольна команда" Ю.Щербака, Бризгалов – "Кафедра" В.Врублевської) тощо. В драматичній поемі І.Драча "Соловейко-Сольвейг" кожна дія має свою ремарку-назву – "Весна з соловейком у пазусі", "Місячне інтермеццо", "Літо з сонцем у грудях", – що сприяють розкриттю загального пафосу твору.

У сатиричних п'єсах В.Минка "Не називаючи прізвищ", "Увага – какаду!" та ін. відчувається активний вплив традицій М.Куліша ("Отак загинув Гуска", "Хулій Хурина", "Мипа Мазайло"): в різкому несприйнятті необюрократизму та міщанства, в художніх прийомах гротескового поєднання реалістичних характерів та гіпербол масок, сатири, іронії і гумору. Авторська ідейно-художня позиція виявляється цілковито чітко не лише в традиційних монологів і діалогів, але й у промовляючих назвах прізвищ (приміром нероби Двічімакітри), у численних ремарках, де, на відміну від мовленнєвої діяльності персонажів, зафіксована мова самого автора, який іноді виступає і як дійова особа (Невідомий в "Увага – какаду!"). Тут, у фіналі п'єси, автор підбиває підсумок показаним і осмисленим подіям:

Н е в і д о м и й. Я обіцяв зайти трохи згодом. Та от і наступив цей час.

Н і н а. Чого вам?

А п т о с ь. Нам не потрібні асенізатори.

Н е в і д о м и й. А якщо я до того ще й автор?

А н т о с ь. Який автор?

Н е в і д о м и й. Цієї комедії.

Н і н а. Нам зараз не до комедії.

А н т о с ь. Ми чекаємо гостей.

Н е в і д о м и й. Не повергуться. Вони зараз на Дніпрі, змивають пилюку, що осіла у вашому домі.

А п т о с ь. Але що потрібно тут авторові?

Н е в і д о м и й. Розставити всі крапки над "і"... (28, 56).

В.Минко тут вдало об'єднує і ремарку як один із засобів створення образу автора, і образ невідомого як дійової особи. До речі, схоже прагнення спостерігаємо і в комедії М.Зарудного "Пробачте, ми без гриму", але через спрощені та одноманітні репліки Автора, як зазначали критики (29, 92), драматург не досяг бажаного ефекту: його ремарки мало дійові і не стимулюють розвитку драматичного конфлікту.

Образ Автора в п'єсах інших українських драматургів Я.Стельмаха ("68" ("Десант"), І.Драча ("Дума про Вчителя", "Зоря і смерть Пабла Неруди") та ін. розкривається в самому творчому процесі створення твору, він учасник подій і водночас їх літописець. Драматурги прагнуть розкрити психологію творчої праці, її складності, зрештою, хочуть зробити сам процес створення драми предметом зображення – доступним предметом і для читачів, і для глядачів. По суті, це – новий крок, нова сторінка в поетиці драми як роду літератури.

Ще один малодосліджений аспект функціонування ремарки в структурі сучасної драми – мотивація дій і вчинків, стану душі і характеру героя. Не беремо до уваги тут традиційні ремарки як службові чинники, а насамперед ті, що йдуть від образу Автора, авторської особистості. Так, вставні ремарки-епізоди, ремарки-повели у драмах О.Коломієця, В.Минка І.Драча, Я.Стельмаха та ін. мають прямий зв'язок з дією, доповнюють її, допомагають краще збагнути внутрішні спонуки героїв, сприяють розкриттю ідейно-естетичного змісту твору. До речі, до такого висновку підводить аналіз ремарок не лише українських драматургів, але й авторів з Росії (О.Арбузов, Л.Зорін, О.Вампілов), Білорусії (А.Макайонюк, О.Дударев), Грузії (О.Юселіані), Латвії (Г.Прієде) та багатьох інших сучасних художників слова.

Підсумовуючи, можна сказати, що ремарка в сучасній українській драмі, на відміну від свого традиційного призначення (воно також помітне в структурі п'єс), набула образності, стала виявом авторської концепції чи ідейно-художнього пафосу твору загалом. Як ми переконалися, в українській драматургії 60-80-х років створена навіть система ремарок, котрі організовують твір на всіх рівнях. До функцій ремарок входять змалювання і мотивація характерів, зображення внутрішнього світу героїв (ремарка може стати ліричним внутрішнім монологом, фіксатором сокровенного кола думок героя).

Вона виступає як елемент сюжету і нових композиційних рішень (приміром, введення хору, ведучих, ліричних відступів у "Думі про Вчителя" І. Драча). До складу ремарки входять портрет, інтер'єр, пейзаж, де реалізується авторське ставлення до персонажів і обстановки; вона вступає у взаємодію з репліками діалогів. На переконання сучасної дослідниці поезики драми, ремарку сьогодні слід грати, як і текст діалогів та монологів (паузи, нюанси, інтонації помітно зросли) (30, 112).

Отже, відбувається переосмислення традиційних функцій ремарки в структурі сучасної драми. Вона стає одним із новаторських засобів організації драми в цілому. В результаті цього поглиблюється тенденція до зближення драми з епічними та ліричними жанрами, родового взаємозбагачення. Це аж ніяк не означає, що драматургія втрачає свої характеристичні ознаки (конфліктність, драматизм, діалогічне та монологічне мовлення, драматична дія тощо). Ні! Вона все більше стає такою органічною цілістю, де взаємоіснують епічність і ліризм. І, певно, немає в цьому нічого дивного, адже ліризм у драмі, чи точніше – елементи ліризму у драмі – це форма розкриття внутрішнього світу дійової особи й автора; епічні елементи – спосіб розкриття сюжету, засоби структурних змін, що змінюють наші уявлення про персонажів, героя зосібна, обставини, дію.

Як би там не було, але виникнення і накопичення нових рис драматургічної поезики у найкращих творах української драматургії 60-80-х років, нового художнього досвіду дасть свіжий імпульс у подальшому розвитку національної драматургії. Віряться, принаймні хочеться вірити в це!

#### П Р И М І Т К И

1. Див.: Вакуленко Дія. Сучасна драма: Соціально етичні виміри // Вітчизна. – 1976. – № 10. – С. 128-141; Вакуленко Д. Сучасна українська драматургія 1945-1972: Основні тенденції розвитку. – К., 1976. – 228 с.
2. Билецкий Н. Эпические и лирические элементы в молдавской советской драматургии. – Кишипов, 1972. – 251 с.
3. Добрев Ч. Лирическая драма. – Ленинград, 1983. – 246 с.
4. Шоу Б. Пьесы неприятные: Предисловие // Шоу Б. Полное собрание пьес: В 6-ти т. – Ленинград, 1978. – Т. 1. – С. 49-68.

5. Гримич Г.М. Нові рубежі драматургії. Деякі риси морально-етичної проблематики української драматургії 70-х років // Укр. мова та література в школі. – 1980. – № 5. – С. 12-22; Медведєва Н. Доцільність експериментів // Жовтень. – 1976. – № 2. – С. 135-138.

6. Розанова Е.И. Ремарка как средство типизации в современной советской драме // Вопросы литературы народов СССР. – Киев-Одесса, 1987. – Вып. 13. – С. 100-115.

7. Сахновский-Панкеев В. Драма: конфликт, композиция. Сценическая жизнь. – Ленинград, 1969. – 232 с.

8. Куліш Микола. Народний Малахій. Трагедійне // Куліш Микола. Твори: В 2-х т. – К., 1990. – Т. 2. – С. 4 – 83.

9. Волькенштейн В. Драматургія. – М., 1968. – 235 с.

10. Сторчак К. Питання поезики драми. – К., 1959. – 241 с.

11. Старинкевич Єлизавета. Українська радянська драматургія за 40 років. – К., 1957. – 234 с.

12. Лесин В.М., Пулинець О.С. Словник літературознавчих термінів. К., 1971. – 486 с.

13. Див., приміром: Тарасенко Н.Д. Деякі питання поезики. – К., 1959. – С. 172-190.

14. Халізев В. Драма как явление искусства. – М., 1978. – 240 с.

15. Гинзбург Л. О литературном герое. – Ленинград, 1979. – 221 с.

16. Владимиров С. Действие в драме. – Ленинград, 1972. – 302 с.

17. Кисельов Валерій. Тема для дискусії // Творчість молодих. Збірник п'єс. – К., 1982. – С. 6-65.

18. Корнієнко О. Проба серця. Драма на дві дії. – К: Головне упр. театр. та музичн. установ, 1978. – 72 с.

19. Стельмах Ярослав, "68" ("Десант") // Стельмах Ярослав. Запитає колись у трав... П'єси. – К., 1986. – С. 227-275.

20. Драч Іван. Дума про Вчителя // Драч Іван. Драматичні поеми. – К., 1982. – С. 3-108.

21. Див., скажімо: Янченко Анатолій. Світ поетичного поденника // Вітчизна. – 1981. – № 7. – С. 163-172.

22. Коломієць Олексій. Одіссея в сім днів. Драматична повість на 2 дії // Коломієць Олексій. Драматичні твори: В 2-х т. – К., 1979. – Т. 2. – 119-169.

23. Там само.

24. Там само.

25. Там само.

26. Комарова В.И. Принципы и содержание лингвистического анализа обстановочной ремарки как компонента драматического произведения. Автореф. дис... канд. филол. наук. – М., 1973. – 25 с.

27. Бахтин М. Вопросы литературы и эстетики. – М., 1975. – 504 с.  
28. Минко В. Увага – какаду! або Хай вам біс //Минко Василь. П'єси. – К., 1977. – С. 3-56.  
29. Дем'янівська Л.С., Семенюк Г.Ф. Українська радянська драматургія (Тенденції сучасного розвитку). – К., 1987. – 159 с.  
30. Розанова Е.И. Ремарка как средство типизации в современной советской драме //Вопросы литературы народов СССР. – Киев-Одесса, 1987. – Вып. 13. – С. 100-115.

## ТИПИ ХУДОЖНЬОГО МИСЛЕННЯ



### II

Мають очевидну рацію ті дослідники української модерної драми кінця XIX — початку XX ст., коли появу такого літературного напрямку, як неоромантизм, тісно пов'язують передусім із драматургічною творчістю Лесі Українки (1). Хоча, звісно, така художня течія не репрезентувалася лише творами геніальної поетеси, а є специфічною з'явою (відтак і рисою) всезагального національного літературного процесу означеного періоду. Аби переконатися в цьому, згадаймо бодай прозову спадщину непересудної Ольги Кобилянської (2). І все ж у драматургії того часу, скільки б її колишнє радянське літературознавство не намагалося препарувати до офіційно визнаного критичного реалізму, романтичні чи, власне, неоромантичні концепції найвиразніше проступають саме в драмах Лесі Українки, надто пізнішої їх появи. Маємо на увазі не ті її твори, що за своїм пафосом та ідейним спрямуванням усунули належать до романтичних чи й символічних ("Осінь казка", "Лісова пісня"), або, йдучи за дещо іншими категоріями поділу, до національно-історичних ("Бояриня"). Мова йде насамперед про такі драматичні поеми і драми, як "На полі крові", "Адвокат Марціан", "Камінний господар", "Орґія", де моменти індивідуалізму персонажів, їхніх діянь і вчинків наче спроектовані виразним актом волі. Саме він, цей акт, є основним мотивом драматичної техніки і характеристичним показником неоромантичних концепцій у драматургії Лесі Українки.

Тим-то й стає, зокрема, зрозумілим вислів Миколи Євшана про поезію Лесі Українки як про "вічно свідомий акт творчої волі" (3, 50), що, по суті, стосується всієї поетично-драматургічної творчості письменниці. Таке наше припущення обґрунтуємо згодом, коли розглядатимемо кризь поставлену проблему названі драматичні твори Лесі Українки. А поки що доцільно висловити кілька міркувань щодо питання неоромантичного визначення індивідуалізму\*, тому що саме в такій формі він якнайбільше відповідав естетичним поглядам поетеси і, як переконаємося, залишив у її пізніших творах глибокий слід.

Поняття неоромантизму, опертого на ширшій уже, а не на ібсенівській індивідуалістичній базі, Леся Українка так визначає в

\* Тут і далі в значенні особистості, психо-фізіологічної та суспільно-духовної унікальності.

одній із своїх статей: "З часом прийнявся в мистецтві, і був із захопленням сприйнятий серед неоромантиків, новий погляд, а саме: що немає нічого в природі, ані в житті, що було б саме по собі, так би мовити, за правом народження другорядним; що кожна особистість — суверенна, що кожна людина, якою б вона не була, є героєм для себе самої..." (4, 253). Однак зберегти в творчості цей принцип, на думку Лесі Українки, важко, точніше — художницьки непросто, та все ж він може слугувати критерієм для справдешнього розуміння й оцінки творів письменників нової формації, які, хоча й не завжди називали себе романтиками чи неоромантиками, а іноді й вороже ставилися до тієї назви, проте користувалися цим головним принципом. Тут доречно зауважити, що українському неоромантизму з початку його виникнення бракувало стильової повноти і різноманітності. Він носив на собі деякі риси епігонізму. Але він, як свого часу романтизм, був і став долею поневоленої української художньої літератури. Безперечно, про це знала Леся Українка, вона глибоко усвідомлювала, що шлях до оновлення національного письменства лежить через постійні творчі шукання у протиставленні натуралізму та реалізму. Отже, потрібен був новий романтизм, що тільки й міг на українському ґрунті бути протиставлений застарілим чи регламентованим типам художнього мислення.

У літературному напрямі такого роду Леся Українка вбачає генезу яскраво вираженого демократизму в мистецтві й всіляко захищає його від нападків із демократичного габору, звідки неоромантиків таврують за їх начебто "надлюдський аристократизм" і "погорду до товпи". Письменниця вважає, що справжній неоромантик погорджує не самим натовпом, себто не особистостями, що схожі на юрбу, а лише тим рабським духом, що приневолює людину добровільно зарахувати себе до натовпу як до чогось стихійного, поглинаючого, нівелюючого, що притлумлює особистість і приносить її у жертву інстинктові, стадності (5, 254).

За твердженнями істориків літератури, постеса у своєму переході до ідей неоромантизму сприймала певні теоретичні позиції Івана Франка, який, по суті, першим звернув увагу на цілковиту оригінальність творчості Лесі Українки і в якому вона значною мірою бачила свого духовного навчителя на шляху до модернізації літературно-художньої творчості в Україні. Однак визначити характер майбутньої форми художньої свідомості, як, зрештою, новий тип

стилю нелегко було й Франкові, незважаючи на його письменницький досвід, літературно-критичний хист і ґрунтовне знання європейського мистецтва слова. Великий письменник уважно придивлявся до постичної фактури романтизму першої половини ХІХ ст., зважаючи на те, що деякі риси цього творчого методу давали всі підстави для їх подальшого розвитку в нових суспільно-художніх умовах. Він навіть вважав, що деякі стильові прикмети романтизму й реалізму можна органічно поєднати: "На романтичному візку в край реалізму майнем..." ("Майові елегії"). Проте на практиці виявилось, що дифузія двох суперечливих типів художньої свідомості аж ніяк не є простим заняттям, звичайним сполученням. Зрештою, завершилося це тим, що поема Івана Франка "Мойсей", написана на початку ХХ ст., була вже річчю гомогенною як з погляду філософського змісту, так і з погляду змалювання центральної постаті Мойсея, зрештою, і з погляду всіх деталей поетики.

Леся Українка з її пошаною до особи Івана Франка, з її всебічним знанням його творчості, з її наділенням природою великим стилевідчуттям, звісно, не могла не помітити й не відчувати характеру романтичних шукань автора "Мойсея", їхню стриманість щодо перебирання прикмет західноєвропейського неоромантизму і порівняно більшу сміливість у продовженні давніх традицій романтики. Тим часом її інтерес до нового, модерного в літературі, насамперед у драматургії, дуже великий і вона постає сміливішою від свого старшого колеги по перу. А втім, окрім Івана Франка, Леся Українка не зауважувала на той час в українській літературі, по суті, жодної творчої особистості, котра б схоплювала цілість нових європейських літературних процесів і пробувала б знайти в них для себе певне місце. Навіть Ольга Кобилянська з її настійливим стилшуканням на ті роки (кінець ХІХ ст.), на переконання Лесі Українки, ще не вивершила у своїй творчості систему принципів неоромантизму: "Її неоромантичний стиль не дійшов ще до такої гармонії ідеалу з життєвою правдою, як то єсть у деяких новітніх французьких письменців".

Зрештою, і для самої Лесі Українки у 90-х рр. новий тип художнього мислення ще не до кінця був чітко окресленим, з'ясованим. Повторюємо, вона завперш прагнула в українському письменстві різко заперечити натуралізм і звернути увагу на проблеми літературної поетики, свіжих форм художнього вираження, зокрема в драматургії, котрі б ґрунтувалися не лише на реалізмі чи тим

паче на натуралізмові. Тим-то вона з молодечим запалом піддає нищівній критиці твори письменників старшого покоління, скажімо, Івана Нечуя-Левицького, Бориса Грінченка, Григорія Кониського та ін. І хай у цих випадках відчувається певна тенденційність, та водночас у них неважко вловити й прагнення письменниці заперечити натуралізм і реалізм, нарешті, зруйнувати утилітарний підхід до мистецтва, зосібна до літератури, що йшов почасти від галицької культурної "мізерії", почасти від російських народницьких впливів.

Тут доречно навести міркування одного із найавторитетніших дослідників творчості Лесі Українки в українському зарубіжжі Юрія Бойка-Блохина про те, що на початку 90-х років письменниця навряд чи достатньо виразно уявляла собі компоненти неоромантизму як типу художнього мислення; важко й вирізнити їх у тодішній поетичній спадщині Лесі Українки. Це радше було її програмне завдання, що конче потребувало відповідного скристалізування. Проте вона чітко бачила, від чого треба було відштовхуватися у пошуках нового стилю, нових форм вираження, надто в драматургії ("Блакитна троянда" – її "первісток" цього роду літератури була написана саме в цей час, у 1896 р.): "гармонія ідеалу з життєвою правдою", "глибока, тонка, логічна психологія" героїв, культ мистецької форми як противага формальному примітивізму тогочасної української літератури, боротьба супроти плаского розуміння "народності" й "етнографізму", що чи не найвиразніше проступали тоді саме в українській драмі та театрі, сценічному мистецтві загалом.

Згодом, на початку ХХ ст., неоромантизм як концепція художнього вираження у творчій спадщині Лесі Українки, набуваючи нових рис, утверджувався більш послідовно й різнобічно. Торкаючись цього питання, Микола Зеров стверджував, що своєрідний резонанс у світогляді Лесі Українки, її стилістичні мала західноєвропейська індивідуалістична художня й наукова думка, зокрема хай і дещо запізніла рецепієнтно "індивідуалістична спадщина Байрона, Ібсена й Ніцше". Самоствердження індивідуального, проте, в неоромантизмі західноєвропейських літератур було дилемне, як, приміром, у французькому чи німецькому письменстві. З одного боку, можна було спостерегти замкнення особистості в своєму індивідуалізованоестетичному, лірично проіннятому світі, з другого – вільний індивід міг шукати і знаходити противагу тривіальному оточенню,

задоволеному із спрощеної цивілізації; свій вимріяний соціальний ідеал, опертий на традиції, одначе по-новому відроджені вартості.

Далі, на переконання Миколи Зерова, Лесю Українку глибоко схвилювала соціальна та політико-економічна думка Маркса і доктрина європейського соціалізму. То вже пізніше, згідно із міркуваннями Зерова, індивідуалістичні настрої Ніцше і марксівська наука перетворилися у творчості поетеси в органічну сув'язь, що знайшло свій відбиток насамперед у її драматургії, передовсім після 1905 року. Певний специфічний антихристиянський дух і тон "життєвої філософії" Лесі Українки (котрі хоч і не є найсуттєвішими рисами Лесиної духовності) Микола Зеров змушений був виокремлювати в умовах радянської дійсності. Дослідник пояснював це обставиною, що, мовляв, поетеса, читаючи замолоду праці, присвячені Біблії та пророкам і доскіпливо займаючись раннім християнством, ніколи не могла змиритися з основами пацифістичного християнського світогляду. Як приклад проповідництва активної боротьби зі злом супроти ідей християнського всепрощення, Микола Зеров подає "Трішницю", "Одержиму", "У катакомбах". Тут і Трішниця, і Міріам, і раб-неофіт – усі вони несуть частку авторської душі, бо Леся Українка, вважає Зеров, не приймала і не поділяла християнського впокорення, християнського царства не з "цього світу", всіяке притлумлення індивідуальності, відмову від боротьби (6, 181). Антихристиянські позиції Лесі Українки мають у цілому, на думку Миколи Зерова, виразно ніцшеанський характер і межують з поганським культом природи. Незалежно від цього її індивідуалізм – це анархічний індивідуалізм Станіслава Пшибишевського, а завперш пристрасний протест супроти квоності й сонливості суспільства, супроти невірницького духу й пасивності громадянства (7, 185).

Звичайно, сьогодні не в усьому можна погодитися з думками Миколи Зерова щодо характерних рис світогляду Лесі Українки. Насамперед вона у своїх основних засадах аж ніяк не була протихристиянськи налаштована, лише зневажала ті рабсько-упокорені риси характеру людини, що притлумлювали її як особистість. Немало українських учених – дослідників творчості Лесі Українки (8) – цю позицію поетеси ідентифікують із її християнським світоглядом і, вочевидь, безпідставно: по суті, вся поетична спадщина письменниці пронизана імагентним християнським духом ідеалізму. Хоча не слід забувати, що

В цю, звичайно не  
є ідеалізм???

вона іноді доходила (надто в ранньому періоді своєї творчості) й до своєрідного атеїзму.

Однак ми знаходимо у неї також і заперечення раціоналістично-матеріалістичного атеїзму містично релігійними настроями. Тут, а також зокрема в драматургії Лесі Українки, конче потрібно тонко виокремлювати закони християнської моралі і закони людського співжиття в певному суспільному середовищі. Адже вона не могла не знати, а тим більше не сприймати справжнього характеру “церкви воюючої”, активного духу “живої віри”, так само як і мусила усвідомлювати сутність і глибини “євангелії миру”. Звідси, певно, не випадково за зраду Христа Леся Українка карає Юду (драматична поема “На полі крові”) більшою, ще страшнішою карою, ніж її біблійний Юда придумав собі через повішання. Юда з твору українського драматурга, всупереч біблійній розповіді, не повісився, а продовжував жити в поті чола й у докорах сумління, себто вічним снокутником. Коли іноді в поезії Лесі Українки, повторюємо, й виявлялися деякі нюанси, що могли б насторожити християнина, то тут варто зазначити, що це не були виступи проти християнської віри, лише супроти тих, хто її на свій лад викривляв і калічив, себто проти фальшивих християн (9).

Якщо ж мова йде про начебто соціалістичні погляди Лесі Українки, на які вказував у своїй статті Микола Зеров (а пізніше, в “радянські” часи, вони “поглиблювалися” офіційним літературознавством (10), то віс, очевидно, не міг серйозно сприймати таких випадкових зацікавлень поетеси й сам майже одразу ж зазначив, що “марксівська наука перетворилася” в її творчості у “щось інше” (11, 182). Справді, індивідуальна й яскраво національна художня спадщина Лесі Українки чужа духові соціалістичної общини.

Також слід виокремити зацікавлення Лесі Українки естетичними позиціями і стильовими особливостями творчості Моріса Метерлінка. Поділяючи думку про те, що в цілому роль символістів у розвитку літератури вже вичерпана, поетеса все ж з великим інтересом ставиться до бельгійського драматурга. Його п’єси настільки захоплюють її, що деякі з них вона збирається перекласти українською мовою і навіть переконує редакцію Літературно-наукового вісника у Львові подолати своє упереджене ставлення до “модернізму” і видрукувати драми Метерлінка на своїх сторінках. Вона бачить у його творах “нові елементи мистецтва, скомбіновані з великим талантом”. Власне, “нові елементи” в драматургії Моріса

Метерлінка цілковито заперечували філософію та естетику натуралізму, а їх ірраціоналізм, здавалося, був здатний надати чіткіших обрисів неозначеному рухові неоромантизму, навіть визначити певну його програмовість. Інтуїтизм Метерлінка, зв’язок із містичним чи потойбічним світом так чи інакше позначався на стилеутворенні, завперш неоромантичній свідомості Лесі Українки.

Нарешті, торкаючись природи Лесіного індивідуалізму, не варто оготожнювати його із ніцшеанським індивідуалізмом “надлюдини”. Так, герої драматичних творів письменниці — лицарські і шляхетні, навіть пубуденні, а якісь піднесено особливі. І все ж вони не несуть у собі нічого надлюдського, прогіпприродного. Їх геройські риси характеру аж ніяк не можуть асоціюватися з ніцшеанськими аморальними якостями. Певно, звідси й позитивне ставлення самої поетеси до нового типу індивідуалізму неоромантичного відтінку — завперш у засаді Гауптманового, а не ніцшеанського розуміння, як доречно зауважує український дослідник творчості Лесі Українки із Америки Роман Кухар.

Загалом, говорячи про світогляд письменниці, не можна оминати й суто біографічних моментів її життя і творчості, на що неодноразово вказували діаспорні критики та історики української літератури. Скажімо, Володимир Радзикович робить щодо цього певні важливі узагальнення. На вироблення світогляду Лесі Українки, на формування й постійне зростання її творчого таланту, художнього мислення (в тому числі й неоромантизму) мали великий вплив, за Радзиковичем, три чинники: родинне і сімейне оточення, чудове довкілля розкішної волинської природи, обставини важкої та невиліковної хвороби (12, 34-37).

Ми не випадково зосередили свою увагу на питаннях стилешукання, характеру індивідуалізму Лесі Українки у вимірах її світоглядних орієнтирів, аби краще збагнути суть тієї своєрідної еволюції, що наступила в поглядах письменниці щодо принципів драматичного мистецтва, зокрема такого типу його вираження, як неоромантизм. Й далі залишаючись у багатьох засадах постики вірною класичній драмі, вона все-таки в найсуттєвішому питанні, зосібна, щодо основної драматичної концепції, розвивалася до неоромантичної естетики й поетики у своїй творчості. Лесине розуміння світогляду й обумовлене ним формування її власного характеру вилинуло, зрештою, на те, що вона вважала необхідним висловитися повністю за принципом “хотіння”, заперечуючи раніше визнаний нею принцип “долі”.

Коли простежити, мовити б, панорамно за процесом створення драматургії Лесі Українки, виходячи з двох наріжних концепцій драми — класичної та неоромантичної, то можна зробити такі висновки: не претендуючи на узаконення чи абсолют будь-якої схеми, все ж доводиться визнати, що класична концепція драматичних творів письменниці означена періодом з 1896 по 1905 роки; період, починаючи з 1905 року, більш знаменний важливістю неоромантичної концепції драми в окремих творах Лесі Українки.

Справді, концепція грецької “мойри”, фатуму чи “долі” увиразнено домінує під різним видом у таких драматичних творах Лесі Українки, як “Прощання”, “Блакитна троянда”, “Одержима”, “Вавилонський полон”, “На руїнах”, “Кассандра”, “У пущі”. В “Прощенні” елемент долі репрезентує духовна несумісність заручених. У “Блакитній троянді” понура генетична недуга нависла важким фатумом над несудженим щастям. В “Одержимій” єдина смерть є вироком долі за таку любов, яку носить у серці Міріам до Месії. Долі поневоленого народу не змінити у “Вавилонському полоні” й “На руїнах” навіть найбільш натхненним пророкам. Відвернути трагічну долю, що нависла над славетним народом у “Кассандрі”, не зуміє й така, здавалося б, всесильна й ясновидяча, як Кассандра. Та й концепція долі в драматичній поемі “У пущі” виявляється у фатальному конфлікті між особистістю й суспільством, з якого, по суті, немає ніякого виходу. Більше того, навіть у таких творах, як “В дому роботи”, “В катакомбах”, “На полі крові”, “Адвокат Мартіан”, “Камінний господар чи “Оргія”, що йдуть від класичної концепції драми, впадає у вічі елемент певного вольового акту, котрий ніби лейтмотив проходить крізь усю драматичну дію і завершується не стільки поразкою, скільки невирішенням.

Власне, у цих драматичних поемах і драмах уже немає того неминучого знищення індивідуальності внаслідок її сутички з громадою (Міріам із “Одержимої” чи Річард із “У пущі”) або із суспільністю (Кассандра із “Кассандри”, Тірца із “На руїнах”) тощо. В драматичній поемі “У катакомбах”, наприклад, вольовий акт репрезентує несофіт-раб, що як прихильник прометеївської віри сходить зі сцени незнищений — ні в духовному, ні в фізичному сенсі. В діалозі “В дому роботи” домінує воля раба-Єврея до свободи такою мірою, що вона виливається, зрештою, у форму бунту, який уже майже прямо невдовзі сповіщає якусь різку зміну в його бутті. Драматична поема “На полі крові” — це ще один приклад драматичного типу, опертого на вольовий принцип. Це

видно із кількох прикладів чи точніше — поглядів: по-перше, авторка відійшла від біблійної передачі, даючи, оригінальну версію Юдиного буття; по-друге, її версія виразно йде на користь мотиву “волі до життя” Юди. Не менш характерна в плані вольового аспекту роль прочанина, що з мирної, побожної людини внаслідок різкого конфлікту з Юдою стає його моральним звинувачем. Навіть у діалозі “Айша та Мохаммед”, в етюді “Йоганна, жінка Хусова” й у драматичній поемі “Руфін і Прісцілла”, незважаючи на те, що тут людська неміч протистоїть сильнішим од себе силам (усе це близьке до концепції “долі”), не можна говорити про якусь поразку героїв. Айша — сторона наступаюча, і з усього змісту діалогу видно, що ця жінка ніколи не змириться зі своєю долею. Йоганна — подвійна переможниця, упокоривши згідно з християнською наукою себе й водночас морально перемігши свого чоловіка-тирана. “Руфін і Прісцілла” багатьма своїми прикметами, моментами (включаючи виразний епізод просвітлення), як справедливо пише Роман Кухар, нагадує зразки класичної трагедії з її концепцією. І все-таки одним присутнім моментом твір Лесі Українки різниться від класичного зразка елліпської літератури. Мова йде насамперед про те, що трагічна доля героїв — і християнки-ідеалістки Прісцілли, і поганина-ідеаліста Руфіна є не чим іншим, як, власне, актом їх волі, а не наслідком покарання долею за їхнє падіння.

Акт “волі” як принципова концепція, а не лише бажання героїв, на що неодноразово наголошували деякі дослідники творчості Лесі Українки (13), ще більш увиразнений в “Адвокаті Мартіані” й у “Оргії”. Так, місцем дії “Адвоката Мартіана”, що відбувається знову в період християнства, є ПUTEOLІ, поблизу Неаполя. Ревний християнин Мартіан має перед собою важке моральне завдання: за вказівкою духовної влади приховувати своє справжнє віровизнання. Це мало б служити інтересам церкви, віруючих мирян, яких Мартіан мав обороняти перед судом. Саме ця обставина призводить до тривалого конфлікту між Мартіановою вірністю церкви й інтересами його дружини та дітей. Психологічний конфлікт ще більше поглиблюється тим, що Мартіанові діти — син Валентин і донька Аврелія — не спроможні збагнути визначеної їх батькові скромної та водночас видатної ролі в християнських і загальнолюдських почувань. Однак він мужньо витримує це до самого кінця (14, 35). Таким чином, у постаті Мартіана бачимо перемогу елемента волі у зіткненні з найважчими випробуваннями долі.



Схожий характер акту волі в особі головного героя драматичної поеми й у загальному пафосі твору має "Оргія". Тут конфлікт визріває як наслідок національно-політичного й культурно-духовного утиску Греції мілітарним Римом. Антей, грецький поет-співець, ніяк не може змиритися з тогочасною профанацією грецького мистецтва, з його принизливою роллю, що обмежується прислужництвом римським завойовникам. Характер вольового акту центрального персонажа від початку й до кінця поеми майже демонстративний. Антей зрікається можливостей професійного життя заради особистої гідності й національної честі; він карає смертю свою дружину Нерісу, яка, власне, й порушує людську гідність і національну честь. Зрештою, він сам також воліє смертного самогубництва, ніж такого негідного життя.

Вольову концепцію драми також слід шукати в її провідному мотиві. Американський дослідник творчості Лесі Українки Персіфал Кунді висловлюється щодо цього мотиву так: у намірах поетеси було, очевидно, спонукати читачів до аналогії між Росією й Римом з одного боку, та Україною і грецьким Коринтом з другого, аби чіткіше усвідомити тогочасне становище України й українців (15, 35). Те ж саме має на увазі й Борис Якубський, коли приходить до висновку, що подолана Еллада в драматичній поемі Лесі Українки "Оргія" — це насправді Україна, а її гнобитель і ворог — Москва: Антей — націоналіст такого ж гатунку, що й поетеса; він ненавидить римлян-переможців і ніколи, за ніяких обставин (навіть і найнесприятливіших для нього) не віддасть їм своєї творчості: він ненавидить їх не тільки за знищення політичної волі рідного краю, але й за позбавлення волі-свободи рідного мистецтва (16, 112-114). Наприкінці своєї статті Якубський вказує на факт, що підтверджує нашу думку про вольову концепцію драматичних творів Лесі Українки. Вона, зазначає дослідник, активна громадянка своєї країни, у своїй творчості використала всю міць загартованого художнього слова, вповні виконала свій громадський обов'язок, зробила з літературних творів могутню агітаційну зброю, бо література в своїй емоційній силі була й буде завжди специфічною агітацією за найкращі ідеали людства... (17, 116). Ми б додали, не тільки література, а й мистецтво загалом і театр зокрема, надто українське сценічне мистецтво.

На це, доречно зауважити, вказує Дмитро Антонович у своїй лекції про український театр. Прагнення використовувати театр як

агітаційний засіб, як знаряддя для впливу на суспільство властиве всім країнам, пише Антонович. Але особливо яскраво це виявилось в Україні, де, можна сказати, театральне мистецтво не могло емансипуватися від призначення бути агітаційним засобом, знаряддям суспільної боротьби. Впродовж майже півстоліття, зазначає Антонович, до революції український театр під Росією був єдиним місцем, де прилюдно могло звучати українське слово (18, 503).

Не вдаватимемось у зв'язку з цими заувагами видатного українського культуролога до визначення особливостей такого поняття, як "театр Лесі Українки", про що наші літературознавці й мистецтвознавці написали немало цінних розвідок (19). Нас заверши цікавить реалізація поставленої проблеми в "Камінному господарі", драмі "що вже одна могла б послужитися для висунення цілої низки питань, пов'язаних безпосередньо із стилем драматургії Лесі Українки, ідеями та образами всієї її драматичної творчості, а посередньо — з цілим літературним рухом на початку ХХ ст." (20, 88). Як слушно підкреслює Євген Ненадкевич, такі питання могла б розробити спеціальна монографія про "Камінного господаря" (21, 42).

Нас же, звичайно, цікавить насамперед, наскільки драма Лесі Українки відповідає поняттю драми, в якій домінантною є неоромантична концепція "волі", на відміну від класичної концепції з її провідним елементом "долі" зокрема. Що в цьому, такому близькому фабульно до класичної традиції творі насправді є нетрадиційним, досить грунтовно висвітлив у своїй статті Ненадкевич. Він вважає, що на Жуановому бенкеті не гість стає надприродним знаряддям вищої сили, аби покарати Дона Жуана за його розпусту й ошуканство, а господар феодально-класового суспільства є символом іманентної кари анархіста Дона Жуана за те, що той вдерся до чужої господи, за узурпацію чужої ідеї і Жуанову зраду власної індивідуальності (22, 38).

Ставленням Лесі Українки до героя і розв'язкою "Камінного господаря" за допомогою наскрізь оригінального підходу, що є не лише в душі тих обробок сюжету, де Дон Жуан не врятований, а осуджений і покараний, цей твір можна визначити як своєрідне продовження світової класичної традиції. Водночас тут письменниця вводить новий елемент: зраду Доном Жуаном своєї особистості як лицаря волі. "Камінний господар", таким чином, стоїть виразно на боці драматичної концепції "волі". Елемент же "долі", грецької

"мойри", що нею можна б уважати караючу роль "камінної статуї", є, по суті, не вирішальним чинником, а допоміжним, що наче унаочнює нищівні наслідки зради Дона Жуана, його притлумленого волевиявлення своєї індивідуальності, як зазначає вже згадуваний Роман Кухар.

Отже, "Камінний господар" є яскравим прикладом постійно дозріваючої в Лесі Українки синтези класичного зразка драматичної творчості з її високою організованістю й мистецькою довершеністю з одного боку, й неоромантичного зразка з його вольовим принципом з другого. Говорячи про неоромантичний тип драми, маємо на увазі виключно драматичну концепцію твору. Бо якщо йдеться про такого, скажімо, героя, як Дон Жуан, його характер й особливості, то, безперечно, його аж ніяк не можна вбгати в схему романтичного сполучення в душі "бурі й натиску", донжуанівського й фаустівського сюжету, за якими Жуан і Фауст — обидва грішники: тілом — у заборонених утіхах, душею — в прагненні збагнути надлюдські таїни. Обидва повстають супроти Бога, в обох є дух бунту й гордості, прагнення переступити закони суспільства й досягнути абсолютне (один — у знанні, другий — у насолоді); в обох палка уява, бентежні пристрасті, погорда з вірувань юрби, вільнодумство (23, 12).

Якщо ж підсумовувати все сказане у цій статті, можна зробити висновок, що неоромантична концепція "волі" в драматургії Лесі Українки, як і загалом неоромантична концепція драми поетеси не були наслідком якогось кардинально різкого повороту від класичної до неоромантичної концепції. Власне, це навіть не був якийсь точно спостережений у її творах перехід од, назвемо умовно, давнішої до модерної драматичної техніки. Як ми переконалися, елементи однієї й другої концепції знаходимо (хай і не з однаковою мірою їх використання) як у ранньому, так і в пізнішому періодах її творчості. І все ж саме акт "волі", а не "долі" є чи не найбільш характерною рисою драматичної техніки, ознакою стилю, художнього мислення другого періоду творчості Лесі Українки. Неоромантизм як літературно-мистецький напрям, що виростав на вольових моментах головних персонажів, точніше відповідних образних способах їх зображення, — то властивість більше другого, пізнього періодів поетично-драматичної спадщини письменниці.

Окрім того, конкретизуючи й досліджуючи світоглядні основи Лесиного неоромантизму, можна прийти до висновку, що вона,

пройнята західноєвропейською атмосферою неоромантики, чітко й послідовно селекціонує те, що відповідає її владі та творчим уподобанням. Повторюємо, це — активне й настійливе заперечення натуралізму, відкидання матеріалістичної обумовленості явищ у художній літературі, постійне звертання до індивідуального в людині, що виявлялося в докладному аналізі внутрішнього психологічного світу особистості (вочевидь, тому й органічно існує в її драматургії ліризм як важливий засіб виявлення душевного стану героя), використання одуховленої історії, міфу, екзотики, біблійних тем, античних, старосврейських мотивів та образів тощо. Звісно, все це можна віднайти, як й інші засоби естетики неоромантизму, в західноєвропейській літературі. Однак годі спостерегти ці ознаки та прикмети як окремішню цілість в якогось одного письменника кінця XIX — початку XX ст. Тим часом у драматургічній творчості Лесі Українки така гама неоромантичних рис зустрічається чи не в кожному її творі. Більше того, вона розвинула ці якості такого типу художнього мистецтва до такої міри, що вони вирізняють її на тлі інших неоромантиків не лише в Україні, а й у Європі.

Як пише вже згадуваний Юрій Бойко-Блохин, характерне для європейської неоромантики почуття духовної втоми епохи, прагнення створити естетично-умовний світ форми, що підміняло б саме життя (С. Георге, Г. Гофмансталь), були чужорідними для Лесі Українки. Її виняткова увага до форми своїх драматичних творів — це втілення досконалості й краси. Тому від її драматичних поем, драм, етюдів віє "життєлюбністю, вітальністю", а історизм сприяє її інтелектуальності. Як ми переконалися із аналізу творів Лесі Українки, йдучи від домінанти "долі" чи "волі", їх ядро — сильна (вольова й чуттєва) індивідуальність настійливо дошукується розв'язання основних філософських проблем життя не тільки через логічний аналіз, але й інтуїтивно. У неоромантизмі Леся Українка вбачала не просто засіб модернізації національного письменства, конче потрібного для подальшого його розвитку, але й важливий принцип у розгортанні перспектив духовного розквіту, національного відродження українського народу. На їх переконання, неоромантизм молодих націй (а такою була на зламі століть й нація українська) мусив повторити те свіже, нове, будуюче, що свого часу приносив із собою романтизм.

## П Р И М І Т К И

1. Див.: Бойко Юрій. "В дому роботи, в країні неволі"; "Камінний господар" Лесі Українки // Юрій Бойко. Вибране: У 4-х т. — Мюнхен, 1974. — Т. 2. — С. 315-361; Стебельська Ариадна. Образи волі і рабства в драмах Лесі Українки // Леся Українка. 1871-1971. Збірник на відзначення 100-річчя. Філадельфія, 1971-1980. — С. 207-213; Jacques Morel. Lessia Oukrainka et le myte de Don Juan // Lessia Oukrainka. — Paris-Munich, 1983. — Р. 63-72 та ін.
2. Див. про це: Гундорова Т. І. Неоромантичні тенденції творчості О. Кобилянської // Радянське літературознавство. — 1988. — №11. — С. 32-37; Наєнко М. Філологічна школа і модерні її розгалуження в період новітньої літератури // Наєнко М. Українське літературознавство: Школи. Напрями. Тенденції. — К., 1997. — С. 130-153.
3. Євшан Микола. Леся Українка // ЛНВ. — 1913. — X. — С. 50-55.
4. Українка Леся. Винниченко // Леся Українка. Твори: У 12-и т. — Нью-Йорк, Тищенко й Білоус, 1954. — Т. XII.
5. Там само.
6. Зеров Микола. Леся Українка // Микола Зеров. До джерел. — К., 1943. — С. 172-196. ; К.: Дніпро, 1990. — Т. 2. — С. 396-397.
7. Там само.
8. Див., наприклад: Бойко Юрій. Естетичні погляди Лесі Українки та її стильові шукання // Юрій Бойко. Вибрані праці. — К., 1992. — С. 110-161; Маланюк Є. До роковин Лесі Українки (13.11.1871) // Є. Маланюк. Книга спостережень: У 2-х т. — Т. 1. — Торонто, 1962. — С. 91-102; Козій Дмитро. Концепція пророцтва Кассандри // Козій Дмитро. Глибинний етос. Нариси з літератури і філософії. — Торонто-Нью-Йорк-Париж-Сідней, 1984. — С. 164-177; Одарченко Петро. Зоря України (До 75 роковин з дня смерті славної поетеси Лесі Українки) // Одарченко Петро. Леся Українка. — К., 1994. — С. 4-14.
9. Див.: Задеснянський Р. Творчість Лесі Українки. — Мюнхен, 1984. — С. 24.
10. Див., скажімо: Волинський П. Леся Українка — борець за соціалістичну естетику; Над'ярних П. Типологічні особливості реалізму Лесі Українки // Леся Українка. Публікації. Статті. Дослідження. — К., 1973. — С. 30-43 та С. 66-76.
11. Зеров Микола. Леся Українка. Цит. праця.
12. Див.: Радзикович В. Українська література ХХ ст. — Філадельфія, 1952.
13. Див., приміром: Козій Дмитро. Форми трагізму у Лесі Українки // Дмитро Козій. Глибинний етос. Цит. праця. — С. 156-163; Ставицький О. Леся Українка. — К., 1970. — С. 181-195.
14. Див.: Percival Cundi. Introduction: Spirit of Flame. — New York, 1950.
15. Там само.

16. Якубський Борис. "Орґія" // Леся Українка. Твори: У 12-ти т., Т. XI. Цит. видання. — С. 112-114.
17. Там само.
18. Антонович Дмитро. Українська культура. — Мюнхен, 1988. — С. 477-509.
19. Див., наприклад: Кисіль Олександр. Український театр. — К., 1986. — С. 128-137; Шерех Юрій. Друга черга: Література. Театр. Ідеологія — Мюнхен, 1978. — С. 128-138.
20. Кухар Роман. Етюди драматичної творчості Лесі Українки. Докторська дисертація. — Ньюбург-Нью-Йорк, 1956.
21. Ненадкевич Є. Українська версія світової теми про Дон Жуана в історико-літературній перспективі // Леся Українка. Твори: У 12-и т. — Т. XI. Цит. видання. — С. 9-45.
22. Там само.
23. Там само.

### ЛЕСЯ УКРАЇНКА І ГЕНРІК ІБСЕН: типологія неоромантичного мислення

Останнім часом в українському літературознавстві дедалі більше уваги приділяється дослідженню проблеми функціонування різних типів художнього мислення в контексті національного і західноєвропейського історико-літературних процесів (1). Не вдаватимемося до ґрунтовного аналізу праць такого характеру, а зауважимо лише, що переважна більшість їх побудована на епічному та ліричному матеріалах. Тим часом драматичний рід дає не менше спонук для типологічних зіставлень форм письменницької свідомості, виявлення в українській драматургії модерних течій і напрямів, надто у такий період її розвитку, як кінець ХІХ — початок ХХ ст., що з точки зору поезити й естетики вважається чи не найбагатшим й найрізноманітнішим.

На переконання науковців, туг чи не найвиразніше проступає драматургічна творчість Лесі Українки. Саме вона, як свого часу Золя, Гауптман чи Ібсен у європейській драмі, помітно видозмінила українську драматургію і театр новими типами художнього мислення, пасамперед неоромантизмом. У своїй статті "Михаель Крамер". Последняя драма Гергарта Гауптмана" письменниця стверджувала, що характерною прикметою цієї форми мистецької свідомості є індивідуалізм, що неоромантизм услід за Ібсеном сповідували й поширювали Б'єрнсон, Гарборг, Стріндберг і ціла плеяда великих

драматургів (2, 134). Що ж до інших драматичних творів Лесі Українки, то, за твердженням Миколи Зерова, Миколи Євшана та інших дослідників, саме індивідуалізм був тією рушійною силою, котра позначилася як на перших (“Блакитна троянда”), так і останніх (“Орґія”) драмах поетеси.

У зв’язку з цим, певно, треба вести мову і про відгуки Ібсенової літературної школи в ранній драматургії Лесі Українки. Однак якщо у першого індивідуалізм часто набуває антисоціальних рис, є основним мотивом навіть у його так званих “соціальних драмах” (“Стовпи суспільства”, “Дім ляльки”, “Привиди”, “Ворог народу”), а згодом у “Тедді Габлер”, надто в характері головної героїні, був доведений до своєрідного містицизму, то в творчості Лесі Українки виявляємо зворотний процес: від пристрасного вираження індивідуалізму (“Блакитна троянда”) до розчинення його в річищі національно-суспільної та універсальної тематики (“Кассандра”, “Лісова пісня”, “Орґія”). Отже, індивідуалізм Ібсена та Лесі Українки, незважаючи на схожість у його використанні як способу неоромантичного мислення, все ж різняться насамперед своїм розвитком.

У порівнянні з Ібсеном, драматичний геній Лесі Українки постійно зростає і охоплює все нові й нові обшири. Щоправда, Борис Якубський, погоджуючись з тим, що творчість письменниці не зазнала в своїй еволюції жодного зламу, все ж приходить до висновку, що в другій її половині соціальні мотиви доповнилися особистісними, себто трохи вужчими. Але водночас підкреслює, що вони виявилися не менш сильними у своїй мистецько-емоційній вартості. У драматичній поемі “Орґія” трагічне кохання органічно входить у соціальну сферу, розкриваючи національну трагедію, яка, власне, й домінує в усіх сюжетних лініях (3, 11).

Геній Ібсена, визрівши з історичного трактування будь-якого життєвого предмета (“Воїни в Гельґеланд”) і досягнувши своєї вершини в драматичних поемах (“Бренд”, “Пер Гюнт”), що в аспекті індивідуального підходу трактують універсальні проблеми, тримався, ще на рівні усупільненої проблематики (“Дім ляльки”, “Стовпи суспільства”, “Ворог народу”). Та згодом він знову зійшов до вузького індивідуалізму, щоб замкнутись насамкінець у містицизмі й абстрактності (“Пані від моря”, “Малий Ейольф”, “Коли ми мертві прокинемось”). Почавши свою кар’єру драматурга як романтик, Ібсен пройшов школу Скріба, став реалістом і, нарешті, свою творчість закінчив символізмом (4, 592).

Ранні драматичні твори Лесі Українки “Блакитна троянда”, “Одержима”, “У пуці” за їхньою тематикою та індивідуалістичним забарвленням варто розглядати у світлі “соціальної драми”, що була новим словом у європейському письменстві й театрі загалом і творчості Ібсена зокрема. Це однак не означає, що названі драми і драматичні поеми Лесі Українки не відзначаються своєрідністю і самостійним підходом у їх художньому вирішенні. Вплив Ібсена на драматургію поетеси був обмежений: вона не тільки по-своєму духовно перетворила запозичені із світової літератури мотиви на свій лад, але й значною мірою видозмінила форми подачі цих мотивів. Так, користуючись у “Блакитній троянді” (мабуть, за прикладом Ібсена) прозовою формою, Леся Українка не пішла цим шляхом, а витворила такий тип драматичної поеми, що був суголосним її типу художнього мислення – перш за все символічно-романтичного.

Чому Ібсен, який був у такій же мірі драматург, як і поет, відійшов од віршованої форми своїх попередніх драм? На це він дає своєрідну відповідь у листі до свого майбутнього біографа Едмунда Госсе: “Ви вважаєте, зауважує Ібсен, що драму треба писати віршем, тому що від цього вона тільки додає у вартості. Тут я не погоджуюся з вами. Цю драму (“Імператор і Галлеєць” – С. Х.) скомпоновано у наскрізь реалістичному стилі; я саме й бажав створити ілюзію дійсності... Ми вже більше не живемо в часи Шекспіра... Загально мовивши, стиль має бути співзвучний тій дійсності, що проходить через увесь твір. Моя нова драма – це не тенденція в античному розумінні слова; я намагався відтворити людські постаті й тому не можу допустити, щоб мої персонажі говорили “мовою богів” (5, 26).

“Блакитна троянда” – перша і єдина прозова драма Лесі Українки (якщо абстрагуватись від діалогу “Прощання”) – типологічно близька драмі Ібсена “Привиди”. Та зв’язано це лише із спільними темами творів – проблемою спадковості. Тим часом ідейно і композиційно п’єса норвезького автора далека від “Блакитної троянди” українського драматурга. Бо якщо в “Привидах” Ібсен безпосередньо виступає супроти тих, хто відмовляється нести відповідальність за свої вчинки, не усвідомлюючи присуду своєї долі, то Леся Українка аж ніяк не категорична щодо героїв “Блакитної троянди”. Більше того, вона дає можливість, скажімо, Любі й Орестові, цілковито збагнути фатальну приреченість свого життя, нездійсненність особистого

щастя через вроджену недугу. І водночас письменниця прагне вивершити їх неугасиме, палке взаємне бажання до такого щастя, за котре треба відповідати.

Критично, навіть негативно ставилися до Лесиної драми, незважаючи на те, що це була перша спроба в царині драматургії, деякі рецензенти. Приміром, Петро Рулін у своїй статті "Перша драма Лесі Українки", погоджуючись з думкою Михайла Драй-Хмари про вплив Ібсенових "Привидів" у "Блакитній троянді", обмежував їх тільки тематичною спорідненістю. З технічного боку, на його переконання, Лесі Українці далеко до Ібсена, а також тих драматургів, які більшою чи меншою мірою використали романтико-символічну манеру – Моріса Метерлінка, Леоніда Андреева почасти й Антона Чехова (6, 19). Рулін зробив висновок, що "Блакитна троянда" не стільки завершений художній витвір, як певна на ті часи смілива спроба дати психологічну драму (вперше!) в українській драматургії.

Відомо, що російська критика була дуже стурбована з приводу вистави "Блакитної троянди" як оригінальної спроби вивести українську драму й театр з вузьких рамок етнографізму на широкі світові горизонти. Рулін, називаючи "Блакитну троянду" "блідою, безбарвною квіткою", протиставляє їй драму Лесі Українки "У пущі" і підкреслює, що цим твором поетеса виходила на шлях змалювання широких філософських проблем, котрі тим-то й були їй близькі, що набували особливо болючої конкретизації в обставинах українського життя. Водночас він вказував на відсутність у "Блакитній троянді" того витонченого стислого й енергійного Лесино діалогу, що згодом "вияскравився в неї під впливом античної трагедії", а сам твір назвав "ученицькою вправою літератора, що вперше підійшов до драматичної форми" (7, 27).

І все ж ранній етап драматургічної творчості Лесі Українки, зазнаючи деяких впливів Ібсенової соціальної драми, позначений відчутними відмінностями від неї. Одна з перших – тема ідеального кохання, що знаходить своє пізніше розгортання в наступних Лесиних творах, наприклад, в "Руфіні і Прісциллі". Якраз вона падає драмі притаманного їй і зовсім відмінного від Ібсенових п'єс ("Привидам", скажімо) звучання.

Ібсен дає волю жінці, включно до розриву нею подружніх зв'язків, подружньої зради ("Нора", "Коли ми мертві прокинемось"). Леся Українка – навпаки, ставить і до подружжя, і до молодой

пари перед одруженням суворі вимоги. Героїні її творів такі ж ригористичні, як і вона сама. Це помітно, зокрема, в таких її драматичних поемах, як "Йоганна, жінка Хусова", "Руфін і Прісцилла" та інших. Оскільки тема "чистої любові" в "Блакитній троянді" відбиває первісний характер найкращих зразків класичних драматичних творів всесвітньої літератури, чим уже далеко виходить поза концепцію "соціальної драми" Ібсена, то є підстави стверджувати, що Лесин твір наскрізь самостійний і не має принципових запозичень в Ібсена.

Коли зважити на тематичні підходи Ібсена та Лесі Українки в трактуванні жіночого питання і проблеми індивідуальності взагалі, то й тут закон розбіжності у схожостях стане особливо наочним. Для проведення типологічних зіставлень вдячним матеріалом могли б послужити такі Ібсенові драми, як "Нора", "Гедда Габлер", "Коли ми мертві прокинемось" та драматичні твори Лесі Українки, зокрема "Айша та Мохаммед", "Йоганна, жінка Хусова", "У пущі".

Якщо навіть не брати до уваги те, що Ібсен від звеличування жінки й обстоювання права на її емансипацію ("Нора") з часом приходив до потреби (як Стріндберг у своїх пізніших творах) займатися zdeгенерованою жінкою ("Гедда Габлер", образ Гедди; "Коли ми мертві прокинемось", образ Ірени), то фактом залишається те, що він надав жінці цілковиту свободу в моральній площині її поведінки, навіть виправдовуючи подружню зраду. Зовсім інших переконань щодо цього була Леся Українка. Проблема емансипації жінки її часто проймала і гурбувала, про що свідчать не лише її драматургічні, але й суто теоретичні писання ("Нові перспективи й старі тіні", де є такий промовистий заголовок – "Нова жінка західноєвропейської белстристики"). Ставлячись негативно до найвразливіших аспектів "вільної любові", Леся Українка не поділяла й інших поглядів щодо права жінки, скажімо, на свободу подружньої розлуки, як це допускав Олександр Дюма, чи свободу подружньої зради в стилі Бальзака (8, 86-87).

У маленькій сцені "Айша та Мохаммед" вона ставить питання в найбільшому його загостренні як проблему нещасного кохання. Становище Айші як дружини справді трагічне, бо вона усвідомлює, що Мохаммед її ніколи не кохав і не полюбить так, як свою попередню дружину. Власне, такою постановкою подружньої проблеми "цей твір Лесі Українки схожий до Ібсенової драми-епілогу "Коли ми мертві прокинемось". Як і подібні мотиви невдалого

подружжя, що випливають із розмов Айші з пророком Мохаммедом у п'єсі українського автора, та Майї з професором Рубеком у п'єсі норвезького драматурга. Але ж які різні, прямо протилежні висновки, які відмінні характери жінок в обох творах! Ібсен дозволяє Майї і Рубеку вибір подружньої зради, тоді як Леся Українка залишає Айшу в сльозах і в усвідомленні, що їй нічого іншого не залишається, як змиритися зі своєю долею. Майя – це вже емансипована жінка, тоді як Айші, зрештою, усім іншим героїням Лесиних творів поняття емансипації чуже.

Інша глибока драма жіночої долі змальована в Лесиному етюді "Йоганна, жінка Хусова" – повна самотність жінки, вороже оточення, відсутність не тільки якогось кохання до чоловіка, а навіть будь-якої поваги до нього. Яскраво негативний образ грубого Хуси та високоморальний і чистий образ "жінки Хусової" різко підкреслюють ідеї, проголошені письменницею в цьому творі, – пише Борис Якубський. Проблему емансипації жінки Леся Українка не могла обійти, а втім, вона її не пропагує, як Ібсен. Йоганна заради Христової науки, що забороняє подружню розлуку, мусить скоритися своїй незавидній долі, щоб виконувати вищі обов'язки.

На переконання дослідників, ще більші відмінності виокремлюються в трактуванні письменниками теми індивідуалізму. Він у деяких Ібсенових персонажах ("Пер Гюнт", "Коли ми мертві прокинемось") не що інше, як вияв егоїзму найвищої міри, а в типових Лесиних образах ("Одержима", "У пуці") має всі ознаки альтруїзму. Саме в цьому велика різниця між Ібсенівським індивідуалістом, світовим громадянином скульптором Рубеком ("Коли ми мертві прокинемось") і шляхетною людиною, надзвичайно талановитою, хоча позбавленою життєвих успіхів, Лесиним Річардом ("У пуці").

За всієї ідейної схожості драматичної поеми Лесі Українки "Одержима" і драми Ібсена "Бренд" – фанатичної і безкомпромісної любові героїв до Спасителя, між ними існують суттєві розбіжності насамперед щодо трактування індивідуалізму. Так, Брендова дилема "нічого або все" більше вказує на духовну спорідненість не Брендю і Месії, а радше Брендю і Міріам, які засуджують слабкість характеру, компромісність і всепрощення людей. Окрім того, образ героїні можна б не без підстав розглядати як своєрідний жіночий відповідник чоловічому містицизму й героїзму головного персонажа з "Бренда". Сильний жіночий характер ("Одержима") і сильний чоловічий

характер ("Бренд") – от де точки споріднення індивідуалізму Лесі Українки та Ібсена, а не в аспекті "жіночого питання", як це трактують деякі дослідники драматургії (9).

Також можна провести деякі аналогії між Річардом ("У пуці") і Брендом ("Бренд"), на що свого часу вказував Павло Филипович (10, 11). Однак за всієї схожості їх проповідницької діяльності, Леся Українка не робить із центрального героя послідовного месію своєї віри на зразок Брендю з незламним здійсненням заповіту "все або нічого". Тому Річард більше подібний на живу постать, його життєвий шлях окреслено з більшою увагою до внутрішніх чинників і спонук. Таким чином, не Річард ("У пуці"), а Міріам ("Одержима") випромінює ту незламну духовну силу, що характеризує й Брендю.

Уже згадуваний Борис Якубський, торкаючись неоромантичної концепції драматургії Лесі Українки, справедливо зауважував, що у своєму світогляді вона виявила небувалої сили енергію, гострий запал, великі й високі вимоги до життя, схожі до Ібсенового Брендю. Її індивідуалізм – це бурхливий протест супроти квоності й сонливості громадян, проти його певільницького духу й пасивності. Коли сильна особа в творчості Лесі Українки виступає проти нікчемного, інертного суспільства, то робить це не з егоїстичних, а завперш альтруїстичних мотивів, виконує не особистісні завдання, а передусім соціальні. Індивідуалізм Лесі Українки творчий, конструктивний (11, 110). І в цьому Якубський, безперечно, мав рацію.

Як зазначалося раніше, Леся Українка хоч і ввійшла в царину драматичної творчості з тематикою і методами, що використовував Ібсен, проте вони її цілковито не захопили. Українська письменниця згодом знаходить свій власний шлях, котрий сягає корінням до античної трагедії, відбиває досвід цюнайкращих зразків класичної драми й утверджується як глибоко національний, що гармонійно входить у простори всесвітньої культури. І саме останній період драматургічної творчості Лесі Українки, в якому суто національні ноти перегукуються з універсальними, є чи не найбільшою вершиною, становить найвище досягнення її як художниці слова, творця української драми загалом.

Очевидно, це й мав на увазі Михайло Грушевський, коли писав: "В останнє п'ятиріччя її життя (Лесі Українки. – С. Х.) починається цей величезний нестримний поступ, якийсь титанічний хід по велетенських виступах (...), де кожний крок, кожний твір означав

нову стадію, відкривав все нові обрії образів... Глибоко національна в своїй основі, всім змістом своїм нерозривно зв'язана з життям свого народу, з переживаннями нашої людини в теперішню добу, ця творчість переводила їх на ґрунт вічних велетенських змагань, уясняла в їх світлі й зв'язувала з одвічними переживаннями людства..." (12).

Те характерне "визволення" Лесі Українки від впливу Ібсена за умов, коли чимало інших значних драматургів ставали його беззастережними епігонами, вказує на одну надзвичайно цікаву й присутню літературно-мистецьку обставину: бодай один раз відчувши у творах Генріка Ібсена (надто на ранньому етапі його творчості) якесь пульсування духовних чи естетичних потоків, які були співзвучні її власним, письменниці неодмінно відгукувалася на них. Реалістичне спрямування пізніших Ібсенових драм було вже чуже Лесиному ідеалістичному світоглядові. І його європеїзація, як і неоромантична система художнього мислення Лесі Українки, здійснювалися іншим шляхом, в іншому контексті.

## П Р И М І Т К И

1. Див., скажімо: Гупдорова Тамара. Проявлення слова. Дискурсія раннього українського модернізму. Постмодерна інтерпретація. – Львів, 1997; Кузнєцов Юрій. Імпресіонізм в українській прозі кінця XIX-початку XX ст. – К., 1995; Павличко Соломія. Дискурс модернізму в українській літературі. – К., 1997. "Кассандра" Лесі Українки і європейський модерн: 36. наук. праць. – Острів, 1998. – 92 с. та інші.

2. Українка Леся. "Михаэль Крамер". Последняя драма Гергарта Гауптмана // Зібрання творів: У 12-ти т. – Т. 8. – К., 1977. – С. 132-154.

3. Якубський Борис. "Айша та Мохаммед" // Українка Леся. Твори: У 12-ти т. – Т. VII. – Нью-Йорк, Тищенко й Білоус, 1954.

4. Stuart D. C. The Development of Dramatic Art. – New York, 1928.

5. Archer William. The Collected works of Henrik Ibsen. – New York, 1913. – Vol. XI.

6. Рулін Петро. Перша драма Лесі Українки // Українка Леся. Твори: У 12-ти т. – Т. V. – Нью-Йорк, Тищенко й Білоус, 1954.

7. Там само.

8. Українка Леся. Новые перспективы и старые тени // Українка Леся. Зібрання творів: У 12-ти т. – Т. 8. – К., 1977. – С. 76-99.

9. Див., приміром: Бабишкін Олег. Драматургія Лесі Українки. – К., 1963; Пономарьов Петро. "У пущі" Лесі Українки (До питання про тему та ідею твору) // Українка Леся. Публікації. Статті. Дослідження. – К., 1984 та ін.

10. Филипович Павло. Генеза драматичної поеми Лесі Українки "У пущі" // Українка Леся. Твори: У 12-ти т. – Т. IX.

11. Якубський Борис. Поема надмірного індивідуалізму // Українка Леся. Твори: У 12-ти т. – Т. V. – Нью-Йорк, Тищенко й Білоус, 1954.

12. Грушевський Михайло. Пам'яті Лесі Українки // ЛНВ. – К., 1913. – Кн. X.

## УКРАЇНЬСЬКА МОДЕРНА ДРАМА: СИНТЕЗ НОВАТОРСТВА І ТРАДИЦІЙ (Драматургія В. Вишниченка і М. Куліша крізь призму європейських течій)

Дослідники модерної української драми, аналізуючи творчість Володимира Винниченка і Миколи Куліша, неодмінно звертають увагу на їх незаперечну й важливу роль у розширенні та поглибленні засобів художньої виразності, збагаченні поетики драми. У цих майстрів слова можна знайти своєрідне відлуння всіх літературно-мистецьких течій початку XX ст. – неоромантизму, неоромантизму, символізму, експресіонізму – до такої міри своєрідне, що його годі відразу відчутти або вирізнити.

Маючи сьогодні в науковому вжитку досі мало знані архівні й літературознавчі матеріали, можна з певністю стверджувати, що такий синтез письменники витворювали цілком свідомо. У листі до Євгена Чикаленка від 1 січня 1908 року Винниченко писав про своє бажання будь-якою ціною вийти "на рівень з передовими напрямками" й пристрасно продовжував: "Вам не подобається мій "символізм" або "гримаси". А крім того, це, мовляв, позичене. Що ж робить, коли все гарне ми мусимо позичати". І з такою ж запальністю додавав, що не може "уперто стояти на старих формах. Стиль, спосіб малювання Левицького не можуть тут прикладатися. Так само і Тургенєв, і Золя, і Мопассан навіть оджили своє, а в свій час вони тим були привабливі, що шукали нового і посувалися вперед" (1).

Куліш у листі до Івана Дніпровського від 10 грудня 1924 року щиро зізнався, що настійливо шукає "нових форм" для своїх творів: "Прочитав "От символизма до октября" (така є книжка про

літературні напрямки і школи), (...) заглядаю до Пільняка, зачеплюю Вс. Іванова, Бабеля, прислухаюсь до Тичини, придивляюсь до Хвильового... і думаю собі: ні, Жане (так звертався Куліш до свого найближчого приятеля — С. Х.), з реалізму я не можу вийти, інакше мене не буде, але і стара форма гонить мене від себе” (2, 515).

Доскіпливі критики зауважували, що Винниченко “становив собою межу “між двома окресами нашого письменства — “старим” натуралістично-побутовим малюванням громадян різних станів, кольорів, запахів і новим періодом апалітичного розгляду душі окремої одиниці людини” (3, 51), а світова традиція Куліша іде вглиб від сучасного йому експресіонізму (...) через імпресіоністичну драму (...) і далі через драму романтичну”, відтак до “барокової драми” (4, 656).

З яким же аналітичним апаратом слід підступатися до п'єс Винниченка і Куліша? Зрештою, чи правомірно ставити проблему окремишого існування у їх творчості поезики символізму, експресіонізму чи інших літературно-мистецьких течій? Адже дистильовано “чистих” художніх течій і напрямів у тому чи іншому драматургічному творі або загалом спадщині письменника, по суті, не існує. Інша річ, що превалює тут, що домінуючим є у цьому синтезі, через який, власне, можна зусебіч збагнути багатозначну, полісемічну драматургію і Винниченка, і Куліша. “Винниченко є символіст у реалістичній оздобі” (5), — стверджує сучасний дослідник його творчості, наче продовжуючи висловлену колись Миколою Вороним думку про те, що “Брехня” й “Чорна Пантера та Білий Ведмідь” є яскравими зразками “драми живих символів”. “Нове експресіоністично-романтично-барокове охоплення в одному образі Малахія антистетичних явищ доби” (6, 628) дало підстави літературознавцям говорити про особливий тип Кулішевого реалізму, про синкретичність його художнього світобачення та світовідтворення.

І справді, згадані п'єси (“Брехня”, “Чорна Пантера і Білий Ведмідь” Винниченка і “Народний Малахій” Куліша) та їх образи чи не найвиразніше засвідчують, що твір може (якщо, звісно, його автор є непересічною творчою особистістю) бути водночас і психологічним дослідженням нюансів стану людини, і явищем символізму, себто мати знакову образну природу, як її мають головні герої Іван Стратонович (“Брехня”), Сніжинка (“Чорна Пантера...”), Амар (“Пророк”), Малахій Стакапчик (“Народний

Малахій”), Ромен (“Вічний бунт”), Мина (“Мина Мазайло”). З іншого боку — у засобах творення персонажів, у тонких і водночас контрастних переходах від одного психічного стану до іншого — є чимало такого, що якнайтісніше споріднює твори й образи українських драматургів з п'єсами, скажімо, Ібсена чи Стріндберга — неперевершених творців західноєвропейської модерної, зокрема експресіоністської драми. У драматургічній спадщині Винниченка і Куліша можна легко відшукати ті риси, що визначають цю течію, а відтак і риси поезики експресіонізму. Бо навіть при першому, бодай побіжному знайомстві з творчістю драматургів впадають у вічі характерні ознаки у ній експресіонізму: загострено-вразливе відтворення докколишнього світу, хаосу його протиріч та конфліктів, ірреальна, здебільшого фантазмагорична ситуативність драматичного дійства, його короткокартинний і стрибкоподібний ритм, швидкоплинна зміна епізодів сюжету, багатий підтекст, алегоричність, надміру збуджена емоційність, екзальтованість дійових осіб, зокрема головних героїв, метаморфозність їх вчинків, їх політично активний, але індивідуалістський протест тощо.

“Експресіонізм тяжіє до всього хисткого, нестійкого, неврівноваженого як у духовному вираженні образу, так і у формі; то він допускає нарочиту грубість, то намагається оперувати такими витонченими нюансами переживань” (7, 16), що їх можна передати лише в зусебічному діянні. Певно, в цьому й пояснення того, що саме драма в експресіонізмі вийшла на перший план, тому що для експресіонізму головне — людина (на відміну, приміром, від того ж натуралізму, де людина все ж є радше часткою середовища); що драматурги-експресіоністи, так і скажімо, як В. Газенклевен, Г. Кайзер, Л. Рубінер, Е. Толер, Х. Янн, М. Фріш, В. Борхерт, А. Стріндберг та ін. “повернулись до морального індетермінізму, від якого були одмовились натуралісти” (8, 45). Натуралістична драма врешті-решт мусила, на їхню думку, відступити, а затим занепасти внаслідок відсутності твердих понять про добро і зло, внаслідок насивпо-споглядальної позиції драматурга, його безпристрасного копіювання життя тощо.

Крім того, натуралістична драма переносила відповідальність за содіяні вчинки героя з людської волі на закони природи, себто “обезлюднювала” відповідальність, і цим самим зменшувала трагізм різних конфліктів, надто психічних.

Експресіоністська ж драма, не епатуючи, а нерідко й спрощуючи



моменти зовнішнього діяння героя, поверталася до античної “трагічної вини” (Арістотель), котру творила людська воля і за яку сама ж людина несла безпосередню чи опосередковану відповідальність. Справді, хіба не лягає — хоча б частково — трагічна провина на Корнія за смерть сина (“Чорна Пантера і Білий Ведмідь”), на Марію — за провал підпільної організації (“Тріх”), навіть на Софію — за злочини большевиків, за вбивство її брата (“Між двох сил”) з творів Винниченка чи на Малахія — за жертвну смерть доньки Любуні, за понівечене життя санітарки Олі, за страждання дружини (“Народний Малахій”), на Ілька Югу — за зраду національних інтересів, на Марину — за одступництво в коханні, за компроміс (хай і тимчасовий) з ворогом (“Патетична соната”) з творів Куліша?

І все ж вихідною позицією як для Винниченка, так і для Куліша був реалізм — правдиве, зусебічне осмислення й відображення людського життя через особистості в усій їхній складності, неодновимірності й неповторності. Згодом, удосконалюючи своєрідність своєї художницької системи, ці творці української модерної драми органічно зливали у своїй творчості реалізм (традиційний і новий — ліричний) з натуралізмом, символізмом і експресіонізмом. Саме ця риса української драматургії початку ХХ ст. чи не найбільше різнить її від “чисто” символістських п’єс, скажімо, Моріса Метерлінка чи “чисто” експресіоністських п’єс, наприклад, Августа Стріндберга. Можливо, це зв’язано з тим, що літературно-художні модерні течії, виникаючи в надрах попередніх, в європейській драматургії з самого початку існували як увиразнено-окреслені й окремішні. Тим часом в українську драму “нові течії західноєвропейської літератури приходили (...) часто тоді, коли на Заході вони вже давно обернулися в стоячу воду” (9, 271), себто були вже апробовані і синтезовані у своєму сприйнятті українськими авторами.

Отже, тут доречно говорити не про наслідування українською драмою традицій західноєвропейської нової драматургії, а радше про активне використання Винниченком і Кулішем широких засобів художньої виразності, характерних для модерністських течій, зокрема для експресіонізму з його принциповою орієнтацією на лірико-суб’єктивне осмислення навколишньої дійсності.

Певна річ, розглядати символізм, експресіонізм, імпресіонізм тощо як цілісні літературно-мистецькі напрями, як системи певних естетичних принципів неможливо без урахування того, що основою

кожного з них є відповідний світогляд, відповідна філософія. Аналізуючи їх, ми, безперечно, відійшли б від поставленої проблеми. Зрештою, тут нема потреби визначати світоглядно-філософське підложжя кожного з названих художніх напрямів. Тут передусім варто вести мову про їх головні ознаки.

Сьогодні, наприклад, існує точка зору, згідно з якою “...література “аджорнаменто”, “модернізму” й тому подібних течій мали за свою мету “присотосувати католицизм до сучасної науки і дійсності”. Для обґрунтування такої думки розглядається період “глобальних потрясінь”, початку імперіалістичних війн на рубежі ХІХ-ХХ ст., що зумовило, зосібна, “посилення антиінтелектуалістських та індивідуалістичних течій, естетизацію аморалізму й мілітаризму” в усій Європі. І на цьому тлі, власне, тяглість, сталість і надійність тривалих духовних традицій, пропонуваніх “католицькою неохоластикою” (10, 9).

Такими ж обґрунтуваннями можна супроводити й з’ясування сутності, зокрема символізму як однієї з модерністських течій. В усякому разі у розлогіх і досить-таки аргументованих міркуваннях одного з найяскравіших його репрезентаторів Андрія Белого (11, 23) увиразнено й чітко сформульовано ідеї теософії, що була “синтезом науки, релігії та філософії” — насамперед у працях її засновників Р. Штайнера, О. Блавацької, точно визначено його теоретичні коріння, що йшли від філософських постулатів А. Шопенгауера, Е. Гартмана, Ф. Ніцше та ін. При цьому художній символ розглядався літературознавцями й письменниками (Рембо, Верхарн, Клодель) як більш дійовий, ніж власне образ, мистецький засіб, що допомагає “прорватися” крізь товщу щоденності до надчасової ідеальної сутності світу, його трансцендентної краси.

Генезу ж експресіонізму пояснювали потребою відновлення людського духу, притлумленого “цивілізацією” — “змінюю основних філософських напрямів, поворотом од позитивізму й матеріалізму до ідеалізму” (12, 36). Окрім того, його появу також пов’язували з ідеями Е. Гуссерля та А. Бергсона, сповідуючи які нове покоління хотіло шукати абсолютні цінності, абсолютні знання, абсолютні істини, “в той час як старе, практичне, “натуралістичне” покоління ці питання свідомо відкидало, як суто теоретичні...” (13, 38).

Своєрідна парадоксальність полягала в тому, що, ґрунтуючись на уявленні про пізнання суті буття “без жодного посередництва зовнішнього світу, самим напруженням духовного “я”, — “ідеалізм

експресіонізму було скеровано на питання перебудови життя, ба навіть безпосередньо на політичний активізм" (14, 39). Певно, саме тут варто дошукуватися джерел багатьох тем, ідей, образів драматургії Винниченка та Куліша, а надто тих творів, що написані з використанням поетики експресіонізму.

Спеціально наголосимо ще раз, що між згаданими ідейно-стильовими течіями немає ані якоїсь демаркаційної лінії, ні тим більше протистояння. А відтак немає, звісно, й чіткості у визначеннях притаманних тим течіям відмінних особливостей. Згадаймо, як ще у 70-х роках XIX ст. Е. Золя наголошував, що художні форми змінюються відповідно до змін форм цивілізації, що у творіннях людей не буває прогресу, лише "є логічна спадкоємність у розвитку форм мислення і засобах його художньої реалізації" (15, 11). Ця логічна тяглість саме тому й можлива, що у кожній "попередній", як ми вже зазначали, наявні елементи "наступної" тенденції. Більше того, у кожному з визначених донині мистецьких напрямів при доскіпливому дошукуванні можна віднайти те, що пов'язує його з часом, місцем та обставинами функціонування, а відтак і з усіма іншими напрямами й течіями різних історичних епох. Власне кінець XIX — початок XX ст. був одним із таких періодів, коли ця сув'язь особливо зміцніла, а на українському ґрунті порівняно із західноєвропейською п'єсою вона була тривалішою, і нехай навіть дещо із запізненням (знову ж таки щодо європейської драми) чи не найбільше увиразнилася в драматургії Винниченка та Куліша.

Ціпну думку щодо появи на національному ґрунті модернізму висловлює одна із сучасних дослідниць: "Схиляємося до того, що суспільно-літературний рух, який привів до появи модернізму, мав неоромантичний (підкреслення наше — С. Х.) характер, а вже всередині нього виникали різні школи, течії, зокрема символізму, власне неоромантизму і т. д." (16, 32-37). Якщо зважити на те, що ще багато раніше Леся Українка з приводу того ж таки Винниченка визначила неоромантизм як перехід від "організму" до "характеру", від "натовпу" до "суспільства", то стане очевидним, що такий перехід, така наявність, мовити б, усупільнених характерів, — неосомнізна ознака драматургії і Винниченка, і Куліша, ознака виразно неоромантична (відчутна вона навіть в таких "реалістичних" п'єсах, як "Між двох сил" та "97").

Тут проте варто наголосити, що така визначальна особливість українського неоромантизму — з'ява не початку XX ст., а принаймні

XIX ст. А якщо докопуватися, то її генеза — в українському менталітеті: ще Микола Костомаров, а пізніше Микола Шлемкевич, Олександр Кульчицький зазначали, що в українському етносі особистість, яка входить у колектив, не розчиняється в ньому, а зберігає себе як власне особистість, і цим вона різниться від інших.

Що ж до послідовного розвитку в Україні неоромантизму, то він, увиразнюючись у творчості Лесі Українки (17) та Ольги Кобилянської (18), переломлювався у своїй трансформації через імпресіоністичний символізм Миколи Вороного та метафізичний символізм Олександра Олеся, а на початку XX ст. зазнав відчутних змін і перетворився лише в суспільно-естетичну утопію. Це особливо помітно у 20-30-х роках, коли ті ж Винниченко й Куліш написали свої твори — "Пророк", "Сонячна машина", "Народний Малахій" та ін.

Варто зауважити, що дослідники драматургії Володимира Винниченка та Миколи Куліша, зокрема Григорій Костюк, Лариса Залеська-Онишкевич, Наталя Кузякіна, Роман Бжеський, Лариса Мороз, Людмила Дем'янівська та ін., звертали увагу на те, що саме у 20-30-х роках XX ст. ці драматурги радикально порвали з традиційним для української літератури ідеалістичним трактуванням селянської тематики в стилі "народників" і свідомо вводили натуралістичні мистецькі засоби. Не забуваймо, що саме у цей період в радянському літературознавстві "існував погляд на натуралізм як напрям, генетичне й типологічне пов'язаний з реалізмом" (19, 118).

Тим часом німецький теоретик експресіоністської драми Ю. Баб вважав, що термін "натуралізм" — надзвичайно невиразний, бо "об'єднує і очевидне, і безглузде". Крім того, цей вислів, за його ж аргументацією, міг означати: назад до природи! Адже "мистецтво можуть творити лише живі люди, які черпають із першоджерел життя, з "природи" (20, 113). Цей дослідник влучно спостеріг нерозв'язану, здавалося б, очевидну суперечність: з одного боку, "драма народжується з захоплення поета людиною", а з іншого — "натуралізм заперечує живу самостійну силу людини". Він запримітив, як з цих, на перший погляд, непримиренних елементів було створено драму генієм Гергарта Гауптмана, який "зумів показати на сцені всемогутню природу людини, яка не вільна, яка у своїй мові, у своєму діалекті багатоманітно відбиває зовнішній світ і яка, при

всьому тому, вміє дати вище драматичне потрясіння: для Гауптмана це натуралістичне переживання лишилось шляхом до мети, лише засобом справити враження; те, що лишається від людини, за винятком середовища, всієї всемогутності природи, складає зерно і сенс гауптманових творів. Невимовними стражданнями відлучає він од людини все “зовнішнє”, і в тому, що потім залишається, виявляється божественна всемогутність душі“ (21, 114).

Певно, саме такого роду спостереження дали підставу Лесі Українці зіставляти з драмою Гауптмана “Ткачі” драматичні твори Винниченка, а в наш час Магдалині Ласло-Куцюк — з німецькими експресіоністами п'єси Куліша. Адже їх герої чинять відчайдушний опір гнітючому середовищу, і навіть тоді, коли зазнають поразки, — душа лишається нескореною, як у Марії Ляшківської (“Гріх”), у Софії (“Між двох сил”) чи у Марини Ступай-Ступаненко (“Патетична соната”), у Падура (“Маклена Граса”). Та не тільки у творчості цих драматургів надibuємо “божественну всемогутність душі”. Вочевидь, це стало визначальним для реалістичної літератури кінця XIX — початку XX ст. загалом.

Згодом серед безлічі тенденцій еволюції реалістичного напрямку чільними стають принаймні дві: пильне вдивляння в індивідуальний внутрішній світ людини та відображення “вибухового драматизму” епохи зламу. Вони то існували паралельно, то у взаємопереплетеннях, то абсолютно окремішньо. Все це породжувало чимало різних варіантів, ситуативних явищ та наслідків, взаємопереходів, хай і хистких чи навіть, здавалося б, алогічних. Власне з цими тенденціями, мовити б, генетично пов'язані такі особливості нової, модерної драми, як поглиблений психологізм (тут і далі підкреслення наше — С. Х.) і його своєрідне відгалуження — л і р и з м, а також п у б л і ц и с т и ч н і с т ь, що була одним із виявів ідеологізації художньої, зокрема драматургічної творчості. Саме ці тенденції додавали до поетики драми свої характерні риси.

Так, дослідники творчості Антона Чехова такі, скажімо, як Зінгерман, Шах-Азізова, Бердников та ін. вбачали концептуальність його п'єс у їх духовному лейтмотиві, у їх сконденсованості чи концентрації не на випадковому, не на окремішньому, а насамперед на “Людині з великої літери” (Станіславський). “Характер чеховського персонажа унікає жорстких визначень, чинить опір вишукуванню відмітних рис в один ряд, поєднує часто не лише різні, різнорідні, але й суперечливі ознаки”, — писав один із них (22, 266). Щось

подібне бачимо згодом і в характерах героїв п'єс Винниченка, Куліша.

Наскрізною рисою творчості Августа Стріндберга сучасний літературознавець вважає “психологічний натуралізм” (23) і паче солідаризується з іншим дослідником у такому узагальненні: “Для художнього стилю Стріндберга характерне с и н т е з у в а н н я (тут і далі підкреслення наше — С. Х.) протидіючих засад. Так у його творах заглиблення в надра д у ш е в н о г о життя, пов'язане із звертанням до багатоманітної с и м в о л і к и, поєднується з надзвичайною к о н к р е т н і с т ю й п р и - р о д н і с т ю зображуваних Стріндбергом явищ “зовнішнього життя” (24, 408).

Виокремлені тут слова значною мірою визначають типологію мистецьких засад Стріндберга і Винниченка, Стріндберга і Куліша, і їх годі звести до якоїсь однієї спільноти. Як і неможливо звести до чогось одного художні засади і Винниченка, і Куліша: їх творча практика у цьому надзвичайно розмаїта. І все ж їх споріднює із шведським письменником те, що помічав свого часу Золя, так і не встигнувши вигадати для цього відповідного терміну: “...Критичне чуття Золя правильно підказало йому, що з суто художньої точки зору “Батько” тягнє до іншого художнього методу, котрий тоді ще тільки виникав, і виникав саме у творчості Стріндберга, — до експресіонізму” (25, 225).

Ще раз зауважимо, що у 20-ті роки літературознавці писали про експресіонізм як про мистецьке явище, котре виникло не у XX ст., зрештою, навіть не в XIX ст. Як справедливо зазначав Ф. Гюбнер — відомий дослідник німецького експресіонізму, “людина приходить до того, з чого почала багато тисячоліть тому” (26, 54). Отож літературознавці зауважили, що А. Стріндберг, разом з Ф. Ведекіндом, “показав... шлях до нової драматичної форми”: “...драма — як колись у штюрмерів, що так само боролися з клясиною правильністю драматичної побудови, -розпадається на багато сцен, нема точно визначеного часу й місця дії, ба навіть індивідуальних прізвищ для дійових осіб” (27, 34). Винниченкові драми, а почасти й п'єси Куліша вибудовуються таким чином, що час і місце дії в них не грають надто важливої ролі, кілька дій розвиваються паралельно, а їх організуючим принципом є контрапунктність (візьмемо для прикладу “Пророка” і “Народного Малахія”, “Мементо” і “Маклену Грасу” тощо).

Якщо ж говорити про персонажів названих творів українських авторів, то вони через засоби подачі їх драматургами часто наближаються до того, про що писав німецький письменник П. Корнфельд: "...не дозволяє людям говорити так, як вони говорили б у дійсності: стримано, збентежено, алегорично, затинаючись, шукаючи слів. Навпаки, найпотаємніші почуття цих людей вириваються назовні з такою відвертістю, з такою чіткістю, які у звичайному житті були б неможливі. (...) Ця позбавлена переходів стрімкість у вираженні почуття — одна з найхарактерніших рис такої мови" (28, 124-125). З багатьох можливих прикладів тут слід навести на підтвердження процитованого кілька, чи не найбільш яскравих — Амар з "Пророка" і Малахій Стаканчик з "Народного Малахія", драматичних творів, без перебільшення, світового рівня. Вони ж, до речі, можуть також вдало ілюструвати й таке твердження: "У розумінні утворення форми, якої потребує театр, експресіонізм надає великі можливості. (...) Небезпека у тому, що ці великі, зі значними рисами образи, виявляються надто витонченими, надто суб'єктивними, надто абстрактними, й надто ліричними" (29, 127). Чи таке положення: "...Експресіонізм будував свої художні ефекти у великій мірі на сугестивній силі алегорії і тому послідовно черемішував дійсність з уявою" (30, 251).

Драматурги-експресіоністи, таким чином, свідомо зосереджувалися на створенні яскравої особистості й у зв'язку з цим на вивченні найтонших порухів душі людини, її внутрішнього світу, на зміщенні реального й ірреального тощо. Свідченням цього можуть бути драма Винниченка "Пророк" і трагедія (точніше — трагедійне) Куліша "Народний Малахій". Схожі проблеми месіонерства й пророцтва, подібні образи людини, яка прагне змінити чи бодай видозмінити стару модель життя і витворити нову або ж принаймні передбачити подальший хід розвитку суспільства і людства, відтворювали у своїх п'єсах П. Корнель ("Дон Санчо Арагонський"), М. де Гельдероде ("Варрава"), Ж. Ануй ("Томас Бекет"), Ж.-П. Сартр ("Диявол і пан Бог"), Є. Жулавський ("Лже-месія"), С. Віткевич ("Ян Мацей Кароль Вшекліца") та ін. У національній українській драматургії цю тему розробляла Леся Українка ("Кассандра"); у 20-30-х роках, коли Винниченко і Куліш створювали своїх Амара ("Пророк") і Малахія ("Народний Малахій"), коли досліпувалися психологічного підложжя їх характерів й зусебіч вивчали щонайменші зрушення їх душ, до схожих образів зверталися

М. Ердман ("Самогубець"), Л. Лунц ("Місто правди"), М.-М. Сфорім ("Подорож Веніаміна Третього").

Не вдаватимемося до типологічних співставлень драматичних творів українських авторів з названими п'єсами на тематично-проблемному рівні. На інших, не менш переконливих прикладах (завперш через систему образів) це науково аргументовано здійснили Лариса Залеська-Онишкевич у статті "Пророк" — остання драма Володимира Винниченка" (31) та Магдалина Ласло-Куцюк у нарисі "Маски" Миколи Куліша" (32). І все ж варто зауважити, що для Винниченка та Куліша відображення середовища, певних життєвих обставин, реальних конфліктів та психологічних нюансів було лише "вихідною точкою" у створенні великого, зі значними рисами, "надто витонченими, надто суб'єктивними, надто абстрактними, надто ліричними", "надто амбівалентними", образу-героя. Бо для драматурга "важливий не сам факт того, що зовнішні явища економічного життя відбиваються на наших бажаннях і діях; для нього важливо, як відбиваються ці явища" (33, 97). Ця думка німецького дослідника експресіонізму Е. Штайгера асоціативно відлунює у положенні українського вченого Д. Наливайка: "... різним формам реалізму притаманне входження соціального у психологічне, коли соціальний світ з усіма його взаєминами, суперечностями, конфліктами входить "усередину" героя і розкривається головним чином через його думку і вчинки, моральні боріння та психологічні колізії" (34, 55).

Власне, Винниченко чи не найбільш яскравий представник філософсько-інтелектуальної течії у реалізмі української драматургії, часто вдавався до використання у своїх п'єсах форм здебільшого життєподібних і водночас ситуативного експерименту, себто ситуацій умовних, далеких од іманентних форм руху життя, емпіричної дійсності. Така "штучна" спрямованість чи заданість письменника на виявлення певних сутностей дійсності, її моделей, її закономірностей тощо давала безперечні художні результати. Прикладом цього може слугувати драма "Пророк", яка за проблематикою, характером відображення життя, зрештою, за тим, як соціальний світ "входить" у психологію героя, типологічно близька драмі "Бренд" Генріка Ібсена. Як підкреслюють дослідниці драматургії Винниченка Лариса Залеська-Онишкевич (35) та Лариса Мороз (36), у першій половині нашого століття Ібсен був скрізь популярний, отже, український драматург брав його теми свідомо і навіть, сказати б, змагально-виклично.

Винниченко, як і Ібсен, через образи головних героїв — Амара та Брендана — показали суперечності, конфлікти реально існуючої дійсності, що наче “переломлювалися” у свідомості, душі, у діяннях та їх особистісних, психологічних колізіях. Байдуже, що події у Винниченковому творі відбуваються в Америці, а в Ібсеновому — в Норвегії. Це лише “прив’язка” до соціального місця, з таким же самим успіхом драматурги могли змалювати й інше середовище в іншому місці. Тут важливі кілька, принаймні дві яскраво виражені у п’єсах проблеми: вічно популярна серед людства ідея любові до ближнього і співіснування таких ідей з державним порядком, практичним життям, цивілізацією загалом. Їх, ці проблеми, і Винниченко, і Ібсен, нерідко розглядають в ірраціональних обставинах — часто хистких, нестійких, нарочито згрубілих. Серед них і Амар, і Брендан поступають як постаті то стримані, то збенітежені, то вразливі, то агресивні, то унокорені, себто експресіоністські.

У Винниченковому “Пророці” Амар як суперсвідома особистість вважає, що тільки любов, всепрощення, терпимість і глибока віра в Бога створять гармонію у людському співжитті. Він, посланець Всевишнього на землі, виконує надану йому функцію посередника (хай і децю позірну) між патовним і Небом. Тому й закликає людей молитися до Господа, любити один одного, бути великодушним у всьому. Ібсенів Брендан — також пророк, хай і самовизнаний. Повертаючись у своє родинне село, він проповідує стійкість релігійним ідеалам на практиці і вірність Богові. Від цього він не відступав за будь-яких обставин, навіть і найтрагічніших, не прощаючи нікому, поки хтось важко не покутував за содіяле відступництво. Як бачимо, Амар будував своє життя на силі любові, Брендан — на силі волі.

Спочатку Амар майже всіма сприймався як месія, що має порятувати, визволити світ од скверни, месія, який покликаний вивищити людину і народи у затхлому осередді життя, а відтак і об’єднати їх в одну велику родину: “І слухайте ще, брати і сестри мої любі! Слухайте, діти всіх народів, усіх релігій, всіх язиків. Я, Амар, посланий до вас Богом, кажу до вас: радуйтеся, бо настав час вашого визволення. Настав час великої, всеспасенної, всецілющої любові. Брати мої бідні, брати мої любі, я не грозитися вам, не карати вас післаний до вас. (...) Об’єднати все людство в єдину родину всієї землі складено на мене” (37, 20).

Так само й Брендан сприймався оточуючими як герой-пророк, що має на меті позбавити світ од трьох “страшних демонів”: всеохопної нудьги, позірної легкодушності та жахитливого безумства. Але якщо Амарові прагнення нерідко маніпулювалися на свідомості й діяннях окремих людей, а потім через них впливали на загал, то Бренданові устремління на інших йшли насамперед від його ж власного суворого і принципового життя. Вірування та впливи на людей у Брендана, сказати б, більше аскетично-індивідуальні, ніж в Амара.

Все далі й далі вчення Амара та його прагнення ставали дисонансом у зіткненні з жорстоким і водночас агресивним модерним техносвітом (наприклад, промовистою є сцена технічної перевірки суперсили пророка через електричний стілець). Реальна, ускладнена до краю різними катаклізмами й конфліктами дійсність також вступала в суперечність із пророцтвом Брендана. Його мрія, його бажання ніяк не могли співіснувати із утилітаризмом та егоцентричністю його суспільства. Тому Брендан всіляко засуджує його, в той час як Амар йде на певні компроміси з ним.

Релігійні погляди і діяння Амара згодом все частіше й частіше набувають узвичаєно людських рис, як, приміром, кохання до Кет, неаіависть до Райта. Ще через якийсь час за їх допомогою почали збагачуватися, як, скажімо, Вільямс, торгувати, як найближчі учні Ранджит та Сіндг. Зрештою, їх почали халливо обмінювати на сите благополуччя. Чисто житейські, людські ситуації позбавляють ореолу абсолюту та святості і Брендана. Як Амар у Райта відібрав наречену Кет, так і Брендан відбирає в іншого кохану. Обидві жінки безапеляційно вірять у вчення і діяння своїх обранців, без тіні сумніву йдуть за ними, піддаючись їхнім намірам. Щоправда, в Ібсеновому творі це показано більш увиразнено, мовити б, навіть трагічніше, бо там мати жертвує своєю дитиною заради принципів свого чоловіка. Та й сам Брендан всіляко погамовував свої почуття до сина, свідомо жертвував ним во ім’я свого вчення і переконання. Амар же не бачив якогось конфлікту між своєю місією і коханням до Кет.

Коли Ібсен недвозначно засуджує суспільство, представником якого є безхребетний, амбітний до гіпертрофованості майор, то Винниченко, ставлячи Райта в схожу ситуацію, поглиблює його еґотистичні мотивації суспільними. Амар, отже, має більшу перспективу вже як людина лишитися в усупільненому оточенні. В Брендана така перспектива зведена до мінімуму.

Гоніння Амара починається з виявленням у нього загальнолюдського начала: пророк перестає бути пророком, принаймні для найближчих. Для них він був посланником Бога до тих пір, поки своєю духовністю дбав про людство загалом, а не про окремішню людину. Однак достатньо йому було зійти із-за хмарних висот і опуститися до конкретної особистості, виявляючи при цьому, повторюємо, звичайні почуття людини, як Божа ласка і сила зникли, а оточуючі люди почали ставитися до нього не тільки байдуже, але й вороже. І Амарові не залишалося нічого іншого, як самозректися, заперечити свою віру в ім'я тієї ж великої мети (тепер уже безповоротно втраченої) і віддати самого себе в руки технократам та їх облудним планам. Брендона переслідують усі: і найближчі, і широкий загал віруючих. Він не зрікається свого вчення, не відкидає своїх постулатів, а вмирає, відкинений і забутий своїми ж людьми, односельцями й родичами, покалічений, немов Христос. Після його смерті не залишається жодного сліду з його вчення, що було побудоване, ще раз підкреслюємо, на суворій силі волі, стійкості і безкомпромісності.

Амар же, сповідуючи любов як основу своєї віри, залишається в пам'яті широких народних мас ще якийсь час, коли вже навіть відходить від них. Ібсенів Бренд своєю поведінкою, своїми діями, своїми роздумами представляє Бога майже жорстоким. Бо коли Христос прощав усім, і ворогам своїм, то Бренд не хотів простити навіть рідній матері, яка і при смерті не бажала відректися від всього майна. Бренд ставив себе наче рівний з Богом-Суддею і вимагав жертв. Амар, не рівняючи себе до Бога-Отця (був насамперед посланцем його на землі), прагнув всепрощення, всьлюбові.

Як і Христос, Амар свідомо вибрав смерть за любов, а не як Сократ лише за правду. Інша річ, що його розуміння любові було однотипним. Він не міг, зрештою, у своєму всепрощенні, певно, й не хотів диференціювати любов: він однаковою мірою благословляє робітників на страйк, адже ті не мають за що жити, тому борються за свої права, і поліцейських, які виступатимуть проти тих же робітників, адже вони теж мають дітей і також мають за що жити. Амар не вважав, що можуть бути конфлікти між вірою і любов'ю. Очевидно, в нього не було такої ситуації, як в Аннуєвій Антигоні, проблема якої полягала в тому, що людині важко, та й неможливо поділити те, що власне належить Богові, а що Цезареві. Найбільше, що непокоїть Амара — практичне застосування його ідеалістичного вчення в цивілізованому світі.

Цікаво простежити з цього приводу, як Винниченко вибудовує фінал "Пророка". Діло і винахідник Райт для того, щоб позбутися Амара як суперника (не тільки в коханні до Кет), пропонує йому "вознестися" за допомогою створеного ним, Райтом, механізму: там, у високості, не помічений натоплом механізм вибухне, й таким чином Амар сиріятиме збереженню віри людей у Бога, народженню нової релігії. Амар погоджується, бо в іншому разі Райт погрожує викрити його (пророк втратив свій колишній дар, а люди про це ще не знають) — себто зневірити людські маси. Допустити до цього Амар ніяк не може. Таким чином, як слушно зауважує Лесь Танюк, "загнаний у кут, він обирає ефектну смерть тепер уже лжемесії, переступаючи оту тонку межу між правдою та брехнею, що про неї говорив лесеукраїнський Гелен" (38, 135). І може, мимоволі підтверджує слова свого учня Ранджита: "...всюку правду можна зробити брехнею і брехню правдою" (39, 36).

Отже, Амар свідомо вибрав крок, який веде, як і його вчення, до любові, а не до правди. Однак такий його компроміс із правдою несе в собі і деяке самозаперечення. Як небесний місяць, він розчиняється в Богові, а як непересічна особистість, здійснивши благоденство у ставленні до людини, розчиняється в людях. І в одному, і в іншому випадку він перестає бути пророком. І в одному, і в іншому випадку він стрімко наближається до трагічного кінця. Не знаючи, не розуміючи реального життя, Амар неминуче мусив упасти жертвою за свою ідею, як справедливо зазначила Лариса Мороз (40, 129). Хай навіть і під тиском обставин, він сам обирає свій смертний шлях і тим доводить свою людськість і людяність. Власне у цьому і драма, і велич, і трагедія Амара: не пророк, а людина витримує своє високе призначення на землі, з певністю вірить у можливість змін на ній, бодай і через втрати, через катастрофи.

Василь Чапленко у статті "Про Винниченкову п'єсу "Пророк" і дещо інше" висловив думку, що з "амар'янством сталося те, що сталося й з усіма іншими подібними доктринами, зокрема первісним християнством, — воно стало теоретичним ідеалом, але без практичного застосування" (41, 23). Для підтвердження свого міркування дослідник наводить порівняння (за Грушевським), що коли князь Володимир охрестив Русь і зрозумів заповідь нової віри "не убий" як абсолютний принцип християнської моралі, то цим негайно скористались розбійники і не давали жити мирним

людям. Тоді єпископи звернули увагу, що "князя Бог поставив на казнь лихим, а на ласку добрим — і Володимир завів кару на горло" (42, 193).

Очевидно, не слід абсолютизувати думку Чапленка (християнство все-таки не лише теоретичний ідеал!), та все ж у розумінні пафосу Винниченкового "Пророка" він має рацію: люди завше одержимі бажанням мати якусь візію, спрагли до чогось незвичного - навіть якщо це відбувається у засліпленому сприйнятті ірреальних чи штучних пророків, таких, як Амар. Хай і дещо дискусійною, щодо Винниченкового екзистенціалізму, тут доречно видається думка Лариси Залеської-Онишкевич: "Як і в інших своїх творах, так і в "Пророці" Винниченко випередив у дечім свою добу. (...) Він випередив західноєвропейську літературу на які три десятки років тим, що перший увів екзистенціалізм у західну драму. Він зумів передбачити, передчути і відмітити ситуацію вагань і вільного вибору, які стали щораз все гострішими проблемами для людини ХХ століття" (43, 204).

Власне, такий типологічний мікроаналіз "Пророка" Винниченка і "Бренда" Ібсена, як ми переконалися, дає підстави для таких висновків. Як і підстави для ствердження думки, що поезика експресіонізму, використана українським драматургом, дала безперечні художні результати в розв'язанні реальних проблем часу.

Знову ж таки тут доречно наголосити на тому, що експресіонізм як літературно-художня течія, може, дещо спрощуючи моменти зовнішнього діяння героїв, більше акцентував увагу перш за все на їх внутрішній сутності, психологічних колізіях, їх трагічній вині. Ми вже говорили про це (тільки дотично до інших питань), аналізуючи поезію експресіонізму в "Пророці" Винниченка. І все ж є в українській драматургії початку ХХ ст. твір, де проблема трагічної провини проступає чи не найбільш виразно у своїй наурузі та гостроті.

Трагізм у ліричній драмі "Патетична соната" Куліша існує з перших же сцен, без будь-якого комізму, як це є в "Народному Малахії". Містечковий листоноша став поетом, захисником революції Ільком Югою. Тут катаклізми суспільства виокремилися у вузлові моменти людського буття, тепер не дудка дисонансувала у притлумлених стражданнях, а цілий оркестр мідяних геліконів, сповідаючи про безнадійність конфліктів, соціально-громадських борінь, про суперечності в душі головного героя, його психологічні

злами. Певно, увагу Куліша привернуло у таких людях, як Ілько Юга, те, про що міркував один із ідеологів експресіонізму Корнфельд: "найістотніша суть людини оповита "цілим конгломератом властивостей та здібностей", "ув'язнена в тілі та розсудкові. (...) Непогодженість між земним і духовним створює дисгармонію людського життя" (44, 46).

Про людей, які "не обдаровані" гармонією "душі й характеру", цей автор вважав за можливе сказати: "їхній характер був помилкою. Завдання такої людини, коли вона хоче вдосконалити себе у межах своєї природи, — досягти цієї гармонії" (45, 120).

Тут також доречно навести думки теоретика німецького експресіонізму Ю. Баба, що є суттєвими для розуміння деяких моментів творчості і Винниченка, і Куліша, зокібна його "Патетичної сонати": "Облишимо будням мати характер, та у ліпші години житимемо душами. Тому що душа — від неба, характер же надто від землі. Психологія каже про сутність людини так само мало, як анатомія" (46, 120). Власне, "душа" і "характер" стають основою дослідження людської сутності в "Патетичній сонаті" Куліша.

Романтичні поривання головного героя драми Ілька Юги, цього закоханого в музику та красу юнака, згасають у военній круговерті. Жорстокості навколишнього світу він протиставляє вселюдську любов, що, на його переконання, тільки й здатна врятувати життя. На думку деяких дослідників, його трагічна вина полягає в засліпленому коханні до соціально нерівної йому Марини, через що він приховує ідентичність Андре Пероцького перед більшовиками і цим, власне, завдає шкоди революції, за що його пізніше судять" (47, 258). "Земне" і "небесне" тут зіткнулися з усією гостротою.

Однак трагічна вина Ілька Юги не лише в цьому, а насамперед у тому, що, захопившись бездумно революційними мріями, він втратив відчуття реальності. Звідси й душевне сум'яття, дедалі зростаюча загостреність внутрішніх протиріч, зрештою, і крах романтичних ілюзій - суспільних і особистих. Спочатку він гине як поет, який змушений відмовитись від своєї віри "в Петрарку і вічну любов", а відтак і як людина, що розчинила себе у сакральному для неї "тілі революції". Жорстокі обставини довколишньої дійсності змушують Ілька Югу зробити вибір за ситуації, коли вибирати неможливо: своє національне коріння він знищує, проголошуючи, що віднині - "де клас притгноблених, там і моя нація"; своє кохання (себто "душу") він власноручно розстрілює, прилучаючись

(“характером”) до примарного світу радості і земного щастя, де його нарешті охоплює “надзвичайне піднесення”.

Ще складніше виявити трагічну провину Марини. Бо якщо Ілька вина починається із соціального, а відтак остаточно конденсується на особистісному, то провина Марини майже всуціль виростає із людського. Вона не змогла чи не захотіла повірити в силу людської душі, людських почуттів, у силу поезії. “Поет, можливо, завоює твою душу, цілий світ, але жодного кілометра території”, — стверджує Марина. Власне звідси і йде її заперечення будь-якого вияву гуманізму Ілька Юги, а відтак погамованих, знищених почуттів (“душі”) до нього — Поета, Я. Хоча, звісно, не без вагань та сум’яття стає вона на цей шлях. За таких обставин Марина простягла руку не романтикові, а людині дії — Андре Пероцькому, російському білогвардійцеві і шовіністу. В цьому не стільки політичного розрахунку, як прагне довести Наталя Кузякіка (48, 327), скільки заперечення мрійництва української юрби (не народу, а саме юрби), яка після першого удару чи поразки піде врозтіч, сама ж ігноруючи ідею національного визволення. Початок її трагічної виши, зрештою, її кінця був у тому, що мрію про незалежну Україну, якщо й не варто було пов’язувати з юрбою, то принаймні не слід поєднувати (хай навіть і на компромісних договорах) з одвертим ворогом України Андре Пероцьким. Приреченість Марини виразно проступає у фіналі драми, коли до підвалу, де вона перебувала заарештована, востаннє приходить Поет. Для цієї зустрічі годилося б зіграти йому на піаніно, та Марина не може, її розлучили з ним назавжди. Це — кінець. Нема більше музики, не звучатиме тема Бетховена у її викопанні. Конфлікт особи і суспільства, дисгармонія душі і характеру знову призвели до трагічної поразки людини.

Винниченко і Куліша, як переконуємося, творили нову драму, що розвивалася в загальноєвропейському річищі: через концентрування уваги на з’ясуванні настроїв та бажань героїв п’єси (для прикладу візьмемо Ібсена, Виспянського, Чехова, Гауптмана, Пшибишевського, Стріндберга), однак, на відміну від багатьох драматургів Європи (попередників і їх сучасників), Винниченко і Куліша здійснювали психологічне дослідження у рамках подій, що розвиваються досить напружено, чим і доводили на практиці плідність поєднання творчих принципів традиційної та нової, модерної драми. Тут також треба додати, що ідеї, сповідувані їх героями, здебільшого соціальні й водночас є тими ідеями, які

стають їхньою внутрішньою “субстанційною сутністю”, отже, стають визначальними фактори їхніх прагнень і вчинків, а в багатьох моментах — цілого їхнього світогляду, як це помічаємо у тому ж “Пророці”, “Народному Малахії” чи в “Патетичній сонаті”.

Виявляючи поетику експресіонізму в драматургії Винниченка і Куліша, подивовано сприймаємо загалом не характерний для, скажімо, німецьких драматургів-експресіоністів потужний ліричний струмінь у творах українських авторів. Він є визначальним, як ми вже зазначали, для “Патетичної сонати”, що за жанром є ліричною драмою — першою п’єсою такого роду у світовій драматургічно-театральній практиці. Він також властивий поетиці “Вічного бунту”, “Маклені Грасі” Куліша чи “Базару”, “Дисгармонії” Винниченка. Згадаймо, що саме лірична драма порівняно із психологічною (Ібсеніві, Гауптманові, Стріндбергові, Чехові твори, наприклад) вирізняється посиленою увагою до внутрішнього стану в його духовно-емоційній цільності. Причому зосереджує її, увагу, не стільки на мотивуванні вчинків персонажа, навіть на аналізі його відчуттів, переживань (що стають нерідко такими мотивами), скільки на найтонших нюансах настрою, на сприйняттях, передчуттях, подивуваннях, натяках і сумнівах, словом, на розмаїтості емоційно-психічного стану дійової особи.

Власне, у такій багатій палітрі відображення внутрішнього світу героя приховані необмежені можливості драми як роду літератури, яка показує внутрішнє життя і його зовнішню реалізацію (Гегель). Саме він, німецький філософ, побачив у ліричній драмі постійну співвіднесеність “всієї дійсності з внутрішнім світом індивіда” (49, 25), тоді як у психологічній драмі принцип протилежний — світ особистості співвідноситься з навколишньою дійсністю й зумовлюється нею. У “Патетичній сонаті” реальне життя співвідноситься з внутрішнім світом не тільки Ілька Юги, Марини, але й інших персонажів — Ступай-Ступаненка, Зіньки, навіть більшовицького ватажка Луки. Певно, не випадково Фрідріх Вольф вважав цей твір Куліша найбільшим витвором української драми і порівнював його із “Фаустом” Гете та “Пер Гюнгом” Ібсена.

Однак є в українській драматургії п’єса, що також побудована як лірична драма — “Дисгармонія” Винниченка, де увага до внутрішнього світу героя виокремлюється автором не через описування та аналіз почуттів персонажа, а через передачу його сприйняття, переживань, душевного стану тощо. Власне це є тим



зерном у реалізмі, на якому виростає і символізм, і експресіонізм, принаймні в Україні.

Про новаторство драматурга, зв'язок "Дисгармонії" із західноєвропейською драмою з розлогими типологічними зіставленнями аргументовано писав Антін Крушельницький у своїй рецензії: "Дисгармонія" — се проба будувати драму на нових основах. Драматична акція переноситься на тло душі, драматичний конфлікт — се боротьба поміж свідомими змаганнями й несвідомими інстинктами людини. Будова драми — епізодична. Велика кількість картин складається на суцільний малюнок. Одно тільки: в сій драмі Винниченка йде боротьба поміж двома методами творення: поміж діалогом і широким, повним малюнком життя. Одна і друга метода добираються права горожанства в сучасній європейській драмі. Куди піде добродій Винниченко, покажуть інші його драматичні твори" (50, 213).

І справді, драматична дія у "Дисгармонії" побудована таким чином, що, розгортаючись протягом чотирьох картин п'єси, вона становить по суті своєрідний аналіз й синтез стану індивідуальності. Особливо яскраво це видно в останній картині, де ніби підбиваються підсумки всього, що відбувалося попередньо, де герої самі оцінюють свої вчинки і свій стан — психічний і фізичний — в даний момент: їх арешту. Певно, це мав на увазі Крушельницький, коли писав, що автор "Дисгармонії" на досить широкому суспільному тлі "висуває групу людей із української соціальної демократії, а розкриваючи до дна душу поодиноких її представників, розмальовує свіжу, повну життєвої правди, артистичну картину" (51, 205).

Використовуючи засоби експресіонізму, Винниченко фінал свого твору завершує фабульно, але аж ніяк не сюжетно. У своїй внутрішній суті він, сюжет, залишається відкритим, екстрапольованим у життя. Це було щось абсолютно нове і несподіване в українській модерній драмі: по суті, жоден із конфліктів п'єси не розв'язано, жодну із заявлених проблем не вичерпано, себто не висловлено остаточної чи бодай приблизно умовної на даний момент точки зору на неї. Як справедливо зауважує Лариса Мороз, "герої в ідейному, а отже, й психологічному (пам'ятаємо, що тут внутрішнє життя цілком детермінується ідеями) плані залишаються на тій самій позиції, на якій були у першій дії" (52, 177).

Проте "Дисгармонія" — твір цілковито завершений: художня

логіка в ньому дотримана від першої сцени до останньої, характери персонажів при начебто очевидній статичності, все ж сприймаються як динамічні. Тут доречно зазначити, що світова чи принаймні європейська модерна драма до таких прийомів драматургічної поетики прийде згодом, через кілька літ.

Тим часом автори-драматурги Німеччини, Норвегії, Швеції, Франції наприкінці XIX — на початку XX ст. переходять від "нормативного" зображення людини до спостереження над процесом її самопізнання у зв'язку з тим, що особистість розглядається ними не як структура (біологічна, фізична, соціальна, психологічна), а як процес внутрішнього саморозкриття. Іншими словами, письменники дедалі більше уваги приділяли не так мотивуванню дій і вчинків персонажів, як їхнім розмірковуванням над можливими — чи, з погляду даної дійової особи, неможливими — діями і вчинками, а також аналізу причин такої спроможності чи неспроможності.

Пильна увага до психічного світу, до душевного стану людини є примітною особливістю європейської, зокрема експресіоністської драми означеного періоду. Аби переконатися в цьому, достатньо згадати п'єси Стріндберга ("Батько", "Самум", "Танець смерті" та ін.), Гауптмана ("Міхаель Крамер", "Захід" та ін.), Чехова ("Чайка", "Три сестри", "Іванов" та ін.), де зовнішня дія дуже невиразна, майже непомітна. У Винниченка є такі твори, де все сконцентровано на виявленні емоційно-психічного стану персонажа ("Щаблі життя", "Великий Молох", "Мементо"). Їх сюжет — то, власне, своєрідна психологічна підготовка до певної дії, яка відбувається наприкінці і, як правило, за сценою. Саму ж канву твору складають дискусії, що обертаються навколо питань: варто чи не варто цю дію чинити. Цікавість читача чи глядача, таким чином, мусить триматися мірою напруженості чи логічності тих дискусій, переконливості аргументів, що висуваються. У діях драматичних героїв Винниченка є справжній естетичний елемент імпровізації. Персонажі у своїх дискусіях ніби грають один з одним, виявляючи театральні можливості із найбільш плоскої щоденності. Там, де у Гауптмана назріває міщанський скандал, у Винниченка починається небезпечна захоплююча гра, мета якої — надати інтенсивності понурому, одноманітному, навіть затхлому існуванню героїв ("Закон", "Гріх", "Пригвожені" та ін.).

Звісно, така архітектоніка нової драматургії в Україні сприймалася далеко неоднаково. Якщо, скажімо, Сергій Єфремов про п'єсу

“Щаблі життя” сказав, що її будова — це звичайна низка довгих, більш або менш млявих і часто нічим між собою не зв'язаних балачок (53), то Дмитро Дорошенко, аналізуючи чималу за обсягом драму “Великий Молох”, відзначав, що вона як за конструкцією, так і за викінченістю малюнка характерів стоїть вище від першої драматургічної спроби Винниченка — твору “Дисгармонія”.

П'єса-дискусія, отже, в Україні мала як підтримку, так і заперечення, далеко не просто знаходила дорогу до читача чи глядача. Згадаймо, що твори Лесі Українки, яка була за силою таланту європейським художником, також були дискусійними за архітектонікою, але вони, на відміну від творів Винниченка, якого “відкрила” Європа, виставлялися менше, а в процесі читання зіткнення ідей сприймалися цілком нормально. Тут доречно провести паралель із західноєвропейською драматургією, зосібна із творчою технікою Ібсена. Ще в 1913 році у книзі “Квінтесенція ібсенізму” Бернард Шоу, стаючи на захист норвезького драматурга, писав: “Я хочу ще раз нагадати, що нова техніка є новою лише для сучасного театру. Вона використовувалася священиками й ораторами ще до існування ораторського мистецтва. Ця техніка — рід гри з людською совістю, вона практикувалася драматургом щоразу, коли він був здатний на це. Риторика, іронія, суперечка, парадокс, епіграма, притча, перегрупування випадкових фактів на упорядковані й розумні сценічні ситуації — все це і найстародавніші, й найновіші елементи мистецтва драми” (55, 33).

І все ж друге десятиліття ХХ ст. позначено тим, що у західноєвропейській модерній п'єсі акцент художників слова виразно зміщується до психологізму як одного із наскрізних засобів і характеротворення, і сюжетобудування, зрештою, і сценічності. Саме звідси й поява відповідних героїв. “Життя стало психологічнішим.., — твердив Леонід Андреев у журналі “Маски”, — у один ряд із первинними пристрастями й “вічними” героями драми: любов'ю й голодом, — став новий герой: і н т е л е к т (тут і далі підкреслення наше — С. Х.). Не голод, не любов, не честолюбство: думка — людська думка в її стражданнях, radoщах та боротьбі — ось хто істинний герой сучасного життя, а, отже, ось кому й першість у драмі” (56, 189). Такими й проступають до читача чи глядача герої драматургічних творів Августа Стріндберга, Генріка Ібсена, Антона Чехова та інших західноєвропейських авторів, герої яких, здається, малодійові зовнішньо, проте внутрішня динаміка у них імпульсує

надзвичайно потужно. Від цього такий тип модерної драми був насичений водночас і дієвістю, і статичністю. Іншими словами, внутрішній драматизм позначався на зовнішній дії.

Звісно, традиціоналісти, зокрема прихильники так званої “подієвої” драматургії заперечували або й зовсім не приймали такого роду п'єс, де інтелект, думка були головними і в розкритті образів, і в їх сприйнятті. Згадаймо, як піддавали за це анафемі деякі твори Ібсена, зрештою, не розуміли й неперебутню драматургію Лесі Українки представники “театру корифеїв”. А Бернард Шоу з гірким зізнався, що його співвітчизники звинувачують у тому, що герої його п'єс забагато говорять, але нічого не роблять, “маючи на увазі, що вони не коять кримінальних злочинів”.

І як тут доречно не згадати докорів Винниченкові від своїх сучасників за те, що в одній із його найдосконаліших драм “Брехні” в усіх її трьох діях дійові особи, мовляв, лише говорять, а головна героїня, втомившись од такої розмови, наприкінці твору лягає на канапу й помирає. Певно, не могли чи не хотіли рецензенти, критики творчості Винниченка, зазначає Г. Костюк, зрозуміти одного: такий фінал “Брехні” — не забаганка ні автора, ні героїні (57, 198). Тут можна навести аналогію щодо закінчення драм Ібсена: “Щодо смертей в останніх актах Ібсена, то це не що інше, як вивільнення від решток драматургічно вичерпаних характерів” (58, 74-75). Хіба не приходять логічно й психологічно до такого завершення свого життя героїні не лише “Брехні”, а й інших п'єс Винниченка — “Базар”, “Чорна Пантера і Білий Ведмідь”, “Гріх”, “Між двох сил” та ін. як, власне, “драматургічно вичерпані характери”. Чи не мають послідовного закінчення свого шляху на білому світі герої Кулішевих драм — Марина Ступай-Ступаненко (“Патетична соната”), Овчар (“Закут”) та ін.

Звичайно, мають рацію ті дослідники творчості Винниченка, які стверджують, що така символічність (названих і не згаданих тут образів, засобів, прийомів поетики) наявна не тільки в символізмі, а й в експресіонізмі, де вона, ця символічність, поєднуючись із недомовленістю, полісемічністю слова, гіперболізацією суб'єктивного сприйняття чи напруженістю морального пошуку героя, творила яскравий художній синтез (59, 189). І все ж така “зумисна” деформація дійсності — характерна риса скоріше героїв Винниченка, аніж його самого. Вона є однією із важливих ознак поетики експресіонізму, що нею широко й часто послуговувався драматург.

“Зображення дійсності не за законами краси, а за законами потворності” (Гюбнер) стає основою багатьох його творів, зокрема “Брехні”, назва якого несе в собі подвійне відчуття краси і потворності життя.

І справді, в цій драмі герої Винниченка цілком свідомо деформують дійсність, завдяки чому (за інших обставин) брехня могла б стати правдою. Наталя Павлівна — головний персонаж твору — вічно бреше. Ласкою і привітністю вона підтримує творчість свого чоловіка — винахідника Андрія Карповича, який творить для людства нові цінності, але робить це все жінка без любові, з розрахунку, з вузькоматеріальних, егоїстичних міркувань. Наталя Павлівна зображена Винниченком таким чином, що читач усвідомлює: перед ним людина, яка живе брехнею уже тривалий час, де б це не було — в сім’ї чи серед друзів, знайомих чи в суспільному середовищі. Схоже помічаємо й в образі Радобужного з драми Куліша “Зона”.

Варто зауважити, що у 20-х роках “Брехня” Володимира Винниченка, як, зрештою, й інші його твори, з великим успіхом виставлялися на підмостках багатьох театрів Європи — в Римі, Осло, Копенгагені, Варшаві і чи не найбільше на сценах Берліна, Ляйпцига, Мюнхена, Нюрнберга та інших міст Німеччини. Очевидно, тамтешніх глядачів, надто німецьких, приваблювала до себе експресіоністська спрямованість творів Винниченка, що була характерною ознакою в недалекому минулому національних драматургів-експресіоністів. Ганс Ратонек, Фріц Мак — німецькі рецензенти Винниченкової “Брехні” — підкреслювали, що ця п’єса українського автора засвідчує його високу художницьку майстерність в опануванні найкращих західноєвропейських зразків натуралістично-психологічної техніки драми, що вона має чітку архітектуру, завдяки чому зовнішні ефекти чергуються з глибинними поетичними думками, як це видно, приміром, у сцені зустрічі Андрія Карповича з батьком. А Потсдамський журнал “Рампа” у 1923 році писав про виставу “Брехні” в Ляйпцигу: “Цей твір, з яким варто ознайомитися (...) Він сповнений внутрішньої і зовнішньої напруги, виявляє велике опанування драматичної техніки і надзвичайно міцну драматичну будову. Деякі персонажі змальовані так майстерно, що вони вже самі дають вартість творові”.

Як переконуємося бодай із наведених у статті прикладів, драматургія Володимира Винниченка та Миколи Куліша не тільки розвивалася в загальноєвропейському театральном-драматургічному

процесі, а в дечому й випереджала його своїми новаторськими художніми пошуками в модерній драмі. Як доведено через контекстуальну методику, через типологію, ці пошуки йшли насамперед у творчому засвоєнні українськими авторами естетики модерних течій і напрямів — неоромантизму, неореалізму, символізму, експресіонізму тощо. Більше того, в їх п’єсах, на відміну від європейських драматургів, дуже часто ці художні системи та їх принципи перебувають в органічній сувіязі. Тільки врахувавши це, можна збагнути багатопарову, полісемічну драматургію і Винниченка, і Куліша, зрештою, й визначити її місце в світовій сценічній літературі.

#### П Р И М І Т К И

1. ЦНБ України, фонд 293.
2. Куліш М. Твори: У 2 т. — К., 1990. — Т. 2.
3. Сріблянський М. На великім шляху. Про письменників 1909 // Українська хата. — 1910. — № 1.
4. Лавріненко Ю. Микола Куліш (Літературна сільвета) // Розстріляне відродження: Антологія 1917-1933. Поезія-проза-драма-есеї. — Париж, 1959.
5. Горбачов Д. Винниченко на сцені // Кур’єр муз. — К., 1992. — № 4.
6. Лавріненко Ю. Микола Куліш (Літературна сільвета) // Українське слово: У 4 т. — К., 1994. — Т. 1.
7. Недошивин Г. Проблема експресіонізму // Експресіонізм. — М., 1966.
8. Савченко С. Експресіонізм у німецькій літературі // Експресіонізм та експресіоністи. — К., 1929. Більш детально про це йдеться: Ritchie J. M. German Expressionist Drama. — Boston, 1976.
9. Білецький О. Літературні течії в Європі першої чверті ХХ-го в. // Червоний шлях. — 1925. — № 11/12. — С. 263-281.
10. Старостин Б. От феномена человека к человеческой сущности // Тьяр де Шарден П. Феномен человека. — М., 1987.
11. Бельй А. Символізм. — Санкт-Петербург, 1910.
12. Савченко С. Експресіонізм у німецькій літературі.
13. Там само.
14. Там само.
15. Золя Э. Собр. соч.: В 26 т. — М., 1966. — Т. 25.
16. Гундорова Т. Неоромантичні тенденції творчості О. Кобилянської // Рад. літературознавство. — 1988. — №11.
17. Див.: Бойко Ю. Естетичні погляди Лесі Українки та її стилеві шукання // Бойко Юрій. Вибране: У 4 т. — Мюнхен, 1971-1990. — Т. 3.

— С. 241-287; Wojko-Blochyn Jurij. Larissa Kosac (L. Ukrainka) // Jurij Wojko-Blochyn. Gegen den Strom. — Carl Winter Universitätsverlag Heidelberg. — Heidelberg, 1979. — S. 249-271.

18. Див.: Филипович П. Ольга Кобилянська в літературному оточенні // Життя і революція. — 1928. — №2; Козій Д. Духовне обличчя Ольги Кобилянської // Козій Дмитро. Глибинний етос. — Торонто-Сідней, 1984. — С. 302-313.

19. Наливайко Д. Искусство: Направления. Течения. Стили. — К., 1989.

20. Баб Ю. Экспрессионистская драма // Экспрессионизм. — Петроград-Москва, 1923.

21. Там само. Див також про це: Pfister M. das Drama. Theorie und Analyse. — München, 1977. — S. 270-271.

22. Паперный Е. “Вопреки всем правилам...” Пьесы и водевили Чехова. — М., 1982.

23. Аникст А. Теория драмы на Западе во второй половине XIX века. — М., 1988.

24. Адмони В. Стриндберг // История западноевропейского театра. В 6-ти т. — М., 1970. — Т. 5.

25. Там само. Див також: Dahlstrom Carl. E. — W. U. Strindberg's Dramatic. Expressionism. N. 4. — 1968.

26. Гюбнер Ф. Экспрессионизм в Германии // Экспрессионизм. — Петроград-Москва, 1923.

27. Савченко С. Експресіонізм у німецькій літературі. Цит. праця.

28. Баб Ю. Экспрессионистская драма. Цит. праця.

29. Там само.

30. Ласло-Куцюк М. Шукання форми: Нариси української літератури XX ст. — Бухарест, 1980.

31. Залеська-Онишкевич Л. “Пророк” — остання драма Володимира Винниченка // Слово, зб. 5 — Нью-Йорк, 1973. — С. 194-204.

32. Ласло-Куцюк М. “Маски” Миколи Куліша // Ласло-Куцюк М. Шукання форми: Нариси української літератури XX ст. — Бухарест, 1980. — С. 233-266.

33. Штайгер Е. Новая драма: Ибсен, Гауптман, Метерлинк, Зудерман. — Санкт-Петербург, 1902.

34. Наливайко Д. Искусство: Направления. Течения. Стили. — К., 1989.

35. Залеська-Онишкевич Л. “Пророк” — остання драма Володимира Винниченка. Цит. праця.

36. Мороз Л. “Сто рівноцінних правд”: Парадокси драматургії В. Винниченка. — К., 1994.

37. Винниченко В. Пророк. Драма. // Вітчизна. — 1992. — № 4. — С. 19-48.

38. Танюк Л. До проблеми української “пророчої” п'єси // Сучасність. — 1992. — № 2. — С. 130-140.

39. Винниченко В. Пророк. Драма // Вітчизна, 1992. — Ч. 4.

40. Мороз Л. “Сто рівноцінних правд...”. Цит. праця.

41. Чапленко В. Про Винниченкову п'єсу “Пророк” і дещо інше // Нові дні, 1966. — Ч. 2.

42. Цит. за виданням: Залеська-Онишкевич Л. “Пророк” — остання драма Володимира Винниченка // Слово, зб. 5. — Нью-Йорк, 1973.

43. Там само.

44. Савченко С. Експресіонізм у німецькій літературі. Цит. праця.

45. Баб Ю. Экспрессионистская драма. Цит. праця.

46. Там само.

47. Ласло-Куцюк М. “Маски” Миколи Куліша. Цит. праця.

48. Кузякіна Н. П'єси Миколи Куліша. — К., 1970.

49. Гегель Г.-В.-Ф. Эстетика: В 4 т. — М., 1966. — Т. 3.

50. Крушельницький А. Літературно-критичні нариси. — В Станіславові 1908 р.

51. Крушельницький А. Літературно-критичні нариси. Цит. вид.

52. Мороз Л. “Сто рівноцінних правд...”. Цит. праця.

53. Єфремов С. Літературний намул // Рада. — 1908. — № 7. — 17. III.

54. Дорошенко Д. “Великий Молох” Винниченка // Рада. — К., 1907. — 21.VIII.

55. Шоу Б. О драме и театре. — М., 1963.

56. В спорах о театре. 36 ст. — М., 1913.

57. Костюк Г. Світ Винниченкових образів та ідей // Слово, зб. 9. — Нью-Йорк, 1981. — С. 193-214.

58. Шоу Б. О драме и театре. Цит. вид.

59. Див.: Мороз Л. “Сто рівноцінних правд”. Цит. праця.

#### ЕКСПРЕСІОНІЗМ ТА СИМВОЛІЗМ У НОВІТНІЙ УКРАЇНСЬКІЙ ДРАМІ

(П'єси М. Куліша, В. Винниченка, С. Черкасенка та І. Кочерги

в західноєвропейському контексті)

Проблема цілісного й об'єктивного вивчення новітньої української драматургії, надто її 20-30-х років, — чи не найскладніша у нинішньому літературознавстві. Не тільки тому, що конче потребує цілковито повного виявлення й ідейно-естетичного аналізу невідомих або малознаних художніх явищ, концептуально нового, не тенденційного (без будь-яких зідеологізованих штампів і спотворень) підходу до осмислення всіх періодів її розвитку в національному духовно-культурному осередді загалом. Сьогодні цю проблему годі з'ясувати без необхідного розгляду української драми в європейському чи принаймні слов'янському літературному контекстах. Власне він

якнайправдивіше даватиме належну оцінку, визначаючи і рівень мистецьких достоїнств, і міру творчих прорахунків вітчизняних авторів.

Окрім того, відтворення контексту сприятиме інтегруванню (бодай у нашій свідомості) української п'єси у світовий або загальноєвропейський літературний набуток, а також допоможе вивільнитися від деякої стереотипності її розуміння (сільськості, вторинності, непрестижності, провінціалізму, "хатнього" вжитку тощо), що через певні причини протягом тривалого часу й досі побутує серед масового читача, а почасти навіть і в колі науковців.

Останнє переконливо заперечує сама історія розвитку новітньої української драми, окремі явища якої сягали не лише національних, а й світових вершин. Як, приміром, унікальна за своєю художньою суттю і неперебуття за своєю вселюдською духовною вартістю поетично-філософська драматургія Лесі Українки чи глибоко-психологічна, всуціль самотня п'єса М. Куліша, що в органічній мистецькій сув'язі з сценічними новаціями Леся Курбаса дала світові феноменальну з'яву – театр "Березіль".

Варто зауважити, що дослідження новітньої української драми в контекстуальному аспекті все ж велось нашим літературознавством. Хай і недостатньо, але зібрано певний описовий матеріал, висловлено ряд цінних спостережень та наукових міркувань, аргументовано деякі теоретичні положення, як наприклад, у Т. 2 і Т. 3 п'ятитомного видання "Українська література в загальнослов'янському і світовому літературному контексті" (К., 1987 – 1988). Однак доводиться визнати, що на схожих дослідженнях лежить печать політичної тенденційності та ідеологічної заангажованості: контекст регламентувався в основному драматургією т. з. "соціалістичного" реалізму або літературою країн соціалістичної співдружності, а в донедавна поширеному т. з. всесоюзному контексті за основу бралася російська п'єса, та й то, як правило, зі своїм "більшовартісним" впливом на українську.

В інших випадках переважає описовий і лише почасти компаративістський підхід, а не системний чи на рівні типології (виняток тут, безперечно, становлять праці О. Білецького "Українська драматургія післяжовтневої доби", Ю. Шереха "Шоста симфонія Миколи Куліша", Н. Кузякіної "Александр Блок и Лесь Українка", Л. Залеської-Онишкевич "Куліш і Брехт: самоспостереження героя та самоспостереження автора", М. Ласло-Куцюк "Маски" Миколи

Куліша" і "Ключі до театру Івана Кочерги", Л. Танюка "До проблеми української "пророчої" п'єси", Л. Мороз "Про символізм в українській драматургії", Л. Скупейка "Драма-феєрія" Лесі Українки "Лісова пісня" в контексті міфопоетичної свідомості слов'ян").

Окремою, але невідокремленою проблемою є також проблема адаптації і входження української п'єси діаспори в різноманітні драматургії народів, скажімо, Канади, США, Польщі, Австралії, Румунії та ін. країн, освоєння нею світового духовного досвіду, а відтак транспортування його в Україну\*. Зрештою, майже не здійснювалися спроби окреслити новітню українську драму як духовну цілісність з її світськими і християнськими жанрами\*\* чи як взаємопов'язану і взаємозалежну з іншими видами художнього організму національної культури, насамперед театру. Щодо останнього знову ж, як виняток, можна назвати нарис В. Ревуцького "Українська драма й театральне мистецтво на історичному шляху", що ввійшов до книги з історії української культури, виданої у 1984 році в Едмонтоні.

Вивчення новітньої української драми, зокрібно її 20-30-х років, у загальноєвропейському літературному контексті, звісно, не обмежується зазначеними проблемами, їх значно більше. Та все ж проблема рецепції модернізму, зокрема символізму та експресіонізму творчістю українських драматургів на сьогодні чи не найменш досліджена. Тим часом національна драматургічно-театральна практика дає всі підстави для постановки такої проблеми.

Уже на початку ХХ ст. у драматургічних творах Лесі Українки, О.Олеся, В. Винниченка, С.Черкасенка, В.Пачовського та ін. авторів простежується увага до увіраженості умовності в зображенні душевних драм героїв, соціальних дисгармоній, масових рухів тощо. Виокремлюється в них диференційованість і синтетизм художніх форм (індивідуалізоване мовлення, масові сцени, диспути-діалоги,

\* Частковим розв'язанням такої проблеми можуть служити наукові розвідки Залеської-Онишкевич Л. Українська драматургія на північно-американському континенті // Наш театр. Книжка діячів українського театрального мистецтва: 1915-1975, – Нью-Йорк-Торонто, 1975. – Т. 1. – С. 215-230; Цегельського Л. Жидівсько-український театр в Америці // Там само – С. 405-417; Залеської-Онишкевич Л. Драматургія української діаспори // Близнята ще зустрінуться – Київ-Львів, 1997. – С. 9-32.

\*\* Щодо жанру християнської драми див.: Рудницький Леонід. Драматургія Григора Лужницького // Записки НТШ – Т. ССХХІV. – Львів, 1992. – С. 185-209; Хороб Степан. Українська релігійна драма і Григор Лужницький // Григор Лужницький. Посол до Бога. – Івано-Франківськ, 1996. – С. 236-244.

моменти "очуднювання" змісту). Їм притаманні філософська проблематика, поглиблена саморефлексія, розкриття внутрішньої потаємної суті людської особи, словесна гра, вираження індивідуалістичного протесту проти тотального відчуження тощо. Водночас інтенсивне вироблення літературної умовності в процесі становлення новітньої української драми нерідко супроводжується зростанням уваги до "класичних" сюжетів, образів і характерів (драматичні поеми Лесі Українки), посиленням публіцистичності, моралізаторства (п'єси В. Винниченка), поглибленням замкненості, усамітненої прихованості, таємничості змісту (драми О. Олесь), розширенням екзистенціальної проблематики або ж пошуків смислу життя (твори С. Черкасенка). Навіть історична драматургія, скажімо, Г. Хоткевича чи Л. Старицької-Черняхівської позначена активним авторським використанням модерних засобів художнього вираження (романтизація аж до символів образів, психологічний аналіз характерів, сфери підсвідомості, суб'єктивні переживання і візії тощо).

Усе це – і пове змістове навантаження, і пова драматична форма – повинно було служити переборенню традицій народницького "живого" чи етнографічно-побутового українського театру, долаанню канонів і приписів етнографічно-побутової національної драматургії. Наймолодша літературна генерація, за словами І. Франка, прагнула "цілком модерним європейським способом зобразити своєрідність життя українського народу" (1, 142). Це, зрозуміло, вимагало не лише переорієнтації української драми на найновіші, модерні форми і засоби зображення, а насамперед переорієнтації, відтак і цілковитих змін основних типів художнього мислення (від романтизму й натуралізму до неоромантизму, імпресіонізму, символізму, експресіонізму та психологічного неореалізму).

Водночас не слід забувати, що розвиток раннього модернізму в новітній українській драмі відбувався у специфічних особливостях: значущою була закоріненість у культурну і політичну проблематику, тривкою була традиційність народницької теорії, а також рівень її популярності і розробленості. Та зі смертю Лесі Українки, вимушеною еміграцією О. Олесь, С. Черкасенка, В. Винниченка модернізм в українській драматургії з його потужним національно-культурним міфотворенням і духовною утопією гармонійної єдності особистісного й соціального набуває нових відтінків. Наприкінці 20-х років модерністичні шукання своєрідно модифікують ті ж В. Винниченко,

О. Олесь, С. Черкасенко, а згодом, уже в 30-х роках, – М. Куліш, Я. Мамонтов, М. Ірчан, І. Кочерга та ін., у творах яких виразно проступають характерні риси експресіонізму та символізму, зрештою, ці художні напрями – означеність не лише літературна. Театр "Березіль", геніальний режисер Лесь Курбас у своїх реформаторських виставах нерідко звертався до символістичних та експресіоністичних засобів вираження, як в "Етюдах" за О. Олесем чи "Дж'іммі Хіггінсі" за Е. Сінклером. Власне, крізь призму цих європейських модерністичних напрямів у типологічному контексті варто розглянути п'єси В. Винниченка, С. Черкасенка, М. Куліша, І. Кочерги.

### Експресіонізм

Навіть при першому, бодай побіжному знайомстві з творчістю В. Винниченка та М. Куліша впадають у вічі характерні ознаки у них експресіонізму: загострено-увиразнене відтворення довколишнього світу і його прогиріч, ірреальна, здебільшого фантазмагорична ситуативність драматичного дійства, його короткокартинний і стрибкоподібний ритм, швидкоплинна зміна епізодів сюжету, надміру збуджена емоційність, екзальтованість головних героїв, метаморфозність їх вчинків, їх політично активний, але індивідуалістичний протест тощо. При дальшому заглибленні у драматургічні твори В. Винниченка і М. Куліша, під час розгляду їх змістових і формотворчих особливостей ці та інші поняття і категорії не лише конкретизуються, а й розширюються, виявляючи рівень драматургічної поезики українських авторів.

Насамперед кожен з них по-своєму продовжив розробку вже освоєних світовою і західноєвропейською драмою тем, серед яких – правда ідеї і правда життя, притлумленість, незахищеність людської особистості в середовищі дисгармонії соціальних протиріч і конфліктів, емоційно-вибуховий протест усамітненої людини супроти хаосу світу, езотеричні, нерідко фанатичні пошуки смислу буття тощо. У цьому ряду виокремлюється тема місіонерства і пророцтва, тема людини, яка прагне змінити чи видозмінити стару модель життя і витворити нову, або ж принаймні передбачити подальший хід розвитку суспільства і людства ("Народний Малахій" і "Пророк").

Згадаймо, що схожі проблеми порушували у своїх п'єсах П. Корнель ("Дон Санчо Арагонський"), М. де Гельдероде ("Варрава"), Ж. Ануї ("Томас Бекет"), Ж.-П. Сартр ("Диявол і пан Бог"), Є. Жулавський ("Лже-месія"), С. Віткевич ("Ян Мацей

Кароль Вшекліца”) та ін. У національній драматургії цю тему розробляла Леся Українка (“Кассандра”); у 30-і роки, коли М. Куліш створив трагедію “Народний Малахій”, а В. Винниченко драму “Пророк”, до неї також зверталися М.Ердман (“Самогубець”), Л. Лунц (“Місто правди”), М.-М. Сфорім (“Подорож Веніаміана Третього”). Не вдаватимемося до типологічних зіставлень драматичних творів українських авторів з названими п’єсами на тематичному рівні. На інших, не менш переконливих прикладах це блискуче здійснили М. Ласло-Куцюк (2, 233) і Л. Залеська-Опишкевич (3, 4, 5).

Все ж зауважимо, що поява такої теми і проблеми в новітній українській драмі зумовлені не лише літературними ремінісценціями. Мають рацію ті дослідники, які вбачають її закоріненість ще в середньовічних мораліте (6, 130), хоча безпосередні витоки її знаходимо все-таки не там, а в літургічній драмі, в показі нею діянь пророків та їх походи (7, 106). Окрім того, месіанство і пророцтво у художній літературі завжди імпульсувалося крутими зламами життя суспільства і людини. Власне такими й були 30-і роки ХХ ст., роки майже тотального засліплення людини, коли для неї, здається, менше важили знання про життя, піж віра у його примарні ідеали, коли перебудову суспільства, а відтак і особистості людини прагнула здійснити бездумно, покладаючись виключно на своїх поводирів. Певно, чи не найбільша заслуга і М. Куліша, і В. Винниченка у тому, що вони не тільки виокремили це із цілого ряду історичних процесів, але й зуміли розізнати за цим явищем ідейний фанатизм (байдуже, який він – червоний чи коричневий), ілюзорність мрії (чи про світову революцію, а чи про вселюдську спільноту), небезпеку розчинення індивідуума в сакральному “я” або колективістському “ми”, а згодом і незворотність вражаючих катаклізмів.

Неопророки Малахій (“Народний Малахій”) і Амар (“Пророк”), як і головні герої “Самогубця” М. Ердмана, “Міста правди” Л. Лунца та ін. п’єс європейських авторів, сповідають фанатичну віру в ідею перебудови людини, її духовного світу. Однак таке вірування, таке сліпе діяння їх призводить до цілої низки катастроф – моральних і фізичних. У нових конфліктних обставинах, психологічних ситуаціях все очевиднішими стають протиріччя між їх проповідями і життям, невідповідність ідеї реальній дійсності. Згадаймо, що схожі колізії вносять у драматичну дію своїми вчинками персонажі творів “Дисгармонія” (Мазун), “Великий Молох” (Абстракт), “Базар” (Цінність Маркович) В. Винниченка, “Патетична

соната” (Ілько Юга) М. Куліша. Та якщо їхні прагнення завершуються їх поразкою, що змушує до відповідальності за фанатизм, то діяння Малахія і Амара закінчуються цілковитою кризою, трагедією особистості, що сприймається як вирок не тільки їх фанатизму.

І все ж проблема експресіонізму в драматургії М. Куліша і В. Винниченка, зосібна у трагедії “Народний Малахій” і драмі “Пророк”, – це не проблема надто загострених відчуттів та надто складних суперечностей, а перш за все проблема зраненої душі і розтерзаної, розчахненої свідомості. Як і експресіоністські герої А. Стріндберга (приміром, Жан і Юлія з “Фрьокен Юлії”, Чоловік і Дружина з “Танцю смерті”, Король з “Еріка XIV”, Христина з “Христини” та ін.), так і Малахій та Амар – люди з беззахисною, роздвоєною душею і свідомістю. Байдуже, що перший змальований в іронічно-сатиричному плані, а другий – в гіперболічно-фантастичному: вони майже однаково трагедійні.

Якщо ж продовжити типологію з творами А. Стріндберга на рівні образів-характерів, то мотиви Малахія і Амара більшою чи меншою мірою співвідносяться з мотивом Еріка з п’єси “Ерік XIV”. Звичайно, тут різний ідейно-тематичний зріз, відмінні концептуальне спрямування і проблематика, несхожість композиційна і жанрова, проте пафос героїв у цілому несе в собі немало спільного.

Трагедія Малахія, Амара і Еріка – це трагедія інфантильного, фанатичного мислення у безпросвітно-жорстокому, безнадійно-облудному світі.

Містечковий листоноша Малахій наївно вірить у те, що сам-один спроможний врятувати людство, якщо стане голубим наркомом і буде виявляти підступність у житті, зриватиме маску добродетності з олживого, прогнилого, пустопорожнього, загалом усього порочного. Він по-дитячому іслівнений, що, знищивши всі старі форми життя і витворивши нові, зможе за їх допомогою реформувати людину. Відтак, оновивши її суть, одночасно можна буде оновити аж до цілковитих змін людське суспільство.

Амар як суперсвідомою особистістю вважає, що тільки любов, всепрощення, покірливість і віра створять гармонію у людському співжитті. Він, посланець Бога на землі, виконує функцію посередника (хай і дещо позірну) між натовпом і Небом, тому й закликає молитися Всевишньому, бути великодушним у всьому. Та в умовах людських і суспільних взаємин, часто суперечливих, навіть

драматичних і трагічних, ця великодушність несе на собі печать недоречного інфантилізму, а віра перетворюється у засліплення.

Як дитя, веде себе молодий король Ерік: вередує, бешкетує, віддається ілюзорним мріям про благополуччя і благоденство. Як озлоблена, покинута напризволяще дитина, він страждає від того, що близькі для нього люди не люблять його, цілеспрямовано й рішуче воюють і борються за владу, відстоюють свої права наступників престолу, і, він як хлоп'я, змагається з ними у ненависті.

Трагедія Малахія, Амара і Еріка – це трагедія покинутого, відчуженого.

Одна за одною обриваються нитки, що зв'язували Малахія з довколишнім світом. Куди б не заводила його дорога вірувань, він всюди натикається на нерозуміння, зневагу. Урядовці з раднаркому, доглядачі з тюрми-божевільні, утримувачка публічного дому розпусти, робітники на заводі, навіть друзі і родичі – всі вони однаково залишаються глухими до його проповідей. Покривджений і усамітнений, Малахій може говорити тільки до себе, може грати лише собі: "І плювали, і били його по ланитах. Та він, узявши сурму золотую, подув у ню... *(вийняв дудку)* і заграв всесвітньої голубої симфонії. *(Заграв на дудку)*. Я – всесвітній пастух. Пасу череди мої. Пасу, пасу, та й заграю" (8, 83).

Спочатку Амар майже всіма сприймався, як месія, що має порятувати, визволити світ од скверни, месія, який покликаний вивищити людину і народи у затхлому осередді життя, а відтак об'єднати їх в одну родину: "І слухайте ще, брати й сестри мої любі! Слухайте, діти всіх народів, усіх релігій, всіх язиків. Я, Амар, посланий до вас Богом, кажу до вас: радуйтеся, бо настав час вашого визволення. Настав час великої, всеспасенної, всецілющої любові. Брати мої бідні, брати мої любі, я не грозитися вам, не карати вас післаний до вас. (...) Об'єднати усе людство в єдину родину всієї землі складено на мене" (9, 20). Однак все далі й далі його вчення і прагнення дисгармонувати з жорстоким і водночас агресивним модерним техносвітом (промовистою є сцена технічної перевірки – через електричний стілець – суперсили пророка), його релігійні погляди і діяння все частіше набували узвичаєно людських рис, як, скажімо, кохання до Кет, ненависть до Райта, ними почали торгувати найближчі учні (Ранджит, Сіндр), з їх допомогою почали збагачуватися (Вільямс), їх, зрештою, хапливо обмінювали на сите благополуччя. Зустрівшись з ворожнечею щодо себе, несприйняттям

свого пророцтва, Амар відчужується від оточуючих його людей, стає самотнім.

У своїй повсякчасній підозрілості, у постійному бажанні зберегти абсолютну незалежність Ерік цурається всіх – не тільки ворогів, а й відданих йому приятелів. З неменшим острахом він боїться потрапити під вплив свого канцлера, своєї коханої Карін, свого народу. Унікаючи їх, він тиранить їх, аби не бути тираненим ними ж. Таке настійливе прагнення відстороненості носить шалений, невірноважений, навіть більше – хворобливий характер.

Трагедія Малахія, Амара і Еріка – це трагедія переслідуваного.

Одверті глузування й знущання з Малахія, що він – фантасм – обмежена людина – сам же й їх спровокував, спричиняють до божевілья його. Малахій – трагікомічний у своїх сповіданнях, тому він жалюгідний і смішний у своєму піднесенні, пориві щось робити у реформуванні людини, тому всі його вчинки завершуються прямо протилежними задумові результатами, тому й дудка його, що мала творити прекрасну "голубу симфонію" раз по раз зривалася і "гугнявила диким дисонансом". Власне, в цьому й упослідження Малахія.

Гоніння Амара починається з виявленням у нього загальнолюдського начала: пророк перестає бути пророком, принаймні для найближчих. Для них він був посланником Бога до тих пір, поки своєю духовністю дбав про людство загалом, а не про окремішню людину. Однак достатньо йому було зійти із-за хмарних висот і опуститися до конкретної особистості, виявляючи при цьому звичайні почуття, як Божа ласка і сила зникали, а оточуючі його люди починали ставитися до нього не тільки байдуже, але й вороже. І Амарові не залишалося нічого іншого, як самозректися, заперечити свою віру в ім'я тієї ж великої мети (тепер уже безповоротно втраченої) і віддати самого себе в руки технократам, піддатися облудним планам. Як фізична постать, він відходить у небуття, імпульсувавши цим уже востаннє створений і упосліджений ним же міф про можливість, грядущість великої ери амар'янства. Для технократії його смерть перетворилася у знаряддя, за допомогою якого можна правити світом, навіть через знеціненого, фальшивого Амара, аби у нього сліпо вірували натовп, маси.

Зневага, неприязнь і ворожнеча супроводжують Еріка все життя. Люди королівства, насамперед ті, що зв'язані родинними узами, переслідують його. Тому всі вони – його вороги. На їх думку, Ерік



не може бути королем, тому що він недостатньо односторонній як повелитель, недостатньо доросла людина, він часто сумнівається там, де як король не має права на будь-які сумніви. Вони мають намір не лише усунути Еріка з престолу, але й знищити його.

Трагедія Малахія, Амара і Еріка – це трагедія приреченого.

Малахій безсилий змінити людину і суспільство. Не тільки тому, що сам-один цього прагне, а тому, що ніхто не може змінити суперечливих взаємин між людиною і суспільством, які є їх законом. “Можна удосконалювати форми суспільного життя, не можна зробити голу́бої реформи суспільства, бо це – проблема й мета індивіда, а не суспільства” (10, 329). Малахій, малахійство якнайглибше розкривають тему проповідуваного, однак не здійсненого на землі християнства.

Амар як небесний месія розчиняється у Богові, а як неперсична особистість, здійснивши благоденство у ставленні до людини, розчиняється в людях. І в одному, і в іншому випадках він перестає бути Пророком. Не знаючи, не розуміючи реального життя, він неминуче мусив упасти жертвою за свою ідею (Л. Залеська-Онишкевич) (11, 203). Власне у цьому драма і велич Амара. Не Пророк, а Людина витримує своє високе призначення на землі, з певністю вірить у можливість змін на ній, хай і через втрати, через катастрофи.

Ерік гине, відстоюючи свою незалежність од суперечностей і конфліктів, що роздирають суспільство. Гине, захищаючи себе від посягань ворогуючих класів і партій. Принадну, свободолюбиву дитячу душу Еріка люди й обставини розривають на клапті. З самого початку його доля була приреченою.

Як бачимо, розп’яту душу, розчахнену свідомість і Малахія, і Амара, і Еріка можна пояснити цілим рядом мотивів. Саме у їх різноманітності та розмаїтості і лежить справжня, глибока причина трагедії головних героїв експресіоністських п’єс М. Куліша, В. Винниченка і А. Стріндберга. Вони, герої, зазнають відчутної поразки у життєвій боротьбі, яку так високо ставлять і цінують. Вони не можуть утвердити свою віру, свої принципи, нарешті, свою волю – і не бажають підпорядковувати їх комусь іншому, чужому, безсилі діяти як одинаки – і не хочуть діяти разом, прагнуть любові – зазнають зневаги або й ненависті. Попри всю очевидну різницю сюжетів, конфліктів образи-характери Малахія, Амара і Еріка вияскравлюються драматургами не стільки як постаті-індивідуалісти, скільки як мученики індивідуалізму.

Варто зауважити, що поетика західноєвропейського експресіонізму, зосібна у драматургії, передбачала не просто боротьбу персонажів во ім’я якоїсь ідеї, а боротьбу, хай і нервову чи люту, з елементами гри. Причому мета гри (ніким із персонажів не визначається заздалегідь, тільки ледь усвідомлюється) полягала у тому, щоб надати емоційності, інтенсивності похмурому, майже всуціль позбавленому радості існуванню героїв. У драмах того ж таки А. Стріндберга ігрове начало виявляється у кількох, принаймні, двох яскраво виражених значеннях: гра як змагання, у результаті якого мають бути переможці і переможені (приміром, п’єси “Батько”, “Шлях у Дамаск”, “Соната приви́дів”), гра як імпровізація, розважання, у результаті якого також мають бути переможці і переможені (скажімо, п’єси “Фрьокен Юлія”, “Танець смерті” та ін.). 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.

Такий тип людських взаємин, до речі, продовжували розробляти пізніше Піранделло у “Шести персонажах у пошуках автора” (більш відсторонено і лірично), Феліні в “Дорозі” (більш гуманно і пластично), Олбі в “Не боюсь Вірджинії Вульф” (більш елементарно і забавно), Бергман в “Обличчі” (більш витончено і широко), Осборн в “Оглянься у гніві” (більш трепетно і обнадійливо) та ін. драматурги. Хоча всі вони виходили з тих же передумов, що й А. Стріндберг.

Розробляв його у своїй творчості і М. Куліш. Згадаймо, що боротьба персонажів “Маклени Граси”, по суті, значною мірою стимулюється грою дійових осіб, наприклад, маклера Зброжека. Він, остаточно збанкрутувавши, намагається заробити бодай на власній смерті. Домовившись з тринадцятирічною Макленою, що вона вб’є його, Зброжек у такий спосіб прагне забезпечити своїй сім’ї страховку. Це своєрідна спроба гри між героями, далі вона розвивається ніби забава, що несе в собі іронічно-сатиричний відтінок. Вночі перед смертю маклер розігрує ймовірне власне вбивство, рахує, потираючи руки, можливі гроші за нього (гонорар же!), однак лукавить і тут: готуючи обумовлену винагороду Маклені, не додає туди кілька купюр (темно – не зауважить). При цьому Зброжек не просто виконує певні дії, а відтворює їх немов актор,

переповідаючи все, що малює його уява, все, що незабаром має відбутися: “Я ніби вийшов... А насправді я стою отак... (показує як) і вона стріляє ззаду, в шию. Тільки в шию! Легше мені, зручніше і правдоподібніше... Га? Постріл ззаду... (Надпив вина, планує далі). Я тримаю годинник, затис в одній руці. Загадкова деталь, питання для слідчих, і дівчинка не візьме. Гроші в кишені, частину розсипано по землі. (Тут маклер шепоче, що можна буде не додати). Темно, не помітять. Га? Тільки на стежці. Отже (перелічив, за звичкою відкладаючи на рахівниці), премії підраховано, пістолет куплено, де і як – обмірковано” (12, 314). І як завершення цього ренетиторства, що носить характер сценічної гри: “І ось маклер востаннє допиває вино. (Допив вино). Гасить свічку. (Погасив).” І додає самоіронічну ремарку: “Яка драматургія!”

Власне ця мовлена персонажем ремарка створює значні можливості для імпровізації, як, до речі, й акторові, що виконуватиме роль Зброжека. Момент ігрового начала у цьому очевидний. Не випадково дослідники драматургії М. Куліша звертали на це увагу: “Фраза звучить одразу в трьох площинах – її говорить маклер Зброжек, іронізуючи над розіграною перед дзеркалом мелодрамою; її говорить актор Гіряк, який грав роль Зброжека, іронізуючи над тим, як “зворушливо” він грає, і, нарешті, її говорить автор п’єси, свідомо знімаючи трагікомедійним ходом справді глибинний трагізм моменту” (13, 32). Маклер Зброжек сам затіяв небезпечну гру і готовий продовжувати її до кінця, навіть яким би він не виявився (14, 427).

У “Маклені Грасі” М. Куліша гра – це в основному наслідок нестійкого стану духу. В грі, яку ведуть його драматичні герої, скажимо, Маклена, Падур та ін., не все, звичайно, робиться з натхнення – його тут дуже мало. Іноді в ній відчувається то досвід і розрахунок (як у Зброжека), то наївна довірливість, підозрілість (як у Маклени), то крайній відчай і усамітненість (як у Падурі), то хитрість і жорстокість (як у Зарембського) тощо. Кожен з них вдало відбиває атаку свого опонента і швидко наважується на власні ходи. Однак, якими б різноманітними не були відтінки такої гри, починається вона не зніч’я, не за чийсь розманіженим бажанням, а з психологічного надриву враженої душі, свідомості.

Загалом же ігрове начало у драматургії М. Куліша має важливу як змістовну, так і формотворчу роль. Та ж “Маклена Граса” чи

“Патетична соната” вибудовані за законами “театру в театрі”, де драматичне дійство може відбуватися водночас на різних рівнях триповерхової сцени. У “Вічному бунті” гра спонукає автора до свідомого руйнування т.з. “четвертої стіни” поміж виконавцем ролі і глядацькою залогою. Тут конструювання дії значною мірою залежить од реакції своєрідного “спілкування” актора і глядача – перший, звертаючись до другого, умовно виконує роль, що її має написати драматург. У “Патетичній сонаті” цей прийом художнього вираження, що був уперше використаний М. Кулішем не лише в українській драмі, а й у світовій, поглибився авторською сповіддю. Як результат цього – появилися нові жанрові різновиди – “драма контакту” і “лірична драма”.

У п’єсах М. Куліша і В. Винниченка є немало епізодів, сцен, ситуацій, що засвідчують широке використання українськими авторами інших засобів поезики експресіонізму, зокрема західноєвропейської драми. Так, сцена розмови Корнія і Спіжинки (“Чорна Пантера і Білий Ведмідь” В. Винниченка) носить характер відокремлених монологів, на перший погляд, мало зв’язаних в єдине ціле діалогу. Створюється враження, що кожен з них говорить сам до себе, не чуючи один одного. Проте такий стан героїв психологічно вмотивований драматургом: кожен з них по-своєму вражений шойною смертю маленького Леся, сина Корнія, і кожен окремішньо переживає це. Схожі ситуації зустрічаються у п’єсах А. Стріндберга (“Танець смерті”), Л. Піранделло (“Кожний по-своєму”, “Оголені одягаються”) та ін. західноєвропейських драматургів.

М. Куліш нерідко використовує фантасмагоричні картини (сну, уяви, підсвідомості персонажів, їх візії тощо), що є ознакою експресіонізму. Згадаймо створене ним уявне видовище Малахія, коли той, перебуваючи на Сабуровій дачі, заснув з роздумами про реформу людини: “У хворій його уяві з’явилися, розквітнули дивовижні проекти, реформи, цілі картини. Спочатку з голубих коливань і метеликів збіглися, закрутилися якісь голубі кола з жовтогарячими центрами, забринів спів “Милость мира” Дехтярьова, перемішаний з “Інтернаціоналом”, брязкотом кадила та з трелями жайворонків, по тому вималювалось таке: десь у голубій РНК голубі наркоми сидять і слухають його доповідь про негайну реформу людини...” (15, 53).

Подібні картини створює у своїх п’єсах і С. Вітківич. Наприклад,

у комедії “Ян Мацей Кароль Вшекліца”, драмі-іронії “Соната Вельзевула”, сатирі “Мати” свідомо змішані автором реальність справжня і уявна, романтика і пародія, фантастичні візії, суб’єктивне свавілля, що дало підстави польському теоретику театру К. Пузині стверджувати про заплутаність та абстрактність “трансцендентної” драматургії письменника... Певно, тут мова повинна йти не стільки про це, як про умовну універсальну алегоричну категорію, точніше – про її гротескний варіант. Зрештою, не забуваймо, що експресіонізм як літературний напрям “будував свої художні ефекти у великій мірі на сугестивній силі алегорії і тому послідовно перемішував дійсність з уявою” (16, 251).

Як би там не було, використаний М. Кулішем такий прийом художнього вираження сприяв розкриттю не тільки образу-характеру Малахія, а й п’єси “Народний Малахій” загалом.

Звичайно, типологічна характеристика творів українських драматургів у західноєвропейському літературному контексті виходить за межі окреслених тут ідейно-естетичних категорій (характеру, драматичної дії), деяких засобів драматургічної поетики експресіонізму (змістових і формотворчих). Однак зіставлення навіть і на цих художніх рівнях, бодай на прикладах лише кількох п’єс і тільки М. Куліша та В. Винниченка дає всі підстави вважати, що експресіонізм – повною мірою властивість української новітньої драми, що саме 20-і і 30-і роки її розвитку чи не найбагатші в історії національної драматургії і театру. Хоча творчість і названих, й інших українських авторів не обмежується можливостями лише експресіонізму.

### Символізм

Шляхом типологічного прочитання повітньої української драми можна підійти і до проблеми символізму в ній. Ще раніше його різновиди широко культивували Леся Українка (“Камінний господар”, “Оргія”, “Лісова пісня”), В. Пачовський (“Сон української ночі”), Ол. Олесь (“При світлі ватри”, “По дорозі в казку”) та ін. драматурги. Крім того, символізм як літературний напрям у європейському письменстві Леся Українка пристрасно відстоювала у полеміці з молодим ще тоді С. Єфремовим з приводу його статті “У пошуках нової краси”, вміщеної у журналі “Киевская Старина” за 1902 рік (детально про це йдеться у дослідженні Ю. Бойка-Блохина) (17, 110), а Микола Вороний цей художній напрям спробував теоретично обґрунтувати у розвідці “Драма живих символів” (18, 405), де

робиться висновок, що символістську поетику визначає насамперед знакова система символів як образне втілення змісту і відсутність прямолінійно висловленої тенденції у творі. Втім, не вдаватимемося до історії символізму в новітній українській драмі, до сприйняття багатьох його філософських та естетичних положень українськими авторами. Зауважимо тільки, що наприкінці XIX – на початку XX ст. він розвивався у драматургії по суті всіх європейських літератур. Пригадаймо М. Метерлінка (“Синій птах”), Г. Гауптмана (“Затоплений дзвін”), Г. Ібсена (“Пер Гюнт”), С. Виспянського (“Весілля”), Л. Риделя (“Зачароване коло”) та багатьох ін. національних авторів.

Щодо 20-30-х років, то символізм, як модерна, авангардистська течія, по суті повсюди вичерпавши себе в європейській драмі, продовжував існувати в Україні. Його естетикою послуговувалися Ол. Олесь (майже цілковито), С. Черкасенко, Я. Мамонтов, І. Дніпровський, Є. Кротевич, Є. Карпенко, І. Кочерга (чи не найбільше!). Засоби символістської поетики знаходимо й у п’єсах В. Винниченка та М. Куліша. У статті “Літературні течії в Європі першої чверті XX-го в.” О. Білецький з цього приводу писав: “Нові течії західноєвропейської літератури приходили до нас часто тоді, коли на Заході вони вже давно обернулися в стоячу воду” (19, 271). Як би там не було, а власне символістська п’єса збагатила поетику новітньої української драми.

Якщо драматургічні твори Лесі Українки, Ол. Олесь, В. Пачовського та ін. більшою чи меншою мірою уже ставали об’єктом контекстуального вивчення, то творчість С. Черкасенка і І. Кочерги недостатньо аналізувалася у плані типології. Втім, щодо І. Кочерги, не можна не згадати цікавих спроб М. Ласло-Куцюк зіставити п’єси “Свіччине весілля”, “Майстри часу” і “Ярослав Мудрий” з творами європейської драматургії (20, 267).

І все ж ця проблема ще недостатньо з’ясована. Принаймні з огляду на те, що спадщина С. Черкасенка донедавна майже не була знана не лише широкому загалу, а й частки науковцям. Тим часом уже його ранні драматургічні твори “Жах”, “Повинен” – типово символістські. У них співіснують не конкретні образи, а образи-символи: Батько, Мати, Сини, Дочки, Невістка, Шахтар, Бабуся, які є носіями певних поглядів, певних настроїв, а не характерів. Очевидно, це дало підстави Г. Хоткевичу стверджувати, що у драматичних етюдах С. Черкасенка надто відчутні “метерлінківські” настрої (21, 406)

За всієї змістової і образної схожості творів українського автора з п'єсами М. Метерлінка, зосібна раннього періоду, все ж впадають у вічі і різний сюжет, і фінал розв'язання конфлікту. Вони більш соціальні, мають конкретніший адресат у С. Черкасенка. Письменникові треба було правдиво зобразити революційне передгрозя.

Віршована драма "Казка старого млина" своєю проблематикою якоюсь мірою нагадує "Лісову пісню" Лесі Українки (вони створювалися майже водночас), все ж образами-персонажами типологічно ближча "Затопленому дзвону" Г. Гауптмана і "Зачарованому колу" Л. Риделя. Справді, Черкасенкові Мар'яна і Вагнер своїми діяннями та вчинками більше схожі на Гауптманівські Раутендейлейн і Генріха, ніж на Мавку і Лукаша, а дід-мельник – на риделівського діда, аніж на дядька Лева Лесі Українки. Також подібні молодий чабан Юрко з "Казки старого млина" і юнак Мацюсь із "Зачарованого кола".

Однак у цьому ряду чи не найбільше виокремлюються постаті Вагнера і Генріха, яких об'єднує мрійливе прагнення ошчасливити людей.

Майстер Генріх здійснював це через виготовлення вжиткових виробів. Та, опинившись одного разу в горах, враз збагнув, що його попередня діяльність була марною, бо відлитий ним дзвін використовувався лише населенням, що мешкало в долині, а горяни й не чули про нього. Тому й запалюється він новою ідеєю зробити щось незвичне, пам'ятне й потрібне для всіх. На його переконання, це має бути витвір нечуваної міцності і вражаючої сили. Таким стане віщий дзвін, звук якого лунатиме на все довкілля. З цього моменту Генріх, власне, й одвертається від життя людей, усамітнюється в ньому.

Черкасенків гірничий інженер Вагнер також прагне людям добра, перетворюючи цілинний південний степ з його одвічно селянським укладом на сучасний промисловий край. Тут, у незайманій місцині, споруджуються шахти, рудні, зводяться будинки. Як і Генріх, Вагнер теж індивідуаліст, але має за собою більше віри і переконань, тому й залучає до своїх справ юрбу. Інша річ, що згодом його прагнення до культуртрегерства замикаються на власній особі. Вагнер також залишається самотнім і водночас спустошеним. Очевидно, і конфлікт його із самим собою абсолютно різниться від конфлікту Генріха,

якого "падишає стихія до нових вчинків і перероджує наново; Вагнер лише на час піддається його могутній силі, далі вступає з нею у боротьбу і ніби виходить переможцем" (22, 653).

На відміну від Г. Гауптмана, С. Черкасенко поглибив розвиток характеру головного героя, що залежно від обставин зазнає певної еволюції. Супроти Вагнера, з його імітацією надлюдини і сильної особистості, виступають Подорожній і Сусанна, які розвінчують його всездозволеність, жадобу наживи. В боротьбі за збереження "казки старого млина", що символізує собою усталені народні звичаї і традиції, незайманість природи і красу людських взаємин (для "вагнерів" усе це так і залишається чужим, незбагненим), вони разом з Мар'яною перемагають. Таким чином, символічний образ "Казки" у С. Черкасенка набуває більшої художньої сили, ніж символічний образ "Дзвону" у Г. Гауптмана, оскільки, на переконання О. Мишанича, він розмаїтіший завдяки українській селянській поетичній традиції (23, 25)

Колись Леся Українка назвала "Затоплений дзвін" твором "неземним". Певно, звідси й жанр його – чисто символістичний. У той час як "Казка старого млина" – символічно-реалістична. Згадаймо, що ще І. Франко гостро критикував цю драму Г. Гауптмана за невмотивованість окремих сцен і подій (зосібна, незрозуміло, для чого Генріх споруджує храм у горах, де нема людей, для кого погрібен, зрештою, там дзвін). Очевидно, сама природа жанру символістичної драми роз'яснює це – автор майже не дбає про детермінацію фабули. "Остаточно виходить, що вся драма – якась алегорія, якась символіка, значить не те, що змальовано, а щось інше" (24, 331).

Символізм Г. Гауптмана, як, до речі, і М. Метерлінка, характеризується насамперед відривом від конкретної дійсності, втечею від неї, заміною її реалій уявленнями героїв, приміром, того ж Генріха. Символи драматургії С. Черкасенка, крім того, що вони національно закодовані, по суті завжди стають мистецьким виразом гострих суспільних і соціальних проблем, як скажімо, в трагедії "Про що тирса шелестіла...", в якій, за словами самого автора, "історичні і взагалі живі особи" вступують як "живі символи до втілення певних ідей (Сірко – боротьба в людині двох початків – звірячого й духовного; в образах Оксани й Килини – вираз тих початків; Сірчиха – клопітна буденщина, не здатна піднятися над життям і т. д.)" (25, 542).

Варто зауважити, що схожу систему “усуспільнених” символів втворював у своїх п’єсах С. Виспянський. Більше того, його символи-образи набували навіть політичного значення, як наприклад, Солом’яний Чохол у “Весіллі”. У третій дії цього твору вражає “чохловий танець”, що стає символічним виразом громадянського маразму, до якого доводить пасивне чекання народу на якогось чудотворного визволителя, безнадійність усіх традиційних вузько національних ілюзій. Месіанізм породжує політичний маразм і безпредметний культ зовнішніх атрибутів національної романтики, стверджується у драмі “Весілля”. Бо Солом’яний Чохол\* не що інше, як лише чохол, солома, прозаїчна зовнішня оболонка, якою тільки вкритий куш поезії-троянди. І перемога соломи над людьми, як це відбувається у п’єсі С. Виспянського, є красномовною і переконливою ознакою їх морально-духовної нікчемності.

Дослідники драматургічної поегики І. Кочерги (Н. Кузякіна, М. Ласло-Куцок, В. Брюховецький, Ю. Бойко та ін.) неодноразово зазначали, що він як художник слова формувався перш за все під впливом символізму (26, 27, 28, 29). Справді, всі його п’єси (за винятком “кооперативних”) самозароджуються із своєрідних символів, що перетворюються в поняття, набуваючи конкретного виразу, або стають алегоріями. Такими є, скажімо, **пісня** в захованому кришталевому келиху (“Песня в бокале”), таємниче **печиво** (“Фея гірко мигдалю”), **жорна** як дорогоцінний камінь і млинове коло (“Алмазне жорно”), **тупик**, **глухий кут** на залізничній станції і в житті (“Марко в неклі”), **світло** як наслідок від запаленої свічки і як рушій боротьби за визволення (“Свіччине весілля”), **час** як годинникове позначення і як вимір людського життя (“Майстри часу”), **закон** як неодмінна умова існування всього суцього (“Ярослав Мудрий”), церковна **чаша** як предмет християнського ритуалу і як роздвоєність долі людини у боротьбі за щастя (“Пророк”).

Безумовно, розглядати символи-образи всіх п’єс І. Кочерги тут нема ні можливостей, ні потреби. Так чи інакше, як уже про це говорилося, вони ставали предметом багатьох досліджень. І все ж про “Алмазне жорно”, його символіку в контексті європейської драматургії мовлено порівняно мало. Тим часом саме цей твір дас

\* Солом’яні чохла, в які у Польщі, почасти й на Західній Україні досі загортають на змиу трояндові куші, нагадують після дощу фантастичні людські постаті.

немало підстав для типологічної характеристики образів-характерів, сюжетних колізій тощо. Водночас не забуваймо, що “Алмазне жорно” стало, власне, тією драмою, яка значною мірою пояснює творчу еволюцію І. Кочерги і ніби остаточно вивершує формування його естетичних засад: постійне захоплення романтико-символічними, умовно-метафоричними формами і засобами відтворення дійсності. І символіка, за його міркуваннями, “виконує лише службову роль, як засіб порівняти фізичні категорії з категоріями людської психіки, чого владно вимагає обрана мною тема – показати ті шляхи, які проходять люди в своїй свідомості” (30, 13). Схоже спостерігаємо в шляхах, що їх долають герої “Алмазного жорна”, насамперед Стеся. Спонукою її діянь і вчипків, як і образів “Синього птаха” М. Метерлінка, є романтично-казковий мотив пошуків, який, проте, в п’єсі І. Кочерги через символ алмазного жорна дістає трагедійне розв’язання.

Так, Стеся прагне вирятувати свого коханого Василя Хмарного, засудженого польською шляхтою до страти, через пошуки коштовного каменя, що його власниця княгиня Вількомірська назвала “алмазним жорном” і за знахідку якого пообіцяла домогтися помилування будь-якому повстанцю, навіть їх ватажкові Хмарному. Незважаючи на те, що пошуки алмазу загрожують дівчині смертю, вона все-таки відправляється в нелегкі мандри. Після довгих доріг і страждань, після загибелі друзів-помічників Стеся знаходить алмаз. І в останній день, визначений суддею Дубровським на його пошуки, приносить коштовність. Однак судді в канцелярії не застає. Підступно скориставшись цим, граф Ружинський таємно зачинає Стесю в підвалі і забирає в неї камінь. Княгиня тут же зрікається своєї обіцянки, і Василя відправляють на страту. Дівчина від безсилля порятувати його, від облудства і жорстокості вельмож божеволіє.

Отож в центрі – мрія-казка, сюжет якої часто нагадує знову ж таки твір М. Метерлінка, на цей раз п’єсу “Монна Ванна”. З тією лише різницею, що її головна героїня Монна Ванна жертвує собою не тільки заради порятунку свого чоловіка – правителя Гвідо Колонни, а й рідного міста Пізи, яке хочуть пограбувати флорентійці. На вимогу їх командира Прінчівале Монна Ванна йде до нього, гадаючи, що він хоче наглумитися над нею. Проте той використовує нагоду, аби освідчитися жінці в щирому коханні до неї.

Думається, що саме європейські драматургічні традиції підказали

І. Кочерзі використати сюжетні колізії й ходи, котрі мають форму дороги, форму пошуків щастя. Однак в "Алмазному жорні" його герої, на відміну від героїв М. Метерлінка, виходять за рамки замкненої самодостатності естетичного ідеалу. Тут "спрацьовує" соціальна увиразненість драматичних колізій, їх життєва напруга, що вже не вкладаються у межі звичного поняття символу, а творять нові його грані, свіжий зміст. Символічний образ жорен спочатку сприймається як атрибут панського багатства: камінь-бо, що нагадує жорна, – коштовний. Та для простого люду він – лише прикраса, лише забаганка, а отже, не вартий того, аби за нього проливати людську кров. Тому й протиставляють йому жорно млинове, що символізує і тяжку працю народу, і його многостраждальну долю, зрештою, і помсту гнобителям. У фіналі твору Хмарний, надлюдськими зусиллями піднявши важке млинове коло, вбиває Ружинського.

Така місткість і поліфункціональність символів-образів у творчості І. Кочерги (бодай на одному прикладі) давала широкі підстави для ствердження, що він у своїх драмах використовує "єдиний конструктивний принцип, а саме наявність семантичних кореляцій, що впливають з центрального символу п'єси" (31, 268). Додамо до цього, що саме символ "жорен" в "Алмазному жорні" наче фокусує в собі напругу різноманітних семантичних кореляцій. Завдяки цьому твір досягає великого художнього впливу.

Здійснені спроби типологічної характеристики новітньої української драми в загальноєвропейському контексті спонукають до певних висновків. Насамперед, експресіонізм і символізм розвивалися в національній драматургії 20-30-х років як особлі художні явища. Українська драма, таким чином, не лише уникала небезпечної замкненості в своєму існуванні, односторонності у принципах відображення дійсності, а набирала нової мистецької сили. Тому годі погодитися з думкою дослідників, що в новітній українській драмі експресіонізм і символізм зустрічалися тільки як вкраплення (32, 172), що твори навіть неперепутних авторів на тлі європейських досягнень – лише вторинність (33, 32) тощо. Українська драма поч. ХХ ст. не просто рухалася в річищі загальноєвропейських традицій, а й виходила за їх межі.

## П Р И М І Т К И

1. Франко Іван. Збір. творів: У 50-ти т. – К., 1982. – Т. 33.
2. Ласло-Куцук Магдаліна. Шукання форми: Нариси української літератури ХХ століття. – Бухарест, 1980. – 326 с.
3. Залеська-Онишкевич Лариса. Роль Великодня у "Патетичній сонаті" М. Куліша // Слово і час. – 1991. – № 9. – С. 17-24.
4. Залеська-Онишкевич Лариса. "Пророк" – остання драма Володимира Винниченка // Слово. 36. 5. – Едмонтон, 1973. – С. 194-204. Див. також: Панченко Володимир. Будинок з химерами. Творчість Володимира Винниченка 1900-1920 рр. у європейському літературному контексті. – Кіровоград, 1998. – 271 с.
5. Залеська-Онишкевич Лариса. Куліш і Брехт: самоспостереження героя та самоспостереження автора // Сучасність. – 1992. – № 1. – С. 62-69.
6. Тянок Лесь. До проблеми української "пророчої" п'єси // Сучасність. – 1992. – № 2. – С. 130-140.
7. Андреев М. Средневековая европейская драма: Происхождение и становление (X–XIII вв.). – М., 1989. – 213 с.
8. Куліш Микола. Народний Малахій // Куліш Микола. Твори: У 2-х т. – К., 1990. – Т. 2. – С. 3-85.
9. Винниченко Володимир. Пророк // Вітчизна. – 1992. – № 4. – С. 19-48.
10. Шерех Ю. П'ята симфонія Миколи Куліша // Куліш Микола. Твори: У 2-х т. – К., 1990. – Т. 2. – С. 326-339.
11. Залеська-Онишкевич Лариса. "Пророк" – остання драма Володимира Винниченка // Слово. 36. 5. – Едмонтон, 1973. – С. 194-204.
12. Куліш Микола. Маклена Граса // Микола Куліш. Твори: У 2-х т. – К., 1990. – Т. 2. – С. 261-325.
13. Тянок Лесь. Драма Миколи Куліша // Микола Куліш. Твори: У 2-х т. – К., 1990. – Т. 1. – С. 3-35.
14. Кузякіна Наталя. П'єси Миколи Куліша. – К., 1970. – 456 с.
15. Куліш Микола. Народний Малахій // Куліш Микола. Твори: У 2-х т. – К., 1990. – Т. 2. – С. 3-85.
16. Ласло-Куцук Магдаліна. "Маски" Миколи Куліша // Ласло-Куцук М. Шукання форми: Нариси української літератури ХХ століття. – Бухарест, 1980. – С. 233-266. Див. про це: Denkler Horst. Drama des Expressionismus. – München, Fink, 1967.
17. Бойко-Блохин Ю. Естетичні погляди Лесі Українки та її стильові шукання // Бойко Юрій. Вибрані праці. – К., 1992. – С. 110-161.

18. Вороний Микола. Драма живих символів // Микола Вороний. Твори. – К., 1989. – С. 405-411.
19. Білецький Олександр. Літературні течії в Європі першої чверті ХХ в. // Червоний шлях. – 1925. – № 11/12. – С. 263-281.
20. Ласло-Куцюк Магдаліна. Ключі до театру Івана Кочерги // Ласло-Куцюк М. Шукання форми: Нариси української літератури ХХ століття. – Бухарест, 1980. – С. 267-296.
21. Хоткевич Г. Огляд нових творів // ЛНВ. – 1909. – № 1-3. – С. 397-411.
22. Вороний Микола. “Казка старого млина. Драма” // Микола Вороний. Твори. – К., 1989. – С. 652-655.
23. Мишанич Олекса. В безмежжі зим і чужини... // Спиридон Черкасенко. Твори: У 2-х т. – К., 1991. – Т. 1. – С. 5-42.
24. Франко Іван. Збір. творів. У 50-ти т. – К., 1982. – Т. 29.
25. Черкасенко Спиридон. Про що тирса шелестіла. // Спиридон Черкасенко. Твори: У 2-х т. – К., 1991. – Т. 1. – С. 548-656.
26. Кузякіна Наталя. Драматург Іван Кочерга. – К., 1968. – 258 с.
27. Ласло-Куцюк Магдаліна. Ключі до театру Івана Кочерги // Ласло-Куцюк М. Шукання форми: Нариси української літератури ХХ століття. – Бухарест, 1980. – С. 267-296.
28. Брюховецький Вячеслав. Іван Кочерга // Іван Кочерга: Драматичні твори. – К., 1989. – С. 5-26.
29. Бойко Юрій. Іван Кочерга // Юрій Бойко. Вибране: у 4-х т. – Т. 1. – Мюнхен, 1971. – С. 174-176.
30. Центральний державний архів МЛН України, ф. 480, № 1, од. зберігання 3.
31. Ласло-Куцюк Магдаліна. Ключі до театру Івана Кочерги // Ласло-Куцюк М. Шукання форми: Нариси української літератури ХХ століття. – Бухарест, 1980. – С. 267-296.
32. Семенюк Г.Ф. Українська драматургія 20-х років. – К., 1992. – 183 с.
33. Свербилова Т. Персонажі Винниченкових п'єс – кати чи жертви? // Слово і час. – 1993. – № 5. – С. 32-40.

## ІДЕЯ ХУДОЖНЬОГО ЧАСУ



### III

Українська драматургія кінця XIX — початку XX століття, на відміну від своїх попередніх періодів, розвивалася в цілковито 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 Марка Кропивницького, Михайла Старицького, Івана Карпенка-Карого, Бориса Грінченка, Гната Хоткевича, Степана Васильченка), з іншого боку, її важливою характеристикою є радикальна переоцінка, вибір самої традиції, боротьба різних, нерідко взаємовиключаючих тенденцій, зумовлених новітнім, завперш західноєвропейським літературно-естетичним контекстом (скажімо, драматургічні твори Лесі Українки, Олександра Олеся, Володимира Винниченка, Василя Пачовського, Спиридона Черкасенка, Миколи 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 тяглисть, починаючи із п'єс Івана Котляревського, Григорія Квітки-Основ'яненка, Тараса Шевченка та ін.), друга — на загальноєвропейський драматургічно-театральний процес та його універсалізм (т. зв. теорія модерністичної всеохопності, що склалася ще в творчості Панька Куліша, Михайла Драгоманова, Івана Франка та ін.).

На переконання дослідників української драматургії означеного періоду (1), сприятливі умови для такого розмежування названих орієнтацій склалися ще в 70-80-ті роки XIX століття, що стали, як, врешті, й наступні десятиліття, періодом бурхливого, навіть стрімкого піднесення національних літератур і театрів у Європі. Україна ж переживала його 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 побутовували 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 Михайла Старицького, Юрія Федьковича, Бориса 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 однотишим й одноманітним, а відтак і обтяжливо-гальмуючим у подальшому розвитку драми як роду літератури і виду мистецтва. Як писав свого часу Микола Євпан, 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" (2, 8–9).

Тому історики української драматургії кінця XIX — початку XX століття (3) основні художні зміни цього періоду пов'язують насамперед із зародженням в національному літературно-мистецькому процесі модернізму як системи різних течій і напрямів, типів письменницької свідомості. Тут доречно зауважити, не вдаючись до розлогих викладів, що на відміну від європейського, ранній український модернізм був явищем не стільки естетичним (саме таким він проступає в п'єсах Еміля Золя, Б'єрна Б'єрнсона, Генріка Ібсена, Гергарта Гауптмана, Моріса Метерлінка та ін.), скільки культурно-історичним. Власне, модернізм і виник на українському ґрунті як нетрадиційна манера творчості, як "бунт" супроти народницьких ідеологічних догм і відповідно традиційних народницьких стилів. І, очевидно, не випадково, що саме статті Лесі Українки тут сприймаються як перші симптоми критичного осмислення цього процесу, зокрема модернізації української

драматургії і театру ("Михаэль Крамер". Последняя драма Гергарта Гауптмана", "Новейшая общественная драма" і "Європейська соціальна драма в кінці XIX ст.").

Другим кроком у розвитку основних художніх змін української драматургії кінця XIX — початку XX ст. слід вважати реценцію західних ідей, а згодом і їх асиміляцію як у сфері політичної думки, так і в сфері культури, філософії, естетики, літератури і мистецтва (4). 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 "модерна драма") прийшло із Заходу в Україну. Воно відбивало загальне поняття, загальне розуміння змін естетичних та філософських орієнтацій, що відбувалися наприкінці XIX 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 агітарно-народницьких, модерних устремлень Ольги 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 Генріка Ібсена. Саме цей автор європейської модерної драми ("Ляльковий дім", "Нора" та ін.) разом із Джеймсом Стюартом 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 неперсубтні драматургічні твори) (5).

Полеміка навколо драм Лесі Українки (схоже викликала й прозова спадщина Ольги 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 образності, поетики західноєвропейського модернізму. Розпочавши писати драматургічні твори ще в 90-ті роки XIX ст., вона започаткувала в українській драматургії нову неоромантично-символістську стилістику, яка своєю

потужним романтичним ідеалізмом і психологізмом була співзвучна ідейно-художнім пошукам Ольги Кобилянської та цілковито вирізнялася на тлі аналогічних спроб тогочасної хвилі (Агатангел Кримський, Олександр Плющ, ранній Гнат Хоткевич, Сильвестр Яричевський), не кажучи вже про будь-які аналоги (їх просто не було) в тодішній 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" Антона 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 Бернард Шоу, Генрік Ібсен, Гергарт Гауптман, Моріс Метерлінк, Оскар Уальд чи Габріель д'Аннунціо (6).

Окрім того, Леся Українка, відмовившись од етнографічно-побутових і національно-романтичних тем, створила драму великих філософських узагальнень, де вияскравлювалася боротьба не стільки характерів, скільки світоглядів, ідей, мотивів, що відбиваються у дзеркалі саморефлексів, спогадів, поривань героя ("У катакомбах", "Адвокат Маргіан", "Бояриця", "У пуці", "Блакитна троянда" та ін.). Письменниця розробляла типи і моделі індивідуалізованого духовного характеру, переважно жіночого ("Кассандра", "Йоганна, жінка Хусова"), відкривала символічні відповідники настроїв людської душі й природного середовища ("Лісова пісня", "Прощання"), сугестивувала, 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 певолі", "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, переакцентувувала 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 ревнителами усталених і традиційних драматургічно-сценічних форм (згадаймо розгубленість Марка Кропивницького під час постановки ним "Блакитної троянди" або неприйняття Миколою 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 (Гнат Хоткевич ніяк не міг збагнути Лесиної зацікавленості древніми образами "жидів, єгиптян і всілякої допотопності" (7, 404), а Андрій Ніковський звинувачував поетесу в тому, що її "сюжети не мають виразного національного ґрунту й спрямування", вони, мовляв, радше "екзотичні" та "олітературнені", аніж живі і правдиві (8, 59).

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 Івана Франка, нова генерація (а до неї, безперечно, відносилася і Леся Українка) прагнула "цілком модерним європейським способом зобразити своєрідність життя українського народу" (9, 142).

Не забуваймо й про те, що значущість і національно-культурна закоріненість народницької теорії, рівень її популярності й розробленості в минулому позначились, з одного боку, на традиційності художніх позицій письменників та критиків (і Гнат

Хоткевич та Андрій 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 Соломія Павличко і Тамара Гундорова (10). У свою чергу модерністська критика (завперше Микола Вороний, микола Євшан, Микита Шановал (Сріблянський) та ін.) спричинювала внутрішню переорієнтацію та еволюцію народництва в драматургії і театрі, яке значно модернізується.

На зламі століть в українській драматургії поєднуються риси, що визначають народницько-позитивістські уявлення, етнографічно та дидактично заокруглену стилістику драматичного дійства й характеротворення, притаманних традицій українській драмі і театрові, і такі форми 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 Дмитра Антоновича: "Нинішня доба українського театру, як і музики, йде під гаслом розвитку 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, виплекати 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 підготовкою працює... 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 акторами" (12, 507).

У тому, що Леся Українка почала свою творчість перекладами Генріха Гайне, а згодом упродовж усього свого короткого і страждального життя вносила в українську літературу, зосібна національну драматургію, нові інтерпретації великих тем європейської літератури, пише американський дослідник її творчості Кларенс Меннінг, 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 культури (13, 202).

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 завперш була драматична поема, за словами Миколи Зерова, чи не найулюбленіший жанр поетеси (14, 389).

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 Ігор 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 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" (15, 146-147).

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”, і “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 XIX 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 рапня драматургічна творчість Лесі Українки). Нарешті, на відміну від західноєвропейського драматургічно-театрального модернізму, ранній український сценічний модерн не мав свого теоретика, своїх літературних критиків, свого друкованого органу (16).

Перша модерністська спроба в українському театрі й драматургії, таким чином, виявилася не зовсім вдалою і, як перекопує спадщина Лесі Українки кінця XIX ст., по суті, одиночною. 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 Івана Карпенка-Карого, який написав власне тоді кілька п'єс з життя інтелігенції, чи Бориса 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. Гасло “свободи” на цьому етапі залишилося наміром, нереалізованим бажанням, яке перейшло у спадок наступному поколінню” (17, 13).

Власне кажучи, з цього моменту й починається розвиватись наступна тенденція в модернізмі української драми і театру. Значною мірою вона обумовлюється діяльністю Миколи 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 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 знаною і вже утертою мовою народництва (“Наші артисти в сценах”, “Марко Кропивницький”, “Вій”). “Модернізм” на цьому етапі виявився ще неоформленим 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 протигагу “нашій традиції”), “молоде покоління” (на протигагу “старому поколінню”), “естетизм” (на протигагу тематиці й ідеологічному утилітаризмові).

Підтвердженням цього можуть служити статті Миколи 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 поезику, й естетику довоєнного модернізму. І це значною мірою їм вдавалося здійснити. Те, що пропонували символісти, неокласики, авангардисти, імпресіоністи, експресіоністи як своєрідні системи естетичного мислення, було вже ґрунтовною ознакою істинного модернізму.

Власне у цій парадоксальності ситуації 20-х років ХХ ст. й виявляється своєрідність другої хвилі українського модернізму, а затим 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 та ін. стали пошуки універсального символічного стилю й синтетичної образності. В українській драмі, як і в ряді інших сценічних 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 Олександра Олесь, Спиридона Черкасенка; лірика Олександра Олесь, Грицька Чупринки, Миколи Вороного; проза Ольги Кобилянської, Василя 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 самотність та еволюцію окремих художників слова (18, 14).

Розгортаючись і поєднуючись із формами реалістично-натуралістичними, власне романтичними, символічними, модернізм відкривав нові мистецькі моделі й структури — неореалізм (Володимир Винниченко), неонатуралізм (Спиридон Черкасенко), неоромантизм (Леся Українка), імпресіоністичний символізм (Олександр Олесь), метафізичний символізм (Василь 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 феномена, себто ідеально й естетично перетвореної, зорієнтованої не на правдоподібність, а на ймовірність своєї інтерпретації.

Якщо ж конкретизувати названі процеси, то, очевидно, варто почати з того, що в українській драматургії початку ХХ ст. нову реальність створювали, як ми вже зауважували, як визнані корифеї сценічної літератури (Іван Карпенко-Карий, Борис Гріпченко), 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 Наталя Кузякіна, але й все багатіше ставала її поезика, зосібна на рівні художнього мислення (19, 28). Любов Яновська у своєму "Щоденнику" констатувала: "Навіки минули часи гонаків. 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 хочуть, щоби сили їхні та хист не загинули дарма" (20, 27).

Коло українських драматургів першої чверті ХХ ст. — досить широке. Тут і сама Любов Яновська ("Лісова квітка", "На Зелений клин", "Жертви", "Блискавиця"), і Борис Грінченко ("Арсен Яворенко",

“Степовий гість”, “Ясні зорі”), і Степан Васильченко (“Чарівниця”, “Зілля-королевич”), і Гнат Хоткевич (“Лихоліття”, “Вони”), і Олександр Олесь, і Василь Пачовський, і Спиридон Черкасенко, які прагнули творчо використовувати європейський досвід символістської драми. І, звичайно, Леся Українка, Володимир Винниченко, Микола Куліш... Власне, покоління останнього (Яків Мамонтов, Іван Дніпровський, Мирослав Ірчан, Аркадій 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 Володимир 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” (21, 148). 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” (22, 12).

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 Олександра Олесь переважно ґрунтувався на романтичних мотивах туги за козацтвом і прекрасним світом, де особа, нація, народ були б не відчуженими одне від одного. Загалом модерністська основа світовідчужання, з характерним апокаліптичним протиставленням тлінного, минушого і безкінечного, вічного 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 (“Щороку”, “Над Дніпром”, “Осінь”, “Тихого вечора” та ін.) Олександра Олесь, в пантеїстичному універсумі голосів

природи, людини та історії. “Серед українських драматургів ХХ ст. О. Олесь — чистий символіст, що засвоїв літературний метод західноєвропейських письменників-символістів” (23, 192), — писав Яків Мамонтов.

Дещо видозміненим щодо драматургії Олесь стає ранній символізм Василя Пачовського. Тут кодова система символічних образів перебуває в органічній сув’язі з народною фантастикою, історичними натяками та алюзіями без будь-якої хронологічної послідовності, однак за логікою авторської ідеї (“Сон української ночі”, “Сонце руїни” та ін.). Якщо Олесь завперш орієнтувався на символізм Моріса Метерлінка, то Пачовський — на символізм польської драматургії (Вісплянського зокрема). Певно, через це й містицизм символічної драми Василя Пачовського більш виражений, як 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 Спиридона 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 Спиридона Черкасенка стали п’єси “Казка старого млина” і “Про що тирса шелестіла...”. Створені на початку ХХ ст., вони вписуються в контекст європейської неоромантичної та символістської драми, перебувають в силовому полі таких її класичних зразків, як “Затоплений дзвін” Гергарта Гауптмана, “Лісова пісня” Лесі Українки, “Зачароване коло” Люціана Риделя, “По дорозі в казку” Олександра Олесь тощо. Тема людини тут трактується в контексті метафізичного зла, реального натуралізму.

Гра матеріальних фізичних сил, людських бажань, роздвоєння їх людської особистості як межова 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 Якова Мамонтова — етуди “Третя ніч”, “Захід”, “Дівчина з арфкою”, 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 символізму (24) (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 та експресіонізму. Останній особливо “вибухає” у період Першої світової війни з її жорстокою реальністю і спричиняє оповлення образної, експресивної стилістики. Надто увиразнено це в драматургії Володимира Винниченка та Миколи Куліша.

Питання, які живлять драматургію багатьох Винниченкових п'єс, далеко неоднорідні: 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 А. Стріндберга.

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 Яків 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” (25, 187).

Як би там не було, українська нова драма немислима без європейських пошуків та тенденційності Володимира Винниченка. Адже модерністський (завперш 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 наперед заданість, раціоналізм, певного роду насилля над природними обставинами буття з одного боку, і особлива роль сфери підсвідомого, інстинктів, бажань, “людського, занадто людського” (Ніцше) з другого боку.

Поетика європейського експресіонізму реценіювалася у Винниченковій драматургії на рівні мовно-стильових рядів, тонкої взаємодії буденного і фантастичного, на рівні моральної проблематики та її синтезу як “переоцінки і цінностей” (“Мemento”, “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 зображувалася в ситуації “розірваності” свідомості (“Пригвождені”, “Тріх”), езотеричних пошуках буття, надто в процесі творчості (“Чорна Пантера і Білий Медвідь”) тощо. Ніцшеанські мотиви і мотиви, близькі до неонатуралізму, сиріяли формуванню у творчості Винниченка (особливо у ранній її період) різних жанрів драматургії, як про це пишуть сучасні винниченкознавці Лариса Залеська-Онишкевич, Людмила Дем'янівська, Лариса Мороз.

У системі художнього мислення європейської нової драми також послідовно реалізовувався й Микола Куліш (26). 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 підсвідомо перегукувався з пошуками таких митців, як Август Стріндберг, Бернард Шоу, Леонід Андреев, Піранделло, Кроммелінк, О'Ніл, Алуї, Жіроду. Загалом український мистецький авангард 20-х – початку 30-х рр. неможливо збагнути без п'єс М. Куліша та вистав Леся Курбаса (27). Навіть перша п'єса драматурга, як зауважує дослідниця української драматургії Тетяна Свербилова, часом торкається таких мистецьких явищ, які не були відомі не тільки в “оказьонетій” літературі, а й у європейських культурах з'явилися дещо пізніше (28, 686).

Так, у “психологічно недостовірному” ранньому фіналі “97”, як стверджувало офіційне радянське літературознавство (29), 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 Куліша (30, 68), а в різних його творах це набуває різних форм і моделей (для прикладу візьмімо “Народний Малахій”, “Патетична соната” і “Маклена Граса”, зрештою, і “Прощай село!”, “Зопа” та багато інших).

Отож, якщо протягом 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 народницьку тенденцію розвитку української драми, а витворювали таку стильову синтетичність, яка впливала на оновлення самих літературно-гуманістичних основ драми і театру (ясна річ, тут завперш мається на увазі творчість Олександра Олесь, Володимира Винниченка, Спиридона Черкасенка та Миколи Куліша), на поглиблення художньої естетики тих чи інших літературних напрямів (як це, скажімо, помічаємо в особливостях символізму — корелятивність самого образного знака — драматургії Івана Кочерги).

Прикметною для української модерної драми 20-30-х рр. ставала також увага до літературності, умовності, морально-духовної й соціальної дисгармонії (31, 74). Звісно, тяглість цього йде, певно, чи не найбільше від Лесі Українки, зокрема її драматичних поем “для читання”, від ранніх п'єс “для сцени” Володимира 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 Івана Дніпровського (“Яблуневий полон”), Якова Мамонтова (“Над безоднею”), Мирослава Ірчана (“Радій”), Ярослава Галана (“Дон-Кіхот із Еттенгайму”, “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 Ярослав Галан у своїх ранніх драматургічних спробах намагалися використовувати елементи символізму метерлінківського типу (“Вантаж”), засоби поетики експресіонізму (“Радій”, “Вероніка”) тощо.

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 (Пнат Хоткевич та Людмила Старицька-Черняхівська) теж позначені пошуками нової сценічності. Драматургічна форма, яку вони витворювали й олітературнювали на українському ґрунті, мала прислужитися переборенню традицій 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, пізні народництво (20-і роки) виступало проміжною ланкою між “старою” та “ноюю” 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 Бориса Грінченка, Любові Яновської, Гната Хоткевича, Степана Васильченка, почасти Христі Алчевської та Володимира 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.

#### П Р И М І Т К И

1. Див.: Петров Віктор, Дмитро Чижевський, Глобенко Микола. Українська література. Мірчук Іван. Історія української культури. — Мюнхен-Львів, 1994. — С. 192-194; Мороз Л.З. Драматургія // Історія української літератури XIX 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 XIX — початку XX ст. // ЗНТШ. — Львів, 1992. — Т. 224. — С. 141.

2. Євпан Микола. Куди ми прийшли... — Львів, 1912.

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

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

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

6. Качуровський Ігор. Покірна правді і красі // Північне сяйво. — № 5. — 1971; Іщук-Пазуняк Наталія. Леся Українка і європейські літератури. До питання про "Блакитну троянду" // Леся Українка. 1871-1971. 36. на відзначення 100-річчя. — Філадельфія, 1980 та ін.

7. Хоткевич Гнат. Літературні враження // ЛНВ. — 1909. — Кн. 11.

8. Ніковський Андрій. Екзотичність сюжетів і драматизм у творах Лесі Українки // ЛНВ. — 1913.

9. Франко Іван. Зібрання творів: У 50-ти т. — Т. 33. — К., 1979.

10. Павличко Соломія. Теоретичний дискурс українського модернізму. Автореф. дис. на здобуття наукового ступеня докт. філол. наук. — К., 1995. — 36 с.

11. Гундорова Тамара. Проявлення слова. Дискурсія раннього українського модернізму. Постмодерна інтерпретація. — К., 1997. — 297 с.

12. Антонович Дмитро. Українська культура. — Мюнхен, 1988. — 519 с.

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

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

15. Качуровський Ігор. Покірна правді і красі // Північне сяйво. — 1971. — № 5.

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

17. Павличко Соломія. Дискурс модернізму в українській літературі. — К., 1997.

18. Гундорова Тамара. Початок XX ст.: Загальні тенденції художнього розвитку. // Історія української літератури XX століття: У 2-х кн.: Книга перша. — К., 1993.

19. Кузякіна Н.Б. Українська драматургія початку XX ст.: Шляхи оновлення, 1979.

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

21. Панченко Володимир. Сторінки української драматургії перших десятиліть XX віку // Панченко Володимир. Магічний кристал: Сторінки історії українського письменства. — Кіровоград, 1995.

22. Чижевський Дмитро. 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.

23. Мамонтов Яків. Українська драматургія передреволюційної доби. — Київ (1900-1917) // Червоний шлях. — 1926. — № 11-12.

24. Див.: Бобинський В. Від символізму на нові шляхи // Митуса. — № 1, 2. — Львів, 1922; Дорошквич О. До історії модернізму на Україні // Життя і революція. 1925. — № 10; Неврлий Мікулаш. Українська радянська поезія 20-х років. — К., 1991; Дем'янівська Людмила. Художні пошуки в українській драматургії початку XX 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.

25. Мамонтов Яків. Українська драматургія передреволюційної доби (1900-1917). Цит. праця.

26. Ласло-Куцок Магдаліна. "Маски" Миколи Куліша // Ласло-Куцок Магдаліна. Шукання форми: Нариси з української літератури ХХ століття. — Бухарест, 1980. — С. 233-266.

27. Кузякіна Н.Б. Лесь Курбас // Лесь Курбас. Статті и воспоминання о Л. Курбасе. Литературное наследие. — М., 1988; Бобинко Юрій. Духовна спадщина Лесея Курбаса // Березіль. Із творчої спадщини Лесея Курбаса. — К., 1988 та ін.

28. Свербилова Гетяна. Микола Куліш // Історія української літератури ХХ століття: У 2-х кн. — Книга перша. — С. 685-701.

29. Див.: Старинкевич Є.І. Два варіанти п'єси М. Куліша "97" // Рад. літературознавство. — 1959. — № 5; Кисельов Йосип. Перші заспівувачі. — К., 1964.

30. Свербилова Гетяна. Микола Куліш // Історія української літератури ХХ століття. Цит. видання.

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

32. Див., скажімо: Кузякіна Н. Нариси української радянської драматургії: У 2-х частинах. — Частина перша. — К., 1958. — С. 219-221; Дашківська Людмила. Ярослав Галаан і театр. — К., 1978. — С. 49; Гон М.Я. Творчість Ярослава Галаана-драматурга. — Львів, 1982. — С. 28.

### ГЕНЕЗА І ШЛЯХИ РОЗВИТКУ УКРАЇНСЬКОЇ РЕЛІГІЙНОЇ ДРАМИ

В історії української драматургії і театру й досі існують різні, принаймні дві яскраво виражені концепції виникнення такого жанру, як релігійна драма. Одні дослідники (Олександр Кисіль, Михайло Возняк, Петро Рулін та ін.) пов'язують її генезу щонайменше із церковною службою, а насамперед із вродженим виявом духовно-християнської моралі українців (1, 39; 2, 44; 3, 207). Як аргумент цієї національної ментальності тут наводиться характеристика полян літописцем Нестором, психологічна оцінка етносу в "Книгах Буття" Миколи Костомарова, аналіза світоглядної благодаті народу у "Слові" Блаженнішого Митрополита Іларіона тощо. Леонід Білецький, Володимир Резанов, Григор Лужницький та ін. дотримуються думки, що виток, родовід релігійної драми слід все-таки шукати в церковно-обрядовому, а відтак і літургічному дійстві (4, 2; 5, 13; 6, 140).

Аргументами для таких переконань тут слугували наявні (в різних формах) й понині драматизовані сцени, скажімо, так звані пасії — читання Євангелії про страсті Христові чи "омовеніє ніг" у четвер на страсному тижні, коли в дії зображувалася сцена обмивання Христом ніг своїм учням на тайній вечері або діалоги біля гробу Христового, чи вже безпосередні словесні акції у різдвяних, великодніх циклах, у житейських, біблійних та есхатологічних дійствах. Інша річ, що літургічна драма — джерело пізніших містерій — у різних народів розвивалася по-різному (в залежності від того, яку участь у ній брав клір або миряни), зрештою, й неоднаковою мірою спричинялася до становлення та еволюції світської драми (7, 9-11).

Не вдаючись до розлогих обговорень, доводів, зіставлень і протиставлень цих двох точок зору українських літературознавців і театрознавців, що заслуговують не кілька абзаців у статті, а ґрунтовного й окремішнього дослідження, все ж зауважимо, що концепцію генези української релігійної драми, очевидно, варто визначати у синтезі, самій сув'язі цих протилежностей. Адже без природної диспозиції, що її український філософ і культуролог Іван Мірчук вважає основою релігійності нашої нації у протиставленні до германських і романських народів (8, 163), себто без ментальної духовно-християнської моралі й світогляду не було б і відповідних вірувань, обрядів, а затим і відповідних літературно-сценічних художніх форм. Не забуваймо також і того незаперечного впливу Біблії на різні види мистецької творчості, її джерельні імпульси для розвитку літературних форм у світовому письменстві, які вона здійснювала й понині це робить в національно-культурному осередді багатьох народів, у тому числі й українського (9, 110).

Тому пояснювати виникнення української релігійної драми як жанру лише з позиції однієї якоїсь названої концепції не слід. Тут важливу роль відігравали і соціально-духовні, і культурно-художні, і політичні, врешті-решт, і державотворницькі чинники. Приміром, після занепаду самостійної княжої держави естрадний княжий театр, що був однією із віток тодішнього театрального дійства, зникає зовсім. Народні обряди, які є первісним театром, ніби й зберігалися, однак виявлялися тільки у глибинах збірного, себто різного життя населення (пригадаймо послання наших митрополитів та єпископів). На перший же план виходить літургічна дія, літургічний театр, що, як ми вже зазначали, стають невичерпним джерелом містерій.

Іван Франко високо оцінював власне ці форми сценічної літератури, що на кінець XVI століття набрали свого найвищого розвитку (10, 46), адже вони були своєрідним ґрунтом, причому добротним не тільки для релігійної драми, а й для української драматургії загалом (11, 71). Михайло Возняк стверджував, що саме літургічна дія лежить в основі "театральності візантійського Богослуження" (12, 154), за допомогою якого (коли була втрачена українська державність) церква на той час стала, по суті, чи не єдиним пристанищем українського театру, його хранителькою від цілковитого занепаду і гідним імпульсатором у розвитку театру нової доби (13, 211).

Тонко окреслив і визначив цей непростий шлях українського театру і драми Григор Лужницький: "З театрального, сценічного боку у Богослуженнях ми вже не маємо першого основного театрального елемента: мистецького вияву тіла (...), залишилися тільки жести. Значить, літургічна дія обмежила міміку, цілковито усунула танок (в нашому обряді; а в коптійському обряді процесії відбуваються при танках), але піднесла до найвищого ступеня той елемент, який у модерному театрі став головним, основним: с л о в о. Коли ж слово у дохристиянському театрі базувалося на несподіванці, поєднанні чи навіть обмані, в літургічній дії воно базується на вірі. І воно є або 1) передачею влади (свячення), або 2) виявом влади (освячення), або 3) прошенням" (14, 212).

Окрім того, літургічна дія, що є, повторюємо, основою розвитку релігійної драми, характеризується статикою, бо вона ґрунтується головним чином не на акції, а на слові. Зрештою, відтворення спомину акції (Служба Божа) й проходить за допомогою слова. А якщо ж продовжити за аналогією, то наша церква у своєму східному, візантійсько-слов'янському обряді й досі зберігає немало театральних елементів (здебільшого зовнішніх) літургічної дії. Користуючись театральною термінологією, скажемо, що сцена віддалена від глядача ікопостасом, точно визначено просценіум (місце дияконів), гардероб (захристіє), прототип куртини (завіса, царські ворота), чітко "згори" розплановано (режисура), де хто має стояти чи сидіти (єпископ), конкретно вказано на стиль одягу, костюмів тощо. І, нарешті, головною особою драматичної дії є Бог, Ісус Христос, Матір Божа, сюжетом — ласка Божа, а об'єктом — людина з її містичним почуттям єдності індивіда з Абсолютом, з її непроминальним і сакральним непересутиним засобом звернення до Божественного Начала.

Байдуже, зауважує Ігор Качуровський, чи буде воно плюралістично розділено на масу богів і божеств, а чи сконденсовано в постаті Єдиного Бога, Творця і Вседержителя (15, 9).

Зважаючи на сюжет, літургічну дію можна поділити, на переконання Григора Лужницького, на дві групи: події, в яких суб'єктом виступає Ісус Христос, а об'єктом людина, події, де головною є Ласка Божа, що осяває життя і долю людини; події, в яких і об'єктом, і суб'єктом виступає Ісус Христос. До першої групи, отже, відносяться Служба Божа, Вінчання і Похорон, до другої — Воскресна Утренья, надзвичайно оригінальний і правдивий "зразок драматично-театрального твору слов'янсько-візантійського Богослуження".

Коли ж в Україні прийшло національне пробудження, то елементи праукраїнського театру (ритм, танок, жести, наренгі, слово) органічно з'єдналися в одне ціле із театральною формою наших церковних обрядів, і таким чином створився побутовий, етнографічний театр. Водночас із цим по лінії релігійно-християнської обрядовості, згодом літургічної дії, пізніше міраклів, а відтак і містерій розвивається українська релігійна драма, етапи і шляхи розвитку якої були далеко неоднаковими.

Уже в першій половині XVI століття є виявлені дослідниками твори такого характеру. До них можемо віднести й п'єсу Якуба Гаватовича "Смерть Івана Хрестителя", написану польською мовою. Тоді ж ставропігійський священник й учитель львівської школи Іоникій Волкович написав драму "Розмишлення о муць Христа Спасителя нашего", акт "вършами писаный і во Львовъ при церкви братской чрез отрочаг отправованый". Це були шкільні, переважно релігійні твори на зразок єзуїтських. У першій половині XVII століття появилось ще декілька недатованих, здебільшого неповних п'єс, як уривки про Архангелові віщання Марії, пролог та епілог з якоїсь різдвяної п'єси та ін. Від тридцятих років цього століття є вже звістки про драматургічні твори у Києві в шойно заснованій братством і реформованій Петром Могилою Києво-Могилянській колегії (пізніше академії).

За свідченням істориків української літератури (Михайла Возняка, Дмитра Чижевського, Миколи Глобенка та ін.), а також істориків українського театру (Володимира Резанова, Олександра Кисіля та ін.), релігійна драма чи не найбільше й найпродуктивніше культивувалася саме в цьому закладі, його шкільному театрі. Власне,

до нас і дійшли переважно п'єси з Києво-Могилянської академії. Вистави за релігійними творами влаштовували учні часом навіть у церквах (приміром, різдвяну драму, від якої зберігся лише пролог та епілог, а також, можливо, згадану вище драму Волковича), але здебільшого — в шкільних приміщеннях, таких, як конгрегаційний зал, трапезна тощо. Саме релігійна драма була туг основою шкільних вистав. Щодо загального їх характеру, то в них виокремлюються п'єси містеріального спрямування з єзуїтськими впливами, малі драми в дусі єзуїтських обробок містеріальних сюжетів. Їх, до речі, було чи не найбільше в шкільному театрі Києво-Могилянської академії. Сюди належать різдвяні, пасійні і т. зв. колективні драми, що охоплюють цикл пасійних та великодніх подій, описаних в Євангелії, а також п'єси на сюжети з життя святих і навіть панегіричні драми. “Мудрость Превидчная”, “Торжество естества человеческого”, “Дѣйствіе на Страсти Христовы списанное” та ін. драматургічні твори цього періоду є здебільшого найвою інсценізацією євангельських оповідань про Різдво Христове або про Його страждання і смерть, воскресіння із мертвих.

Тут євангельські сцени часто переплітаються із сценами біблійними. Скажімо, в другій дії п'єси “Дѣйствіе на Страсти Христовы списанное” перед сценою молитви Христа в Гетсиманському саду розвивається сцена молитви пророка Даниїла; перед сценою бичування Христа йде сцена бичування народу царем Раваоамом. Схожих прикладів, безперечно, можна навести й більше. Та суть не в їх кількості, а в прагненні з'ясувати їх особливість, своєрідність такого роду релігійних драм, де сюжет іноді охоплює найвидатніші події біблійної історії від сотворення людини та її гріхопадіння до смерті, похорону й воскресіння Христа. Домінуюча ідея таких п'єс — показати головні етапи страждання людини після гріхопадіння Адама і визволення її від смерті муками і стражданнями Ісуса Христа. Як зазначають дослідники такого жанру драматургії, композиційно п'єси містеріального характеру надто примітивні: “окремі сцени зв'язувалися в них досить механічно, як, наприклад, в драмі на сюжет з життя святого — “Олексій, чоловік божий” (16, 49).

Релігійну драму також витворювали Лаврентій Горка (“Іосифъ патріарха”), Георгій Щербацький (“Трагедокомедія, нарицаемая Фотій”), Варлаам Лащевський (“Трагедокомедія о тщеть міра сего”), Георгій Кониський (“Воскресеніе мертвых”), Матвій Довгалевський

та інші представники найосвіченіших кіл українського духовенства і заможних, сказати б, владних верств тодішнього суспільства, що яскраво характеризувало їх розумові здібності. Однак такі п'єси, на переконання, приміром, Олександра Кисіля, не відігравали великої ролі у суспільному житті XVII і особливо XVIII століття, бо були занадто абстраговані й сухі (17, 47). Хоча вони, а також такі релігійні драми, як “Олексій, чоловік божий” та “Слово про збурене пекла” (останню віднайшов і опублікував Іван Франко 1896 року (18) все-таки стимулювали більшою чи меншою мірою подальший розвиток української драматургії (19).

З кінця XVIII і протягом XIX століття українська релігійна драма головним чином художньо трансформувалася у сюжетах, образах, характерах світської драми. Згадаймо бодай біблійні, християнські мотиви у драматургії П. Куліша (“Тродова морока”), Панаса Мирного (“Спокуса”), Лесі Українки (“Одержима”, “На полі крові”, “У пупці”) чи “пророчи” п'єси Лесі Українки (“Кассандра”), Володимира Винниченка (“Пророк”), Миколи Куліша (“Народний Малахій”) тощо, де теоцентрично й метафізично закладена ідея християнсько-релігійного ладу й офіри. До речі, схожу центральну ідею увиразнюють одні з найяскравіших представників “літератури Каголицької основи” у Франції драматурги П. Клодель (“Обмін”, “Золота голова”, “Благовіщення”, “Принижений батько”), А. Монтерлян (“Мертва королева”, “Вчитель із Сант-Яго”) (20, 6). Загалом релігійно-християнські мотиви, не кажучи вже про цілковите підложжя їх в окремі періоди, — невід'ємний атрибут української п'єси кінця XIX — початку XX століття, основа художнього мислення багатьох письменників, зокрема західноукраїнських авторів.

Тут напрошується доречне зауваження. Якщо українська драма ще на початку XX століття на Наддніпрянській Україні мала виразні релігійні мотиви, то вже у 20-х роках і особливо у 30-ті роки, ввібравши в себе разом із утилітарним розумінням мистецтва й атеїзм “старшобратньої” інтелігенції, вона втратила цей релігійний ґрунт. Під впливом російського народництва, зосібна марксистського й атеїстичного, тоді немодно було виявляти релігійні почуття, любов і віру до Бога, особливо на сцені театру. Більше того, деякі ревниві й запопадливі драматурги, надто ті, які дбали про успіх у “збільшовиченої” публіки, дозволяли собі зображувати (в ліпшому випадку обходилися натяками, обмовками) антицерковні, а нерідко антирелігійні сцени (згадаймо деякі п'єси Івана Микитенка, Ярослава

Галана, Олександра Корнійчука тощо). Навіть такий геніальний драматург, як Микола Куліш у своїй драмі "97" не оминув цього.

У той же час на теренах Західної України письменники групуються навколо літературної групи "Логос", до якої входили представники львівського духовенства, інтелігенції — Степан Семчук, Орест Петрійчук (Олександр Мох), Роман Дурбак, Василь Мельник (Василь Лімниченко), Григор Лужницький та інші (21). Вони видавали журнали "Поступ" (1920-1930), "Дзвони" (1931-1939), організували видавництво релігійної літератури "Добра книжка" (редактор Олександр Мох). А Григор Лужницький створює одну за одною релігійні драми — історичний фактомонтаж "Посол до Бога", релігійну містерію "Голгота — Страсті, Смерть і Воскресіння Господа нашого Ісуса Христа", історико-релігійну драму "Ой зійшла зоря над Почаєвом", Кирило Студинський — драматичні картини "Дві зорі", Богдан Курилас — історичну п'єсу "Діалоги Василіянок", Василь Лімниченко — християнську драму "Убите щастя" тощо.

Важливість цих релігійних драм як і тоді, так і тепер важко визначити однозначно: з одного боку, в добу реалізму, вони мали неопцієнну вартість, з іншого — апофеоз релігійності в театральній виставі головним чином спричинявся образами Ісуса Христа, Матері Божої, які мислять людськими категоріями. В Україні занадто шанували й шанують Бога, його Сина Святого, щоб ставити їх життя на сцені і приписувати їм слова людини. Це вже традиційно вкорінене у християнських поглядах українців, тоді як у єзуїтській шкільній драмі сценічні постаті Ісуса чи Бога завжди відсутні.

Григор Лужницький, наприклад, у своїй драмі "Голгота...", не порвавши цілковито із традицією, не додаючи й зайвого слова від себе головному образу, все ж вкладає в уста Ісуса його слова з усіх чотирьох Євангелій. "Г. Лужницький зробив це свідомо, — зауважує Леонід Рудницький, — і зумів поєднати традицію з модернізмом, що викликало обширну й позитивну реакцію в українській пресі того часу" (22, 20). Зрештою, релігійні драми і Лужницького, і Студинського, і Куриласа, і Лімниченка не стільки про Бога, як про людину, котра хоч і смертна, все ж є частиною Бога-Творця. Людина мусить пізнати свою власну душу і її стосунок із Богом — ось основний пафос названих драматургічних творів.

Отже, у 20-30-х роках нашого сторіччя українська релігійна драма чи драма з християнськими мотивами абсолютно різнилася в регіонах, що, з одного боку, звався Україною Австрійською, а з

другого — Україною Російською. Навіть незважаючи на те, що в Галичині і на Буковині на той час тривала своєрідна боротьба між радикалами та клерикалами, все-таки там релігійна література, зокрема релігійна драма, була поширена й виставлялася на сценах багатьох західноукраїнських театрів.

Починаючи із 30-40-х років, коли в Україні остаточно утвердився дух суспільного тоталітаризму, коли художницька свобода лише декларувалася, коли творчість регламентувалася відповідними ідеологічними рамками, а атеїзм і марксизм стали квазі-релігією, про офіційне творення української релігійної драми, як, зрештою, й української релігійної вистави не могло бути й мови. Як і годі було говорити про появу тоді відповідних творців — драматурга, режисера, актора. Таким чином у літературі, її драматургічній галузі насильницьки утворилася пустка. Вона, зрозуміло, не могла бути тривалий час, адже релігійна обрядовість існує відтоді, як людина прийняла християнство, як повірила в царство небесне і її творця та Вседержителя Бога. Якщо релігійність (як ідейно-тематичну основу, як тип художньої свідомості, як образну систему, нарешті) виключати зовсім з літератури, то така література стає неповноцінною, духовно обмеженою. Так само, як і немислимі романіка й готика в архітектурному мистецтві без церковного зодчества, — доречно зауважує Ігор Качуровський, — без базилік, соборів, баптистеріїв, компанаріїв тощо (23, 20).

Цю прогалину, цю пустку в українській драматургії заповнювала творчість тих художників слова, які вимушені були емігрувати на Захід. Власне, там були написані релігійні драми Григора Лужницького ("Сестра-Воротарка"), Остапа Грицяя ("Шляхом Вифліємської зорі" та "Аніма універсаліс"), Юрія Тиса (Юрія Крохмалюка) ("Не плач, Рахіле..."), Богдана Куриласа ("Герон"), а трохи згодом, уже молодшим поколінням діаспорних письменників, скажімо, Вірою Вовк ("Смішний святий", "Іконостас України"). Не вдаватимемося тут до аналізу названих творів. Про них, як і загалом діаспорну українську драматургію, блискучі розвідки написала Лариса Залеська-Онишкевич у щойно виданих книгах "Близнята ще зустрінуться" та "Аптеологія модерної української драми" (24). Зауважимо тільки словами тієї ж Лариси Залеської-Онишкевич, що з повним правом можна віднести не тільки до модерної, а й релігійної драми: "Українська драматургія діаспори, свідомо чи підсвідомо, певним чином доповнювала драматичний жанр в Україні,

даючи такі п'єси, яких там тоді — під оглядом тематичним, філософсько-естетичним і стильовим — не можна було ні писати, ні друкувати” (25, 25), “це був доробок конечно потрібного балансу для драматургії в Україні, яка, не маючи своєї держави, переживала кількадесятилітній літературний застій” (26, 26).

Сьогодні, в час незалежності, в Україні є вже сформоване нове покоління драматургів (Валерій Шевчук, Ярослав Стельмах, Ярослав Верещак, Лариса Хоролець, Василь Босович, Марія Віргінська, Олег Лишега, Ярослав Ярош та ін.), котре продовжуватиме традиції розвитку в нас жанру релігійної драми. Яскравим свідченням цього є недавно написана Василем Босовичем, а згодом і поставлена митцями Львівського театру імені Марії Заньковецької драма “Ісус — син Бога живого”, а також п'єси Лідії Чупіс “Страсті по юридивому” та “Юда”. В усі часи такий жанр сценічної літератури завше захоплював своїм колоритом, динамікою людських пристрастей і характерів, розмаїттям емоцій та експресій, зрештою, своєю, ні з чим не зрівнянною містикою.

#### П Р И М І Т К И

1. Кисіль Олександр. Старий український театр // Кисіль Олександр. Український театр. — К., 1968. — С. 36 — 63. Більш детально про це йдеться: Домбровський Олександр. Дохристиянські вірування населення території України // Ювілейний зб. праць Наукового конгресу у 1000-ліття хрещення Руси-України. — Мюнхен, 1988-1989. — С. 136-154.
2. Возняк М. Нескінчена друком праця І. Франка з історії українського театру // ВУАН. Річник Українського театального музею. — 1930. — Вип. 1. — С. 41 — 75.
3. Рулін Петро. Студії з історії українського театру // Записки історико-філологічного відділення ВУАН. — 1925. — Кн. V. — С. 201-249.
4. Білецький Леонід. Українська драма. — Львів, 1922. — 23 с.
5. Резанов Володимир. Драма українська (Старовинний театр український) // Збірник історико-філологічного відділу Української Академії Наук. — Вип. 7. — К., 1926. — С. 5-54.
6. Лужницький Григор. Історія українського театру. I частина. Стара доба українського театру від XI до 1619 р. // ЗНТШ. — 1961. — Збірник філологічної секції. — Т. 30. — С. 135-190.
7. Андреев М. Средневековая европейская драма. Происхождение и становление (X-XIII вв.). — М., 1989. — 215 с. Misiewicz Janusz. Istota Dramatu. — Lublin, 1991. — S. 31-36.
8. Див.: Янів Володимир. До систематизації поглядів Івана Мірчука

на українську людину // Збірник на пошану Івана Мірчука. — Мюнхен-Нью-Йорк-Париж-Вінніпег, 1974. — С. 149-194; Лев Василь. Культ Богоматері в українському письменстві // Поклін Марії. — Мюнхен, 1947. — С. 51-71.

9. Див.: Митрополит Іларіон. Біблійні студії. Богословсько-історичні нариси з духовної культури України: В 2-х т. — Т. 1. — Вінніпег, 1963, — 276 с. Про це також йдеться: Бучинський Дмитро. Богородичний культ в українському письменстві // Наукові записки УВУ. — Мюнхен, 1969. — Ч. 9-10. — С. 26-48.

10. Цит. за: Возняк М. Нескінчена друком праця І. Франка з історії українського театру // ВУАН. Річник Українського театального музею. — 1930. — Вип. 1. — С. 41 — 75.

11. Там само.

12. Історія української літератури. — Львів, 1925.

13. Лужницький Григор. Праукраїнський театр. // Григор Лужницький. Вибране. — Івано-Франківськ, 1998. — С. 201-216.

14. Там само.

15. Качуровський Ігор. Містична функція літератури та українська релігійна поезія // Хрестоматія української релігійної літератури. Книга перша: Поезія. — Мюнхен-Лондон, 1988. — С. 9-27.

16. Кисіль Олександр. Старий український театр. // Олександр Кисіль. Український театр. — К., 1968. — С. 36-63.

17. Там само.

18. Див.: Франко Іван. Передне слово про “Слово про збурене пекла. Українська пасійна драма” // ЗНТШ. — Т. 81. — 1908. — С. 5-50.

19. Білецький Леонід. Українська драма. — Львів, 1922. — 23 с.

20. Див.: Косач Юрій. Золота тростина. Література Каголицької основи у Франції // Арка. — Ч. 5. — 1948. — С. 3-8.

21. Детальніше про це йдеться: Грицков'ян Ярослав. Українська католицька література. 1919-1939 // 36. Богословія. — Т. 55. — Рим, 1983. — С. 137-145.

22. Рудницький Леонід. Драматургія Григора Лужницького // Григор Лужницький. Посол до Бога. Українська історично-релігійна драма. — Івано-Франківськ, 1996. — С. 3-40.

23. Качуровський Ігор. Містична функція літератури та українська релігійна поезія // Хрестоматія української релігійної літератури. Книга перша: Поезія. — Мюнхен-Лондон, 1988. — С. 9-27.

24. Див.: Близнята ще зустрінуться. Антологія драматургії української діяспори. Упорядкування і вступна стаття Лариси Залеської-Онишкевич. — Київ-Львів, 1997. — 640 с.; Антологія модерної української драми. Редактор, упорядник і автор вступних статей Лариса М. Л. Залеська-Онишкевич. — Київ-Едмонтон-Торонто, 1998. — 532 с.

25. Залеська-Онишкевич Лариса. Драматургія української діаспори // Близнята ще зустрінуться. Антологія драматургії української діаспори. — Київ-Львів. 1997. — С. 9-32.

26. Там само.

### ПОЕТИКА ДРАМАТУРГІЇ ГРИГОРА ЛУЖНИЦЬКОГО

В історії літератури і мистецтва, культури і освіти, науки і церкви української діаспори ім'я Григора Лужницького (1903–1990) по праву займає одне із чільних місць. Як зазначалося в редакційній статті американського журналу "Терем" (1), що повністю присвячений життєвому і творчому шляху цього, без перебільшення, унікально багатогранного діяча національного зарубіжжя, його постать пазазвжди збережеться у пам'яті вдячних нащадків – нині сущих і грядущих поколінь. Тому як промовистий факт сприймаємо сьогодні, в час духовного відродження, появу в Україні маловідомих чи й зовсім досі не знаних для нашого читача творів Григора Лужницького: історико-пригодницьких повістей "Чорна ігуменія" (Львів: Червона Калина, 1994), історичних повістей "Замок янгола смерті" (Львів: Червона калина, 1995), епістолярної повісті "Дванадцять листів о. Андрія Шептицького до матері" (Львів: Світ, 1994), історично-релігійних драм "Посол до Бога" (Івано-Франківськ: Плай, 1996), "Вибране" (Івано-Франківськ: Плай, 1998).

Одночасно протягом останніх років у нас з'явилися й ґрунтовні розвідки про Лужницького як художника слова, що відкривають нові сторінки його творчості (2). Також суттєво поглиблює розуміння сподвижницької діяльності цієї непересбутньої особистості збірник праць і матеріалів на пошану Григора Лужницького, що появилвся у "Записках Наукового товариства ім. Шевченка" (Том ССХІІ. – Львів – Нью-Йорк – Сідней – Торонто, 1996).

І все ж говорити про те, що сьогоднішній читацький загал знає художню та наукову творчість Григора Лужницького, по суті, не можна. Вже хоча б тому, що й понині в різних архівах, по численних часописах (здебільшого тих, що знаходяться за кордоном – у США, Канаді, Австралії, Німеччині, Австрії) лежать призабуті твори, статті, дослідження, інші матеріали, котрі ще чекають сумлінного осмислення, опрацювання, а відтак і нової публікації. Надто коли йдеться про такі жанри, такі видання, які, зберігаючи свою ідейно-

естетичну вартість, суттєво збагачують наші уявлення про розвиток, приміром, драматургії, театру нашого недалекого минулого. Байдуже, де творилося воно – на материковій Україні чи в українському зарубіжжі.

Окрім того, в нашому літературознавстві ще й досі не з'ясовано ролі Григора Лужницького в розвитку національної сценічної літератури. Тим часом він один із найактивніших і найпродуктивніших творців такого призабутого жанру, як християнська драма, історично-релігійна драма, музична комедія тощо. Григор Лужницький свідомо витворював їх, щоб піднести загальний рівень української театральної культури, яка на початку 30-х років у Галичині конче потребувала радикальних змін як в репертуарі, так і в режисерському та акторському виконанні. Він всіляко прагнув "осучаснити український театр, надати йому модерного блиску, але рівночасно зберегти в ньому традиційний українсько-християнський стос і здоровий український патріотизм" (3, 186).

Власне дух нової доби дав потужний імпульс для драматургічної творчості Григора Лужницького, хоч джерела її дещо відмінні від творчості інших драматургів Західної України (скажімо, Мирослава Ірчана, Юрія Шкрумеляка, Ярослава Галана тощо), не кажучи вже про письменників східноукраїнських теренів. Насамперед треба зважити на те, що Григор Лужницький належав до кола молодих літераторів консервативно-християнського напрямку, що об'єднувалися у групі "Логос", ідейною платформою якої була філософія В'ячеслава Липинського. Саме її положення (приміром, про те, що не народні маси є творцем держави, а сильні історичні постаті) проймали чи не найбільше Григора Лужницького, вони, по суті, й обумовили зображення героїв його історичних та релігійних драм. Окрім того, сценічність п'єс Григора Лужницького тісно пов'язана із театральною естетикою таких режисерів галицьких театрів, як Олександр Загаров та Володимир Блавацький. І, нарешті, важливим витоком його драматургічної творчості слід вважати західноєвропейську модерну драму і театр, історію розвитку яких він знав досконало, твори яких іноді ставали своєрідними моделями для його власних п'єс.

Якщо проаналізувати всю драматургічну творчість Григора Лужницького, то в ній за тематикою і проблематикою, за своєрідністю жанрових утворень чи не найяскравіше виокремлюються християнські твори ("Ой зійшла зоря над Почасвом", "Посол до Бога", "Голгота

– Страсті, Смерть і Воскресіння Господа нашого Ісуса Христа”), історично-релігійні драми (“Ой Морозе, Морозенку”, “Січовий суд (Олексій Попович)”, “Лицарі ночі”, “Іван Мазепа”), побутово-психологічні п’єси (“Акорди”, “Муравлі”, “Інваліди”), ревію і музичні комедії (“Подружжя у двох помешканнях”, “Жабуриння”).

Хоча всі вони більшою чи меншою мірою позначені християнським духом, християнською мораллю і етичними нормами, незалежно від того, чи написані драматургічні твори у 30-х роках в Галичині, чи вже у 50–60-х роках у США.

Домінантними у поезиці, по суті, всіх драм Григора Лужницького є категорії історизму, релігійності і патріотизму. В одних вони (або якась одна окремішньо) виявляються з більшою силою, в інших – менш помітні. Але так чи інакше вони, ці принципи, завжди відчутні, своєрідні. Художній історизм таких творів, 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 історії, нашої козацької минулщини, але й естетичне осмислення і концептуальний їх виклад у тісному поєднанні з творчою фантазією автора щодо відтворення історичного духу, колориту, образів і характерів. Тим самим художній історизм такого типу драматургії Григора Лужницького якнайтісніше пов’язаний із його світоглядними переконаннями, що, повторюємо, формувалися і розвивалися під впливом ідеології В’ячеслава Липинського. Звідси героїчна винятковість і 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 (зрештою, і в християнській драмі) для Григора Лужницького важить не стільки історичний характер, а перш за все цілісна ідея, “рушій дії і конфлікту” (4). Власне з її розвитком еволюціонує і характер героя, приміром, такої п’єси, як “Дума про Нечая”. Він, Нечай, – це своєрідне втілення ідеї прозріння, цілісної ідеї твору загалом, що виникає в результаті гострого конфлікту між Богданом Хмельницьким та Данилом Нечаем, конфлікту, що є наскрізним у сюжеті драми. Тут доречно навести думки рецензента вистави за твором “Дума про Нечая” Юрія Шкрумеляка: “Драма складається з чотирьох історичних картин – дій, які разом творять властиво трагедію життя і смерті

полковника Данила Нечая, що тут є, може, символом усіх Нечайів, які добре задумували та недобре чинили... Чи перемогти свої безпосередні стихійні почування й 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 усвідомлення, що зле чинить, гине” (5). Як бачимо, у п’єсі завперш розвивається не характер головного героя, а ідея, що її він репрезентує у боротьбі із протагоністом. Схожими постають характери Мелетія Смотрицького і Велямина Рутського (“Посол до Бога”), Юда (“Толгота – Страсті, Смерть і Воскресіння Господа нашого Ісуса Христа”) та ін. Можна навіть стверджувати, що характери багатьох драматургічних творів Григора Лужницького – це радше художні рунори ідей суспільних, духовних, релігійних, національних тощо.

З принципом історизму в художньому мисленні Григора Лужницького концептуально близький принцип релігійності його п’єс. Загалом християнська релігійність є визначальною не тільки для його драматургії, а й наукових досліджень з питань літературознавства й театрознавства (наприклад, “Христос як герой у візантійських і східнослов’янських літургічних містеріях”, “Весна і Великдень у творчості П. Тичини”, “Релігійні драми Лесі Українки”, “Праукраїнський театр” та ін.), не кажучи вже про такі його фундаментальні розвідки з історії української церкви, як “Українська церква між Сходом і Заходом” чи “1000-ліття християнства в Україні”.

Донедавна в нашій науці про літературу не могло бути й мови про релігійність як принцип художнього мислення письменника. Власне драматургічна творчість Григора Лужницького дає чи не найбільше підстав для ствердження думки про те, що християнський дух, християнська мораль для національного письменства є основоположними, може, за винятком тих років її існування, коли натомість релігійної духовності насильницьки насаджувалася квазі-релігія марксизму-ленінізму. Справді, християнська релігійність як основа образної системи художньої свідомості Григора Лужницького характерна риса не лише таких його драм (за жанром християнських), як “Посол до Бога”, “Толгота – Страсті, Смерть і Воскресіння Господа нашого Ісуса Христа”, “Ой зійшла зоря над Почасвом”, “Сестра-воротарка”, де релігійний дух яскраво виражений не тільки в сюжетній події, образах-характерах чи загалом в ідейному



нафосі творів, а й в цілісній їх структурі, зосібна конфлікті, драматичній дії тощо.

Скажімо, в релігійній містерії “Голгота – Страсті, Смерть і Воскресіння Господа нашого Ісуса Христа”, де безпосередньо відтворено життя Ісуса від його Єрусалима до воскресіння, конфлікт розгортається таким чином, що його бінарна основа в тій чи іншій сцені набуває “позитивної” чи “негативної” однополюсності. Звісно, конфлікт у цій п’єсі тільки умовно втрачає свою бінарну будову, бо для Христа сильним антагоністом виступає Сатана, Юда. Саме він, Юда, як не дивно, досліджується автором з надзвичайною психологічною скрупульозністю, наприклад, у сцені, коли Юда, зрадивши Христа, ще вагається у своїх діях і вчинках. І це сум’яття душі Григор Лужницький передає з помітною силою психологічної мотивації та драматизму. У ваганні Юди між Ангелом і Сатаною драматург розкриває витoki найбільшого зрадника світу. Юда продає Христа за “срібняки”, однак він не прагне грошей заради грошей. Він насамперед всіляко домагається влади, престижу й багатства, що їх йому дадуть гроші. Характерним з цього боку є діалог Юди із Сатаною у першій картині XII яви:

Юда (*помалу оглядає свій дірявий хитон, шпурком пов’язані постолі*): Так, це моє усе багатство...

Ангел: Юдо! Юдо! Багатство не приносить щастя.

Сатана (*наче у відповідь Ангелові*): Приносить щастя. За гроші усе купиш, усе, що до щастя потрібне.

Сатана: За гроші купиш владу, за гроші купиш славу, гроші приносять пошану. У кого гроші – той сильний, у кого гроші – того величають, шанують, слухають, низько кланяються і поважають... Гроші – це сила.

Юда (*шепче з пристрасстю*): Гроші...

Ангел: Юдо, зверни з цієї дороги, яка веде до загиби твоєї душі.

Сатана: Що тобі з душі, Юдо, коли на спині в тебе дірявий хитон, а в калитці зломаної драхми немає? Що тобі з душі, коли усі стрічні люди відвертаються від тебе з погордою, кидаючи згріливе слово: жебрак! Але ти, Юдо, сьогодні жебрак, а завтра ти багач, завтра ти володар, завтра всі ті, хто сьогодні ще насміхається з тебе, тобі низько кланятимуться, наввипередки прохаючи тебе зайти в низькі пороги їхніх хат...

Юда (*гордо*): Бо в мене будуть гроші.

Ангел: На цих грошах буде кров невинної людини... (6, 112–113).

Варто зауважити, що принцип релігійності важливий у художньому мисленні Григора Лужницького, коли він створює і “чисто” історичну драматургію. Приміром, у драмі “Січовий суд (Олексій Попович)” релігійність виростає із самого сюжету, тобто із першоджерела твору – відомої думи про Олексія Поповича. Особливо відчутно це на початку другої дії, коли автор устами старого кобзаря оповідає цілу епопею про Поповича, і в цій розповіді часто підкреслюється важливість віри в Бога, дотримування божих законів та покутування за гріхи. В іншій п’єсі – історичній драмі з часів зруйнування Січі “Лицарі ночі” вияв релігійної думки, бажання жертвувати собою “за святу справу”, віру в те, що, мовляв, “хто слухає сумління, той спасен” висловлює отець Сокальський у розмові-процесні з Катериною: “Іду в ім’я Господа, Катерино! І вірю, Катерино, й бачу це очима душі своєї, що я й ті всі, хто піде на смерть за мною, а буде їх тисячі, усі ті, що смерть свою дарують Христові за Україну, принесуть Україні воскресіння!” (7, 25).

Пройняті релігійним духом характери і конфлікти драм “Ой Морозе, Морозенку”, “Іван Мазепа”, “Данило Нечай”, інсценізації “Мотря” та інші твори Григора Лужницького на історичну тематику.

Звичайно, побутово-психологічні п’єси драматурга (“Акорди”, “Інваліди”, “Муравлі”, що написані у 30-х роках, а пізніше і “Фрі Кавптрі”, котра створена у 50-х роках) несуть у собі менше релігійності, ніж попередньо аналізовані п’єси. І все ж у них є певний релігійний ідеалізм та християнськість духу, що помітні у взаєминах головних дійових осіб, скажімо, професора, його дружини Наті, Музиканта і Лікаря (“Акорди”). Щодо цього твору, то доречно зауважити, його драматизм постійно імпульсується провідною думкою, гострим конфліктом між справжньою любов’ю і подружньою вірністю. Тому годі погодитися з тезою драматурга про комедійність цієї драми. Це, зважаючи на серйозність сюжетної канви, радше психологічна драма, яка, за твердженням Леоніда Рудницького, “стоїть десь між Ібсеном і Шніцлером” (8, 201).

Можливо, дещо примітнішою за рівнем наповнення психологізмом, ніж “Акорди”, постає соціально-побутова комедія “Муравлі”. Дія в ній головним чином побудована на вдалих комічних та гумористичних ситуаціях, оригінальних діалогах дійових осіб: Директора і

Директорів, Начальника і Начальникової, Декана і Деканової. Хоча, як нам видається, композиційна рихлість, дещо надмірне комікування і спрощене розв'язання конфлікту знецінюють ідейно-естетичну вартість п'єси. Загалом фінал таких драматургічних творів не зовсім вдається Григору Лужницькому ("Інваліди" теж закінчуються ідилічно, а від того й спрощено), на що свого часу справедливо вказувала літературознавча і театральна критика (9).

Певно, найслабшою за художніми ознаками є остання категорія драматургії Григора Лужницького – ревію і музичні комедії. Як правило, скомпоновані з окремих самостійних сцен та номерів, що в принципі не заперечує їх жанрової приналежності, вони все ж не мають міцною композиційного каркаса і від того легко розпадаються на частини (пісенні, музичні, діалогічні). Виняток тут хіба що становить комедія "Жабури́ння". Звісно, це стосується передусім літературної першоснови такого типу драматургії, хоча як мистецьке явище і ревію, і музичні комедії, і оперетки (приміром, "1+1=3", "Подру́жжя у двох помешканнях" та ін.) слід аналізувати, враховуючи написану до них музику західноукраїнських композиторів Володимира Балтаровича (1904–1968) і Василя Безкорвайного (1880–1966). Іншими словами, такого типу драматургію Григора Лужницького доцільно розглядати у тісній сув'язі її музичного і сценічного оформлення.

Водночас варто зауважити, що саме літературна основа ревію і музичних комедій, що написані віршами, дає підстави говорити про постичний талант Григора Лужницького, його музикальність у побудові строфіки тощо. Наприклад, дует Соні і Режисера ("Жабури́ння"), вальс. пісня молодого возного ("Подру́жжя у двох помешканнях") та ін. сприймаються як цілковито самостійні і викінчені пісенні твори, що ними колись захоплювалася галицька молодь. Тому має очевидну рацію дослідник драматургії Григора Лужницького, коли стверджує, що за інших умов розвитку українського театального мистецтва ці пісні, вочевидь, стали б популярно-класичними (10, 208), як свого часу набули слави музичні твори Ярослава Барнича з його оперет "Шарі́ка", "Гуцу́лка Ксеня", "Пригода в Черчі" та ін.

Певна річ, дослідження поезики драматургії Григора Лужницького не обмежується запропонованими підходами, бо самі п'єси автора не регламентують їх: вони не тільки різножанрові, а й різностильові. Тому драми письменника є добротним матеріалом для нинішніх

літературознавців і театрознавців, загалом усіх, хто цікавиться українською культурою, незалежно від того, де витворювалися її цінності. Приміром, сьогодні конче необхідно ввести драматургічну творчість цього художника слова у контекст всеукраїнської літератури, типологічно розглянути її в історико-літературному процесі 20–30-х років не лише Галичини, а й Європи. Крім того, варто було б простежити своєрідність еволюції Григора Лужницького від релігійної драми до історії церкви, синтезу його поглядів на драматургічне і театральне мистецтво. А вони, ці погляди, виростали з великого почуття громадянської та національної відповідальності, з глибокого патріотизму. Гадаю, що сьогодні назріла потреба підготувати і видати літературно-критичний нарис про життя і творчість Григора Лужницького. Бо в історії культури, літератури і мистецтва будь-якого народу ніщо не зникає безслідно, якщо це було справдешнім художнім одкровенням в галузі людського духу.

Власне такою і проступає до нас крізь товщу літ і заборон творчість Григора Лужницького – драматурга, поета, прозаїка, перекладача, літературознавця, театрознавця, історика церкви, книговидавця, журналіста, довголітнього професора історії української літератури Пенсільванського університету у Філадельфії (США). Постаті не просто унікальної у своїй людській і творчій суті, а воістину сподвижницької особистості, одержимої ідеєю національної гідності і незалежності, ідеєю утвердження України у вселенських просторах світу.

#### П Р И М І Т К И

1. Див.: З культурного життя міста Львова 1920–1944 // Терем. – Вворен-Мічиган, 1984. – Ч. 9 (За редакцією Юрія Тис-Крохмалюка).
2. Йдеться передусім про статті Леоніда Рудницького Драматургія Григора Лужницького // ЗНТШ. – Т. ССXXIV. – 1992. – С. 185–209; Поезія Григора Меріяма-Лужницького // ЗНТШ. – Т. ССXXIX. – 1995. – С. 154–169; Тараса Салиги. Григор Лужницький і літературна група "Логос" // Дванадцять листів о. Андрея Шептицького до матері. – Львів, 1994. – С. 69–78; Олега Кунчинського Слово про Григора Лужницького // Лужницький Григор. Чорна ігуменя. – Львів, 1994. – С. 405–411; Степана Хороба. Українська релігійна драма і Григор Лужницький // Лужницький Григор. Посол до Бога. – Івано-Франківськ, 1996. – С. 236–243.
3. Рудницький Леонід. Драматургія Григора Лужницького // ЗНТШ. – Т. ССXXIV. – 1994. – С. 185–209.

4. Блавацький Володимир. Українське "Оберамергав" // Неділя. – Львів. – 1936. – Ч. 383.

5. Шкрумеляк Юра. Прем'єра "Думи про Нечая" // Новий час. – Львів. – 1936. – Ч. 2.

6. Цит. за вид.: Лужницький Григор. Голгота – Страсті, Смерть і Воскресіння Господа нашого Ісуса Христа: Релігійна містерія на сім картин // Григор Лужницький. Посол до Бога. – Івано-Франківськ: Плай. – 1996. – С. 112–113.

7. Ордівський Семен. Лицарі ночі: Історична драма з часів зруйнування Січі // Аматорський театр "Нашого прапора". – Львів, 1937. – Вип. 9. – С. 25. (Свої художні твори Григор Лужницький часто підписував псевдонімами: Семен Ордівський, Л. Нигрицький, Меріям, Б. Поляннич та ін.).

8. Рудницький Леонід. Драматургія Григора Лужницького. – С. 201–209. Цит. вид.

9. Див. приміром: Арамис. "Акорди" Г. Меріям-Лужницького // Нова зоря. – 1934. – Ч. 90 (Арамис – псевдонім українського греко-католицького письменника, члена групи "Логос" Олександра Моха); Г. К. Муравлі // Новий час. – 1937. – 18 березня та ін.

10. Рудницький Леонід. Драматургія Григора Лужницького. – С. 185–209. Цит. вид.

#### МОЛОДА УКРАЇНСЬКА ДРАМАТУРГІЯ 80-90-х років: НОВИЙ ПЕРІОД ЧИ ЯВИЩЕ?

Одразу зауважимо, що означення "молода" характеризує не стільки віковий ценз творців сучасної української п'єси, скільки очевидно і водночас умовно окреслює те коло авторів сценічної літератури, котре визначилося й утвердилося в нашому письменстві протягом останнього часу, зокрема у 80-90-ті роки, вказує на те нове покоління, яке, по суті, й має спрямовувати подальший розвиток національної драми і театру. Тому до імен молодих свідомо зараховуємо не тільки В.Босовича, Марію Віргінську, В.Чепуріна, Д.Кешело, Яр. Яроша, Нелю Шейко-Медведєву, О.Лишегу, В.Діброву, Лідію Чупіс, В.Тимченка, А.Дяченка, П.Висоцького та ін., що дебютували в драматургії саме цього часу, а й таких художників слова, як Яр.Стельмах, Лариса Хоролець, Яр.Верещак, А.Крим, В.Бойко, Р.Феденьов, А.Вербець, В.Кисельов, котрі заявили про себе ще наприкінці 70-х років і сьогодні помітно впливають на своєрідність руху молоді української драми. Згадаймо, приміром, як в порівняно недалекому минулому твори Яр.Стельмаха ("Провінціалки") чи Яр.Верещака ("Двоє на дистанції" і "Чорна зірка") буквально сколихнули художній світ, спонукаючи до гострих суперечок багатьох літературознавців і театрознавців.

Тож молода українська драматургія поєднує в собі різні за рівнем творчої зрілості постаті, багатьма п'єсами засвідчує не просто факт свого існування, а певний вплив на драматургічно-театральний процес, зосібна його нинішній період розвитку. І хай рух української молоді драми ще не до кінця вилився у стійкі форми, котрі давали б підстави говорити про її еволюцію, хай вона не вичерпує і навіть не визначає сьогодні репертуару українських театрів, зрештою, нехай не їй належить і без того мала кількість публікацій драматичних творів в українській періодиці, все ж вести мову про неї як естетичне явище конче необхідно. Більше того, тут варто виокремити і досягнення, і прорахунки молодих драматургів, аналізуючи не тільки їх п'єси, що вже видрукувані або поставлені на сцені (про які пишуть і говорять), але й на ті, котрі ще лише шукають шлях до читача і глядача, як, скажімо, твори Марії Віргінської, Олега Лишеги, Лідії Чупіс, Володимира Діброви, Юрія Рибчинського та ін.

Якщо ж синтезувати (звісно, в межах можливого) все написане молодими українськими авторами, то серед багатьох проблемних спрямувань і художніх пошуків їх драм виокремлюється проблема історичної пам'яті і зв'язана з нею проблема морально-етична – виховання, зокрема національної самосвідомості молодого покоління, що вступає в життя. При цьому тенденції, характерні для п'єс такого типу, виявляються схожими для всієї молоді драматургії України. В них також найбільш увиразнилися й естетичні погляди драматургів, які не відмовляються ні від умовності, ні від жанрового взаємопроникнення, ні від нетрадиційної побудови таких категоріальних ознак драматичного роду, як дії, конфлікту, характеру.

Власне, такими проступають твори Яр.Верещака ("Брате мій", "Восени, коли зацвіла яблуна", "Сантана", "Імпровізація", "Уніформіст", "Батько", "Бандера"), В.Босовича ("Данило Галицький", "Наодинці з долею", "Опір", "Залізні солдати"), Яр.Стельмаха ("Запитай колись у трав..."), Лариси Хоролець ("В океані безвісті"), Яр.Яроша ("Топір помсти"), А.Крима ("Єрстик"), Ю.Рибчинського ("Якщо не ти...") та ін. молодих драматургів. Звертаючись безпосередньо до матеріалу історії, автори тут ідуть двома жанровими шляхами: з одного боку створюють поетичну філософську і психологічну драму, з іншого – драматичну притчу, міф (яскравими зразками останнього також можуть служити твори В.Босовича "Ісус

– син Бога живого”, Марії Віргінської “Битва при Ветилуї, або Друге пришествя Олоферна” чи Д.Кешелі “Голос великої ріки”).

Однак таке жанрове маркування хоча й відкриває нові шляхи художнього освоєння історичних пластів минулого, все ж “парадоксально несе в собі потенційну загрозу, “бунт жанру”, робить явними поки що “не вирішені молодого драматургією питання відповідності рівня художності високій темі, вибраної авторами” (1, 240). Більше того, пошуки жанру нерідко утруднюються не цілком обґрунтованими теоретичними передумовами, неаргументованими висловлюваннями самих творців. Так, В.Босович вважає “Данила Галицького” психологічною драмою, виходячи із нетривіального трактування далекого історичного минулого Галицько-Волинського князівства і внутрішнього світу головного героя. Проте ні сюжетна основа, ні сам образ Данила Галицького, створені радше в історико-побутових реаліях давнини, не підтверджують цього авторського визначення жанру, навіть усім своїм ходом розвитку заперечують його. Тому “Данило Галицький” як жанр – перш за все історична драма, а не психологічна.

В іншому випадку Яр.Стельмах свій твір “Запитай колись у трав...” означає як трагедію. Власне, через це, а не через ідейно-художній рівень п’єси свого часу розгорнулися жваві дискусії, під час яких літературознавці і театрознавці сходилися на тому, що вона “не тягне” на трагедію (2, 3, 4). Тим часом до драми Яр.Стельмаха слід підходити як до поетично-філософського твору, в основі якого лежить героїчний (нерідко навіть і трагічний) матеріал, сконструйований, по суті, на двох домінуючих мотивах – історичної пам’яті та вірності. Дійові особи Яр.Стельмаха ніби ведуть нескінченну суперечку про те, як живі суцї і грядущі покоління сприймають чи сприйматимуть події окупації нашої землі гітлерівцями: “А хіба так важливо знати і пам’ятати все до найменших подробиць? І розписувати історію по секундах. Невже це нам потрібно? – А що тобі потрібно? – Трохи пам’яті...” (5, 181).

Названі мотиви ще не становлять трагедії, вони є радше основою поетично-філософських візій, яким, до речі, підпорядкована відмова Яр.Стельмаха від подієвого відтворення матеріалу (в драмі проступає тільки відлуння – у прямому значенні – воєнних подій).

При всій очевидній жанровій невідповідності п’єс “Данило Галицький” та “Запитай колись у трав...”, на відміну від написаних молодими драматургами у 70-х роках історичних творів, все ж у

них не зображується якась узагальнено-абстрактна, позанаціональна модель світу, а конкретизується проблема історичної пам’яті у формах, що відображають національний життєвий уклад. Особливо примітною з цього боку є драматургія Яр. Верещака, В.Босовича, Д.Кешелі, Яр.Яроша, стилістика якої тісно зв’язана з українською національною традицією, драматургія, де органічно поєднані прагнення до відтворення національних історичних подій із прагненнями до узагальнення смислу епохи, духу народу. Саме це є домінуючим у драмі Яр.Верещака “Бандера”, де головний герой як самодостатня постать сприймається лише у сув’язі з народним устремлінням до національної незалежності, в п’єсі В.Босовича “Наодинці з долею”, де чи не вперше (звісно, після кінодраматургії “Білий птах з чорною ознакою”) як центральний виведено образ колишнього бандерівця, а відтак американського емігранта Мирона.

І перший, і другий твір молодих українських авторів покликаний не стільки ілюструвати відомий для української пації період її життя (хоча таке прагнення вже саме по собі заслуговує на підтримку), скільки розглянути проблему “розірваної” людської долі, проблему добра і зла в їх історичному зламі. В драмі В.Босовича, знову ж таки за аналогією до відомого кінофільму “Білий птах з чорною ознакою”, головний герой Мирон своїми діями і вчинками, своїми внутрішніми пориваннями схожий до Ореста: трагедія їх життя наче проектується авторами на ціле покоління. Цікаво, що фігура людини з розтерзаною душею – Мирона – під пером В.Босовича виявилася більш масштабною, ніж образ молодого вчителя Максима, надісланого з Київщини вчити сільських дітей Прикарпаття доброго й розумного. Як антипод Мирона цей персонаж виїшов дещо схематичним, позбавленим того болючого нерва, живого детонатора сумління, які властиві головному герою. І не вина драматурга в тому, що так сталося (безпідставність критики тут очевидна), а, може, навпаки. Адже дослідити психологію націоналіста (свідомо робив це автор чи ні – не так важливо) в час його суспільного угноєння – такі художні досягнення В.Босовича. Тому годі погодитися з думкою дослідника української молоді драматургії про те, що Мирон – втілення лише зла, а Максим – тільки добра (надто поверховий поділ конфліктних протагоністів), що в п’єсі сили зла настільки переважають сили добра, що навіть виникає питання про реальну силу, котра здатна покінчити зі злом (6, 242).

Загалом неважко помітити, що історіографічний аспект творчих

шукань молодих українських драматургів породжує прагнення до достовірності зображених минулих подій та образів, до урізноманітнення історико-фольклорної інтерпретації сюжетів нашої історії (скажімо, надзвичайно популярною серед художників слова у 70-90-х роках стала тема Олекси Довбуша: "Легенда про Довбуша" В.Босовича, "Топір помсти" Яр.Яроша, "Олекса Довбуш" В.Фацука за В.Гжицьким, "Легенда про Довбуша" Н.Шейко-Медведевої за Р.Федорівим). Та якщо тут події, обставини, ситуації практично не виходять за межі описаної доби, то в тому ж "Данилі Галицькому" вияскравлюються цілковито сучасні мотиви, встановлюється органічний зв'язок між історичними епохами, а в трагікомічній містерії часів Жанни д'Арк "Якщо не ти..." Ю.Рибчинського героїня навіть прямо звертається до сьогоднішніх молодих глядачів: злочинно бути тільки глядачами, коли вітчизна в небезпеці. Ще більше поєднуються різні історичні часи у філософській драмі "Єретик" А.Крима, в центрі якої образ Джордано Бруно. Використовуючи прийом "театр у театрі" (на лавах амфітеатру – молоді люди в костюмах різних епох і народів, на сцені ж студенти розігрують п'єсу про трагічну долю італійського мислителя), драматург досягає граничної сюжетної концентрації, яскравої театральної форми.

І все ж успіх мають ті твори молодих українських авторів, що побудовані на реаліях нашої історії, більш знаної і органічної для них. Цікаво, що тут художні шукання породжує прагнення якнайповніше засвоїти скарби народної творчості, наповнити п'єсу елементами українського пісенного фольклору, побуту, моралі. Очевидно, мають рацію ті дослідники національної драматургії і театру, які стверджують, що ця надзвичайно важлива, навіть принципову тенденцію ще не розкрито сьогодні в усій її повноті і масштабності (7, 48). Адже саме фольклорна традиція обумовила і колоритні характери персонажів, і виразну національну атмосферу, і художньо-естетичну змістовність, приміром, таких драматургічних творів, як "Вертеп", "Сад" і "Алімпій" В.Шевчука, поєднуючись з традиціями барокової театральної культури, національної літератури і мистецтва загалом.

"Голос великої ріки" – так назвав свою поетичну візію про історію закарипатського села за останнє півстоліття Д.Кешеля. За своєю структурою ця драма близька до фольклору, народної філософської притчі. Тут різні сцени, епізоди поєднуються між собою асоціативно, діалоги й монологи виписані з точки зору

народної селянської свідомості з характерною для неї іронічністю і гротескністю. Зрештою, у центрі твору також виразна народна метафора: герой п'єси Ногавичка настійливо шукає все життя річку, яка свого часу зникла в селі (пішла під землю), річку національних традицій, народної пам'яті, частку народної душі. Щоправда, іноді така метафоричність утруднює сприйняття "Голосу великої ріки", а надмірна іронічність далеко не завжди співвідноситься в автора з художнім смаком, ситуації нерідко зумисне огрублені до фарсового, "нижчого" сміху, що, безперечно, децю знецінює ідейно-естетичну вартість твору.

Ще одна точка відліку в творчому пошуку молодих українських драматургів – конфлікти і характери, теми і проблеми сучасного життя ("Привіт, Сипичко!", "Шкільна драма", "Провінціалки" Яр.Стельмаха, "Банка згупеного молока", "Королівський особняк", "Двоє на дистанції", "Чорна зірка" Яр.Верещака, "Процес-99" В.Босовича, "Робін-Боббін", "Герої мертвого часу" Марії Віргінської, "Сурмачі і сажотруси", "Сексуальна революція у Фіолетовій бухті" В.Ченуріна, "Шабашечка, або Сто тисяч і ні конійки менше" В.Тимченка, "Тема для дискусії" В.Кисельова та ін.). Тут спостерігається і нова образність, і прагнення до оригінального сюжету, і може, іноді аж парадоксальне вирішення складних суперечностей у взаєминах юнаків і дівчат, зрештою, свіжі засоби драматургічної поетики, зосібна жанрово-композиційні.

Чому, скажімо, драма "Провінціалки" Яр.Стельмаха свого часу піддавалася офіційній критиці, аж до заборон ставити її на сцені? Насамперед тому, що в ній не просто йдеться про морально-етичні проблеми нашого життя, а зусібч досліджуються причини духовного й душевного зубожіння сучасників – чи то людей старшого, чи молодшого покоління, як Лідії Андріївни та її доньки Тетяни. Більше того, і сюжетний розвиток, і розгортання конфліктів та характерів персонажів п'єси прямо підводять до думки, що така аморальність і нищість у взаєминах героїв, їх спотворені дії і вчинки – породження деформації суспільства, його ідеології. У п'єсі "Двоє на дистанції" Яр.Верещак також піднімає проблему духовного спустошення молодих, де за їхніми суперечками проглядають наші сьогоднішні негаразди, а в "Чорній зірці" взагалі порушує питання збереження наших національних святинь – української мови, української культури, української історії – перед навалюю бездуховності, безпам'ятства. В творі іншого драматурга "Герої мертвого часу"

Марії Віргінської центральний персонаж як колишній дисидент чесно сповідається про содіяне в житті, сумлінно і спокійно аналізує майже кожен свій крок, звряючи з днем нинішнім. Це людина, яка пережила сімдесяті роки і нічого не забула, нічого не прокляла і нічого не ідеалізувала. Тут, як і в інших п'єсах, Марія Віргінська прагне відкрити нові життєві і соціальні протиріччя, на яких і конструюється драматичний конфлікт. Дія її творів не обмежується зіткненням "позитивних" і "негативних" персонажів – вона намагається передбачити динаміку конфлікту як напружений процес боротьби, в якому особистісне і суспільне тісно переплетені, в якому внутрішні суперечності завжди виступають як домінантні.

На відміну від неї В.Босович так зав'язує вузол драматичного конфлікту, що він сиріє розгортанню дійової характеристики героїв. У той же час він будує п'єсу достатньо економними засобами, відсікаючи зайві деталі, несуттєві ситуації, котрі не спрямовані на розкриття і розвиток конфлікту. Це помітно, зокрема, в антиутопії "Процес-99", де він з кінця 80-х намагається заглянути на кінець 90-х років, тобто в майбутнє. Освоюючи досвід Хакслі й Оруелла, Платонова і Замятіна, а з молодих українських письменників – Ю.Андруховича ("Рекреації"), В.Босович моделює ситуацію, коли зацікавлені демократичних змін нашого суспільства опиняються за ґратами, а їх супротивники ведуть слідство. Власне, мова йде навіть не про слідство як таке, а лише про репетицію судового процесу над лідерами недалекі перебудови, процесу, що, незважаючи на найсучасніше і навіть фантастичне технічне устаткування, нагадує радше відомі методи тридцятих років. Цікавим і багатозначним виявляється фінал драми В.Босовича: ув'язнених звільняють, однак це викликає у них аж ніяк не радість, не обнадійливість на краще, а швидше всього – сум, гіркоту розчарувань, адже демократичні паростки ще такі крихкі, їх так легко розчавити системою тоталізації суспільства. Це, по суті, своєрідна пересторога нам, пінішнім поколінням людей.

Тяжіння до карнавалізації драматичної дії, до притчі, міфу, фантазмагорії сюжетних подій за своєю художньою суттю мається на увазі наявність усупільненої та узагальненої проблеми. Саме її й не вистачає у багатьох драматичних притчах молодих українських авторів, як наприклад, "Королівському особняку" Яр.Верещака, де немає значної соціально-філософської ідеї, де дія протягом усіх сюжетних перипетій, конфліктних колізій "крутиться" навколо того,

хто підбив око шкільній красуні, котра претендувала на роль королеви новорічного балу. Схоже можна висловити й щодо "Нової Медеї" Марії Віргінської, хоча водночас варто всіляко підтримати її художні пошуки у безпосередньому, прямому звертанні до міфологічних сюжетів, що є унікальним явищем не лише молоді української драматургії.

У п'єсі "Нова Медея" обігрується древньогрецький міф, за яким його героїня утверджує силу своїх почуттів, йдучи нерідко шляхом підступу, зради, загалом зла. Через це, за міфом, над нею постійно зависав фатум помсти. Марія Віргінська ж зосереджує свою увагу не на цьому, а на звичайних побутових деталях, сімейних взаєминах нової Медеї (цілковито сучасної жінки) і її колишнього чоловіка, музиканта-гастролера із ансамблю "Аргонавти" Ясонова, котрий одружується на дочці якогось начальника Креонтова Валі. Такий підхід до міфу не тільки зміщує його акценти, знецінює його міфологічну суть, але й спотворює його повчальний зміст, переводячи його через побут у звичайний фарс. Уже в іншій п'єсі "Битва при Ветилуї, або Друге пришествя Олоферна" Марія Віргінська трактує історію Олоферна та Юдіф з позицій міфу про їхні взаємини, майже не відступаючи від його основи. Тому в драмі, як і в міфі, наскрізною є загальногуманістична ідея історично обмежених спонукальних мотивів.

Має рацію сучасна дослідниця української драматургії, коли стверджує, що "перелицювання" Марією Віргінською міфів свідомо чи ні в багатьох випадках йде, з одного боку, від традицій західноєвропейської драматургії ХХ століття, а з другого – від "міфотворчості", скажімо, Лесі Українки, її драм (8, 241). Однак її, поетеси, трактування подій і персонажів міфу має подвійну історичну перспективу: час міфу накладається на події початку століття, і з допомогою такого накладування створюється квінтесенція соціально значущих ідей сучасної авторці епохи, як приміром, в "Кассандрі". Власне, такого подвійного історизму не вистачає сьогодні молодим українським авторам, як наприклад, Лідії Чупіс ("Страсті по юридичному", "Юда"). І в першій, і в другій п'єсі драматург пише про Христа та Іуду з позицій нинішньої свідомості, здійснюючи спробу відкинути все, що відомо про цих персонажів, і перенести їх у середовище сучасної рок-культури. Така штучність, парочитість у змішуванні історичних пластів, містицизму і реальності (про подвійну історичну перспективу образів не може бути й мови)

привела до очевидних художніх втрат: композиційно твір розпадається на ряд не зв'язаних між собою сцен, немає цілісності й образів Іуди та Христа, навіть якщо й хотіла авторка надати першому рис живої людини, а другому – чогось непізнанного. Таку ж трансцендентальну п'єсу написав й О.Лишега ("Друже Лі Бо, брате Ду Фу"), хоча й означив її певними просторовими та часовими вимірами. Драма молодого автора цілковито ігнорує будь-які театральні закони, як зрештою, і закони літературні (що, приміром, несе в собі сцена сну зека, здається, цього не міг би пояснити навіть сам автор).

Так, освоєння міфу, притчі, потоку підсвідомості (а саме останнє використовує як основне у своєму творі О.Лишега) ще слабо дається молодим українським драматургам. Певно, відриваючись од традиційного національного драматургічно-театрального етнографізму, що культивувався у нас не одним поколінням художників слова, молоді автори впадають в іншу крайність: свідомо чи ні ігнорують національну специфіку драми. Мова, звісно, йде не про відродження безперспективної традиції "шароварів і гопака" чи "сала і горілки", та все ж мусить існувати різниця між українською та іншими молодими драматургіями. Адже існує національна специфіка у молдованина І.Друце, білоруса О.Дударева, грузина О.Юселіані, азербайджанця М.Баджієва, хоч і творять вони іноді іншою мовою. Є над чим замислитися молодим українським авторам.

Як ми переконалися, бодай із побіжного огляду творчості молодих драматургів, національна драма сьогодні не уникає найскладніших жанрів і створює такі різностильові явища, що принаймні кілька десятиліть тому про це годі було думати. Однак не завжди вибрана манера викладу матеріалу відповідає і виправдовується художнім задумом, як це трапилося, приміром, із п'єсою О.Муратова "Томарано". Письменник хотів створити фантазію на теми творів класика японської літератури українця Василя Єрошенка, влівши до неї величні й трагічні сторінки його життя. Не претендуючи на документальність, він створив театр масок – масок, що перероджуються, живуть і помирають. Проте замість живого образу Єрошенка як центрального героя у творі проступає (обігруючи термін) ... його маска. Яр.Ярош також поставив собі завдання показати образи письменників – Василя Стефаника та Ольгу Кобилянську ("Біла лілія"), Лесю Українку та Ольгу Кобилянську ("Дорогий хтосічок")\* в нетрадиційній формі – через листування,

\* Уривок із п'єси Яр. Яроша "Дорогий хтосічок" під назвою "Вернуться ще дні праці і почі мрій" видрукувала "Літературна Україна" 17 вересня 1998 р. До речі, антологія молоді драматургії під промовистою назвою "У чеканні театру" появилася у видавництві "Смолоскип" 1998 р. (360 с.).

а не через алегоричні засоби, як це зробив О.Муратов. Зрештою, суть, очевидно, не в тому чи іншому засобах, а завперш у майстерності драматурга. Зумів же використати алегорію, численний епістолярій Ю.Щербак, створюючи п'єсу про Лесю Українку ("Сподіватися"), Тараса Шевченка ("Стіна"), молодого передчасно померлого київського поета Л.Кисельова ("Маленька футбольна команда") чи "драму з науково-фантастичними епізодами" про академіка Глушкова ("Наближення").

Певна річ, проблеми, про які йшла мова у цій статті, аж ніяк не вичерпують всієї різноманітності жанрових, стилістичних пошуків, нових пошуків драматургічної поетики, що виявляються в молодій українській драматургії. Наприклад, варто б дослідити жанр фольклорної казки, творцями якої в Україні виступають Гр.Усач ("Казка про Женьчика"), Неля Шейко-Медведєва (збірка "Квітка щастя"), Ірина та Яна Златопольських ("Чарівна хлопавка", "Смачного, Тигре!"), чи численні жанрові утворення інсценізацій Б.Жолдака ("Копотопська відьма" за Квіткою-Основ'яненком, "Закоханний чорт" за О.Стороженком) тощо.

Та навіть ті проблеми, що ми їх торкнулися тут, засвідчують, що молода українська драматургія 80-90-х років – це не просто черговий період у її розвитку, а своєрідне, хай і не завжди досконале, художнє й естетичне явище в загальноукраїнському драматургічно-театральному процесі. Либонь, має минути ще якийсь час, щоб молоді творці цієї літератури природно підійшли до тих мистецьких норм, які лежать в основі будь-якої творчості. А втім, як ми переконалися, є вже певні зрушення, успіхи, що дають підстави з оптимізмом дивитися у перспективу.

## П Р И М І Т К И

1. Свербилова Татьяна. Движение... // Современная драматургия. – 1987. – № 3. – С. 238-246.
2. Див.: Рудь Володимир. Пошуки героя (Українська драматургія – 82) // Рік "82. Літературно-критичний огляд. – К., 1983. – С. 156-159.
3. Див.: Шланак Дмитро. Обрії сучасної драми. – К., 1986. – С. 127-126.
4. Див.: Дем'янівська Л.С., Семенюк Г.Ф. Українська радянська драматургія (Тенденції сучасного розвитку). – К., 1987. – С. 47-49.
5. Стельмах Ярослав. Запитай колись у трав ... Трагедія на дві частини.

// Ярослав Стельмах. Запитай колись у трав...П'єси. – К., 1986. – С. 177-226.

6. Свербилова Татьяна. Движение... // Современная драматургия. – 1987. – № 3. – С. 238-246.

7. Мамчур Ігор. Ознаки нового, або спроба огляду сучасної української драматургії (1986-1988рр.) // Антракт. Театральний колаж. – К., 1988. – С. 38-50. (На цьому також наголошує Лесь Танюк у своїй статті-огляді "Драма бере тайм-аут?", вміщеній у Літературній панорамі за 1988 рік. – К., 1988. – С. 111-126).

8. Свербилова Татьяна. Движение...//Современная драматургия. – 1987. – № 3. – С. 238-246.

9. Див. про це: Жежера Віталій. Молода українська драматургія і суверенітет нашого театру // Слово і час. – 1991. – № 10. – С. 92-95. Бойко Вадим. Фестиваль української драматургії на ... Україні // Современная драматургия. – 1987. – № 4. – С. 228-233; Клековкін Александр. Незаконные дети «бывшей Украины» // Современная драматургия. – 1990. – № 4. – С. 147-155.

## ЗАМІСТЬ ПІСЛЯМОВИ

Означені в книзі теоретичні та історико-літературні аспекти дослідження української драматургії кінця XIX – XX століття, певна річ, не слід сприймати як цілком достатні й всеохоплюючі, а лиш як такі, що, виявляючи певну проблему, намічають чи бодай окреслюють подальші шляхи її розв'язання або доповнюють інші спостереження, наукові положення літературознавців і театрознавців. Проте навіть і в такому підході, крізь таку призму бачення (через концептуально систематизовані критичні статті та огляди) національна драматургія проступає в часових вимірах як цілісно-оригінальне і далеко неодноразмірне мистецьке явище – і щодо змісту, і щодо форми, зрештою, і щодо всієї системи драматургічної поетики.

Автор книги свідомо обрав для аналізу в п'єсах українських письменників такі основні ідейно-естетичні категорії драми, як конфлікт, дію, характер, драматизм, деякі її структурні компоненти, а також типи художньої свідомості драматургів, шляхи і тенденції розвитку цього роду національної літератури в контексті західноєвропейського драматургічно-театрального процесу. Власне, під таким кутом зору і досліджуються твори українських авторів (як художньо довершені, так і недосконалі), виокремлюються певні характеристичні риси стилю, домінантні напрями в пошуках нових засобів образної виразності, вказуються недоліки і прорахунки в творчому осягненні найвищими письменниками законів драми як роду літератури та виду мистецтва.

У ряді статей книги національна драматургія, надто кінця XIX – початку XX століття, розглядається як органічна складова частина загальноєвропейського драматургічно-сценічного контексту. В результаті типологічних зіставлень простежуються чи то "відставання" п'єс українських художників слова від європейської модерної драми (це здебільшого потрактовується дослідником як спричинене поважними обставинами припізнення), чи то творча змагальність, чи то, зрештою, випереджальність пошуків (у тому, що остання якість нашої драматургії мала місце, автор книги переконує на прикладі деяких п'єс Лесі Українки, В. Винниченка, М. Куліша, що торували шлях до європейської екзистенціалістської драми та драми абсурду).

Досліджуючи різні типи художньої свідомості, автор книги



підводить до висновку про те, що єдність неоромантизму, символізму, експресіонізму як модерних форм і явищ загальноєвропейського виміру насправді не існувала. Це була радше схожість у художньо-засадничих, формотворчих принципах. Відтак, отже, є підстави вести мову про модерні пошуки, наприклад, німецької драми, норвезької, польської і т. д. цілковито окремішно. Як доводиться у деяких теоретичних та історико-літературних статтях, своя міра специфічного, національного була властива й модернізмові української драми, а такі українські драматурги, як Леся Українка та В. Винниченко, власне, повноправно належали до числа тих, хто витворив модерну європейську драму.

Хай і не всесторонньо, все ж у статтях книги виразно простежуються шляхи і тенденції розвитку української драматургії кінця ХІХ – початку ХХ століття, генеза і побутування національної релігійної драми, традиції і новаторство сучасної української сценічної літератури, починаючи 60-ми і завершуючи 90-ми роками. На основі такого, сказати б, панорамного погляду дослідника робиться висновок про тяглість і спадкоємність деяких художніх явищ, творчих принципів, засобів драматургічної майстерності в національній драмі, байдуже, де витворювалися її цінності – на українському материка чи в українському зарубіжжі, і чи це виразнено в спадщині одного або багатьох письменників.

Українська драматургія, що переживає сьогодні свої не найкращі часи, конче потребує до себе пильної уваги з боку теоретиків, істориків, критиків літератури і театру, надто молодого покоління дослідників. І нехай запропонована книга теоретичних та історико-літературних статей прислужиться цій необхідній справі.

## ПОКАЖЧИК ІМЕН

- |                                 |   |
|---------------------------------|---|
| Адмоні В. 116                   | Білоштан Я. 14  |
| Алчевська Христя 158            | Блавацька Олександра 95   |
| Анастасьєв А. 37                | Блавацький В. 171, 178  |
| Андрєєв Л. 86, 112, 155         | Бобинський В. 159   |
| Андрєєв М. 137, 168             | Бойко В. 178, 188   |
| Анікст А. 9, 116                | Бойко Ю. (Бойко-Блохин Юрій) 72, 81, 82, 115, 130, 134, 137, 138, 158           |
| Ануї Ж. 100, 104, 121, 155      | Бокареєв Г. 28  |
| Антонович Д. 78, 83, 146, 159   | Борхерт В. 93, 154  |
| Арамис (Мох Олександр) 178      | Босович В. 168, 178-184   |
| Арбузов О. 63                   | Бочаров О. 39   |
| Арістотель 16, 20, 37, 54       | Брехт Б. 42, 55, 118  |
| Баб Ю. 97, 107, 116, 117        | Брюховецький В. 25, 134, 138  |
| Бабель І. 92                    | Бугров Б. 37  |
| Бабилкін О. 91                  | Бурбела В. 37, 52   |
| Баджієв М. 186                  | Вакуленко Дія 4, 37, 38, 52, 53, 64   |
| Байрон Дж. 72                   | Вампілов О. 63  |
| Балтарович В. 176               | Васильченко С. 141, 152, 158  |
| Бальзак О. 87                   | Ведскінд Ф. 99  |
| Барабан Л. 37, 52               | Вербець Л. 178  |
| Барвінський О. 10               | Вервес Г. 14  |
| Барка В. 158                    | Верещак Яр. 58, 168, 178, 179, 180, 183, 184                                    |
| Барнич Я. 176                   | Вертельник Р. 158   |
| Бахтін М. 61, 66                | Верхарн Е. 95   |
| Бедзик Ю. 31, 50                | Веселка Світлана (Рябокобиленко Світлана) 38                                    |
| Безкоровайний В. 176            | Винниченко В. 30, 43, 48, 55, 61, 91-117, 119, 120-130, 141, 146, 154, 156, 189 |
| Бек А. 150                      | Висоцький П. 178  |
| Бергман О. 127                  | Виспянський С. 108, 131, 134  |
| Бергсон А. 95                   | Вишпєвська Інна 37, 52  |
| Бердников М. 98                 | Вільний Ф. 36   |
| Белій Л. 95, 115                | Віргінська Марія 168, 178, 180, 183, 184, 185                                   |
| Б'єрісон Б. 83, 142, 150        |   |
| Бжеський Р. 97                  |   |
| Білецький Л. 160, 168, 169      |   |
| Білецький М. 64                 |   |
| Білецький О. 115, 118, 131, 138 |   |
| Білоус В. 82                    |   |

Вірина Лілія 52  
Віткевич С. 100, 121, 129  
Владимиров С. 37, 57, 65  
Всвк Віра 167  
Возняк М. 160, 162, 163, 168  
Войтюк А. 14  
Волинський П. 82  
Волкович І. 163  
Волькенштейн В. 51, 56, 65  
Вольф Ф. 154  
Вороний М. 92, 97, 130, 138, 146,  
149, 150, 159  
Врублевська Валерія 33, 35, 41, 44,  
46, 53, 55, 58, 62  
Врхлицький Яр. 9, 11, 15  
Гаватович Я. 163  
Гайне Г. 147  
Газенклевер В. 93  
Гак А. 152  
Галан Я. 157, 171  
Гараєва Муза 35  
Гарборг А. 83  
Гартман Е. 95  
Гауптман Г. 7, 10, 11, 15, 24, 55, 75,  
83, 98, 108, 109, 111, 116, 131, 133,  
142, 144, 153  
Геббель Ф. 13, 15  
Гегель Г.-В.-Ф. 9, 12, 14, 25, 28, 32,  
37, 38, 50, 53, 117  
Георге С. 81  
Гельдероде де М. 100, 121  
Гельман О. 28  
Гете Й.-В. 109  
Гінзбург Лідія 65  
Глобенко М. 158  
Гоголь М. 17, 20  
Голубева Зінаїда 23  
Горбачов Д. 115  
Горбалов Л. 50, 58  
Горка Л. 164  
Горський О. 18  
Горький О. 21  
Госсе Е. 85  
Гофмансталь Г. 81  
Гребеньов А. 28  
Гримич Галина 52, 65  
Грицай О. 167  
Грицков'ян Яр. 169  
Грінченко Б. 72, 141, 142, 149, 151,  
158  
Грушевський М. 89, 91, 105  
Гундорова Тамара 82, 90, 115, 146,  
158  
Гуссерль Е. 95  
Гушалеви І. 9  
Гюбнер Ф. 99, 114, 16  
Давидова Ірина 52  
Данте А. 11, 80  
Д'Аунціо Г. 144  
Дворецький Г. 28  
Дем'янівська Людмила 4, 37, 38, 52,  
53, 66, 97, 155, 187  
Діброва В. 178, 179  
Дмитерко Л. 30, 35  
Дніпровський І. 30, 48, 91, 131, 152,  
157  
Добрев Ч. 64  
Довгалевський М. 134  
Дончик В. 159  
Дорошенко Д. 112, 117  
Дорошкевич О. 159  
Драгоманов М. 10, 15, 141  
Драй-Хмара М. 86  
Драч І. 33, 35, 58, 59, 63, 64, 65  
Дрозд В. 35  
Друце Г. 186  
Дударев О. 69, 186

Дурбак Р. 166  
Дюма О. 87  
Дяченко А. 178  
Ердман М. 101, 121  
Есхіл 75  
Євшан М. 69, 82, 84, 142, 146, 158  
Єфремов С. 111, 117, 130  
Жежера В. 188  
Жіроду А. 155  
Жолдак Б. 187  
Жулавський Є. 100, 121  
Жулинський М. 158  
Загаров О. 171  
Загребельний П. 30, 44  
Задеснянський Р. 82  
Залеська-Онишкевич Лариса 4, 97,  
101, 106, 116, 118, 119, 121, 126,  
137, 155, 158, 160, 167, 169  
Зарудний М. 30, 31, 32, 33, 35, 40,  
41, 53, 54, 58, 63  
Зеров М. 72, 73, 74, 82, 84, 147,  
159  
Зінгерман Б. 98  
Златопольські Ірина, Ян. 187  
Золя Е. 91, 96, 99, 115, 142, 150  
Зорін Л. 63  
Зудерман І. 24, 116  
Ібсен Г. 10, 11, 16, 55, 61, 72, 83-  
90, 101-106, 108, 109, 111, 113, 131,  
142, 144, 150  
Іванов Вс. 92  
Івашків В. 158  
Іоселіані О. 63, 186  
Ірчан Мирослав (Баб'юк Андрій)  
121, 152, 157  
Ішук-Пазуняк Наталя 158

Кайзер І. 93, 154  
Канівець В. 36  
Карпенко Є. 131  
Карпенко-Карий І. 7, 30, 41, 141, 149-  
152  
Карагін О. 37, 52  
Качуровський І. 147, 158, 159, 163,  
167, 169  
Квітка-Основ'яненко Гр. 141  
Кешеля Д. 178, 180, 182  
Кисельов В. 57, 65, 178, 183  
Кисельов Й. 24, 25, 36, 38, 39, 51  
Кисіль О. 83, 160, 163, 165  
Кіршон В. 16  
Клековкін О. 188  
Клодель П. 95, 165  
Кобилянська Ольга 69, 71, 82, 97,  
115, 116, 143, 150, 186  
Коваленко І. 35  
Козій Д. 82, 116  
Коломієць О. 33, 34, 35, 40, 41, 53,  
54, 58, 59, 60, 61, 62, 63, 65  
Комарова Валентина 65  
Кописький Г. 72, 164  
Корнель П. 100, 121  
Корнієнко О. 31, 57, 65  
Корнійчук О. 16, 30, 166  
Корнфельд П. 100, 107  
Косач Ю. 169  
Костелянець Б. 37  
Костомаров М. 97, 160  
Костюк Г. 97, 113, 117  
Котляревський І. 141  
Кочерга І. 15-25, 30, 55, 117, 119,  
121, 131, 134-138, 156, 157  
Крим А. 30, 178, 179, 182  
Кримський А. 144  
Кроммелінк О. 155  
Кропивницький М. 7, 8, 14, 141, 145

Кротеви́ч С. 131  
Крушельницький А. 110, 117  
Кузнецов Ю. 90  
Кузякіна Ната́лія 4, 19, 23, 24, 25, 108, 117, 118, 134, 137, 151, 158-160  
Куліш М. 30, 43, 48, 55, 56, 61, 65, 91-117, 119, 121, 123, 126-131, 141, 152, 154, 156, 189  
Куліш П. 141, 165  
Кульчицький О. 97  
Купчинський О. 177  
Курбас Лесь 118, 146, 155, 160  
Курилас Б. 166, 167  
Кухар Р. 75, 77, 80, 83  
  
Лаврі́ненко Ю. (Дивни́ч Ю́рій) 115  
Ласло-Ку́чок Магда́ліна 4, 25, 98, 101, 116, 117, 118, 121, 131, 134  
Лау́шук С. 37  
Лапе́вський В. 164  
Лев В. 131, 136  
Левада О. 30, 31, 40, 46, 47, 48, 49, 50, 52, 53, 54, 62  
Лишега О. 168, 178, 179, 186  
Липи́нський В. 171, 172  
Лесин В. 65  
Лессінг Г.-Е. 32, 33, 38  
Лігостов В. 30  
Ломазова Кіра 48, 52  
Лужи́нський Г. (Ме́рія́м, Ни́грицький, Орді́вський С., По́ляни́ч Б.) 160, 162, 163, 166-168, 170-178  
Лу́ц Л. 101, 121  
  
Мак Ф. 114  
Мака́йно́к А. 63  
Маланюк Є. 82  
Мамонтов Я. 30, 48, 121, 131, 152-154, 157  
Мамчу́р І. 188  
Медведева Н. (Шейко-Медведева Не́ля) 38, 65, 178, 182, 187  
Мельник В. (Лі́мни́ченко Васи́ль) 166  
Метерлі́нк М. 10, 61, 74, 75, 86, 94, 116, 131-137, 142, 144, 152, 153  
Микитенко І. 17, 18, 30  
Минко В. 40, 53, 54, 58, 63, 66  
Мирний Панас 165  
Михайли́л І. 4, 51  
Мишани́ч О. 133, 138  
Мілл Дж.-С. 143  
Мірчу́к І. 158, 161  
Ми́щенко Леони́ла 14, 38, 53  
Мольєр П. 16, 18, 21  
Мона́ссан Г. де 91  
Моро́з Ла́рися 4, 14, 97, 101, 105, 110, 116, 117, 119, 155, 158  
Мох Р. 9  
Мура́тов І. 30  
Мура́тов О. 186, 187  
  
Нає́нко М. 82  
Над'я́рних На́дія 82  
Пали́вайко Д. 101, 116  
Недоши́він Г. 115  
Неврмі́й М. 159  
Не́надке́вич Є. 79, 83  
Нефе́д В. 37, 51  
Нечи́талю́к М. 14  
Нечу́й-Леви́цький І. 72  
Ніко́вський А. 145, 146, 159  
Ни́цше Ф. 72, 95, 143, 155  
  
Ода́рче́нко Петро (Дми́тро Чу́б) 82  
Олбі́ В. 127  
Оле́сь Олекса́ндр (Канди́ба О.) 97, 119, 120, 121, 130, 131, 141, 146, 150, 152, 156  
О'Ні́л Ю. 155

Осборн А. 127  
Осно́він В. 37  
Остро́вський О. 7, 18  
  
Павли́чко Соломі́я 90, 146, 159  
Панче́нко В. 137, 152, 159  
Папе́рний Є. 116  
Пачо́вський В. 119, 130, 131, 141, 151, 152, 153  
Петри́йчук О. (Мох Олекса́ндр) 166  
Петро́в В. (Домонто́вич Ві́ктор) 158  
Підсу́ха О. 35, 50  
Піра́делло Л. 129, 155  
Плю́ц О. 144  
По́грібни́й А. 26, 27, 37, 39, 46, 49, 51, 52, 53  
Поло́нський Р. 31, 50  
Понома́рьов П. 91  
Поспело́в Г. 37  
Прилу́цький М. 22-25  
Пріе́де Г. 63  
Пру́т Й. 20  
Пузи́на К. 130  
Пули́нець О.С. 65  
Пустова Фа́їна 14  
Путі́нцев А. 31  
Пши́бишевський С. 73, 108  
  
Ра́дзике́вич В. 75, 82  
Ратонек Г. 114  
Рача́да І. 36, 58  
Реву́цький В. 119  
Реза́нов В. 160, 163, 168  
Рембо А. 95  
Рибчи́нський Ю. 179, 182  
Риде́ль Л. 131, 132, 153  
Роза́нова Олена 53, 54, 65, 66  
Рубі́нер Л. 93, 154  
Руди́нський Л. 4, 119, 166, 169, 175, 177, 178, 179  
Рудь В. 187  
Рулі́н П. 86, 90, 160, 168  
  
Савче́нко С. 115, 116, 117  
Сали́га Т. 177  
Самі́йленко В. 158  
Сартр Ж.-П. 100, 121  
Сахно́вський-Панке́єв В. 3, 55, 65  
Сверби́лова Тетя́на 4. 14, 138, 155, 160, 187, 188  
Селю́тіна Лі́дія 50, 58  
Семеню́к Г. 4, 37, 52, 53, 66, 138, 187  
Семчу́к С. 166  
Сивокі́нь Г. 48, 52  
Сипельні́ков Л. 36  
Сінклер Е. 121  
Скрі́б О.-Е. 84  
Скупсі́йко Л. 119  
Собко В. 36  
Срі́бляньський М. (Ша́повал Микита) 115, 146  
Ста́ніславський К. 98  
Ста́ринке́вич Є́лизавета 24, 57, 160  
Ста́рицька Ма́рія 146  
Ста́рицька-Че́рняхі́вська Лю́дмила 120, 157  
Ста́рицький М. 9, 141, 142, 146  
Ста́рості́н Б. 115  
Сте́бельська А́ріадна 82  
Сте́льмах М. 30, 36, 40, 54, 62  
Сте́льмах Я́р. 35, 36, 41, 53, 54, 58, 62, 63, 65, 168, 178, 179, 180, 183, 187  
Сте́фанік В. 11, 150, 186  
Сторча́к К. 24, 56, 65  
Стрі́ндберг А. 10, 55, 61, 83, 93, 94, 99, 108, 109, 111, 112, 123, 126, 127, 154

Студинський К. 166  
 Сфорім М. 101, 121  
 Танюк Лесь 4, 116, 119, 137, 188  
 Тарасенко Н. 65  
 Тимченко В. 178, 183  
 Тис Ю. (Крохмалюк Юрій) 167, 177  
 Тичина П. 173  
 Тищенко В. 82  
 Толлер Е. 93, 154  
 Тургенєв І. 91  
 Уальд О. 55, 144  
 Уколова Людмила 38, 52, 53  
 Українка Леся 11, 30, 36, 43, 48, 55, 61, 69-89, 112, 113, 118-120, 121, 130-132, 141, 143, 145, 146, 147, 151, 156, 185, 189  
 Усач Г. 187  
 Устияпович К. 10  
 Фапук В. 182  
 Феденьов Р. 31, 178  
 Федорів Р. 182  
 Федькович Ю. 10, 142  
 Фелліні Ф. 127  
 Филипович П. 89, 91, 116  
 Фольварочний В. 31, 35, 58  
 Франко І. 7-15, 18, 30, 70, 71, 120, 133, 137, 138, 141, 145, 159, 165  
 Фрїш М. 93  
 Халїзєв В. 51, 65  
 Холодов Ю. 38  
 Хороб С. 119, 177  
 Хоролєць Лариса 35, 55, 58, 62, 168, 178, 179  
 Хоткевич Г. 120, 131, 138, 141, 144, 146, 152, 158, 159  
 Чапленко В. (Чапля Василь) 105, 106, 117  
 Чепурін В. 178, 183  
 Черкасенко С. 55, 119, 120, 121, 131, 141, 150, 152, 156  
 Чехов А. 10, 55, 61, 86, 98, 108, 109, 111, 112, 144  
 Чижевський Д. 158, 159, 163  
 Чикаленко Є. 91  
 Чорній С. 4  
 Чупіс Лїдія 178, 179, 185  
 Чуїринка Г. 150  
 Шамота М. 52  
 Шах-Азізова Т. 98  
 Шевченко Т. 15, 36, 141  
 Шевчук В. 168, 182  
 Шекспїр В. 7, 12, 16, 18, 20  
 Шептицький А. 170  
 Шерех Ю. (Шевельов Юрій) 83, 118, 137  
 Шкрумеляк Ю. 171, 172, 178  
 Шлапак Д. 36, 38, 52, 187  
 Шлемкевич М. 97  
 Шніцлер А. 175  
 Шопенгауер А. 95  
 Шостак Ірина 38  
 Шоу Б. 13, 15, 54, 55, 64, 112, 113, 117, 144, 155  
 Штайгер Е. 101, 116  
 Штайнер Р. 95  
 Щербак Ю. 30, 31, 32, 33, 35, 36, 41, 42, 43, 45, 53, 54, 58, 62, 187  
 Щербацький Г. 164  
 Ягупова Світлана 58  
 Якубський Б. 78, 83, 84, 88, 89, 90, 91

Ямковий Л. 36  
 Янів В. 168  
 Яни Г. 93  
 Яновська Любов 151, 158, 159  
 Янченко А. 65  
 Яричевський С. 144  
 Ярош Яр. 168, 178, 179, 186, 187  
 Archer W. 90  
 Bab J. 15, 97  
 Bojko-Blochyn J. 116, 158  
 Burns E. 72  
 Glassl H. 117  
 Kernan A. 51  
 Dahlstorm C. 116  
 Denkler H. 137  
 Maining C. 147, 159  
 Morel J. 82  
 Misiewicz J. 168  
 Percifal Cundi 78, 82  
 Petsch R. 13, 62  
 Pfister M. 37, 116  
 Ritchie J. 115  
 Rotte H. 65  
 Sierotwinski S. 51  
 Stuart D.-C. 90  
 Shaw H. 51  
 Faulkner P. 115  
 Franzen E. 95

## ЗМІСТ

|  |     |
|--|-----|
| ВІД АВТОРА .....   | 3   |
| Розділ I. ФОРМА ХУДОЖНЬОГО ЧАСУ  |     |
| Франкові концепції драматизму і конфлікту крізь призму європейської теорії драми .....   | 7   |
| Іван Кочерга — теоретик драми .....  | 15  |
| Конфлікт як вузлова категорія сучасної української драматургії .....   | 25  |
| Типи конфліктних конструкцій в сучасній українській драмі 60-70-х років .....  | 38  |
| Функціонування ремарки в структурі сучасної української драматургії 60-80-х років .....  | 53  |
| Розділ II. ТИПИ ХУДОЖНЬОГО МИСЛЕННЯ  |     |
| Неоромантизм у драматургії Лесі Українки .....   | 69  |
| Леся Українка і Генрік Ібсен: типологія неоромантичного мислення ..  | 83  |
| ✓ Українська модерна драма: синтез новаторства і традицій (Драматургія В. Винниченка і М. Куліша крізь призму європейських течій) .....                        | 91  |
| ✓ Експресіонізм та символізм у новітній українській драмі (П'єси М. Куліша, В. Винниченка, С. Черкасенка та І. Кочерги в західноєвропейському контексті) ..... | 117 |
| Розділ III. ІДЕЯ ХУДОЖНЬОГО ЧАСУ   |     |
| Українська драматургія кінця XIX — початку XX століття: тенденції, еволюція .....  | 141 |
| Генеза і шляхи розвитку української релігійної драми .....   | 160 |
| Поетика драматургії Григора Лужницького .....  | 170 |
| Молода українська драматургія 80-90-х років: новий період чи явище? .....  | 178 |
| ЗАМІСТЬ ПІСЛЯМОВИ .....  | 189 |
| ПОКАЖЧИК ІМЕН .....  | 191 |

Наукове видання

**ХОРОБ Степан Іванович**

**Українська драматургія: крізь виміри часу**  
(Теоретичні та історико-літературні аспекти драми)

Збірник статей

Редактор *Ярослав Довган*  
Художнє оформлення *Олена Рубанюкська*  
Коректор *Надія Тишківська*  
Верстка *Ярослава Король*

Підписано до друку 29.03.99. Формат 60x84/16.  
Гарнітура "Peter Sugi". Ум. друк. арк. 11,62.  
Тираж 800 прим.

**Хороб С. І.**  
X 16 **Українська драматургія: крізь виміри часу.** 36. статей. — Івано-Франківськ: Лілея-НВ, 1999. — 200 с.

ISBN 966-7263-33-9

ББК 83.3 (4 УКР)