

83.3(4Укр)
X-80

**Степан
ХОРОБ**

**• СЛОВО
• ОБРАЗ
• ФОРМА:**

**у пошуках
художності**

Степан ХОРОБ

СЛОВО-ОБРАЗ-ФОРМА: У ПОШУКАХ ХУДОЖНОСТІ

(Літературознавчі статті і дослідження)

624191

НБ ПНУС



624191

ББК 84.3(4укр)
Х17

У літературно-критичних статтях і театральних рецензіях досліджуються проблеми художнього мислення, пошуки формотворчих засобів, питання поетики як окремишнього твору, так і творчості загалом, взаємопроникнення різнородових жанроутворень і стилевих виявлень. На широкому історико-літературному матеріалі як українського, так і західноєвропейського письменництва аналізуються драматургічні, епічні і ліричні явища національно-культурного процесу — драми Лесі Українки, Олександра Олеся, Володимира Винниченка, Спиридона Черкасенка, Миколи Куліша, Василя Пачовського, новелістика Василя Стефаника і Василя Ткачука. Розглядається своєрідність української релігійної драми і поезії. Концептуально дібрані до книги й театральні рецензії, написані наприкінці 80-х і на початку 90-х років.

Для науковців, учителів, театрознавців і всіх, хто цікавиться українською літературою і сценічним мистецтвом.

Друкується за ухвалою Вченої ради Прикарпатського університету імені Василя Стефаника.

Рецензенти:

Іван Денисюк — доктор філологічних наук, професор (Львівський Національний університет ім. Івана Франка),

Григорій Семенюк — доктор філологічних наук, професор (Київський Національний університет ім. Тараса Шевченка),

Володимир Матвіїшин — доктор філологічних наук, професор (Прикарпатський університет ім. Василя Стефаника).

Прикарпатський університет
ім. Василя Стефаника
БІБЛІОТЕКА
ІНВ. № 624191

ISBN 966-7365-68-9

© С. І. Хороб, 2000

ТИПИ ХУДОЖНЬОГО МИСЛЕННЯ



ФОЛЬКЛОРНІ ТА МІФОПОЕТИЧНІ ОСНОВИ ДРАМАТУРГІЇ ЛЕСІ УКРАЇНКИ І ЮЛІУША СЛОВАЦЬКОГО

(Типологічна характеристика авторської свідомості)

Типологічне зіставлення драматургічних творів Юліуша Словацького і Лесі Українки, на перший погляд, може видатися не цілком самодостатнім: письменників розділяє не тільки часова приналежність до різних етапів розвитку своїх національних літературних процесів, а й очевидні ідейно-стильові відмінності, помітні розбіжності у використанні засобів поетики, що, власне, і надавало їх творчості яскравої своєрідності та неперебутності. Однак при поглибленому вивченні драматургії цих художників слова спостерігається певна спільність у світобаченні та світовираженні, схожість деяких елементів образних систем тощо. Науковці навіть вказували на спорідненість їх естетичних смаків та захоплень, близькість мистецьких і літературних зацікавлень.

І все ж проблема типологічної характеристики драматургічних творів Юліуша Словацького і Лесі Українки, скільки б не досліджували її польські та українські літературознавці, спонукає до виявлення нових, досі не помічених аспектів або недостатньо з'ясованих сторін. Приміром, сьогодні ще залишаються відкритими (чи принаймні дискусійними) питання функціонування у драматургії письменників не тільки тих типів художнього мислення, що були для них доміантними, а й співвіднесення їх із міфопоетичними архетипами, романтичним і символічним, неоромантичним і реалістичним як формами авторської свідомості на різних "зрізах" організації драматургічного матеріалу, починаючи від ідейного задуму і закінчуючи реалізацією його в системі образів, характерів тощо.

Тобто мова йде про зіставлення як основних структур образності, так і тих моделей, що творчо побутували у п'єсах драматургів як органічно сполучені з ними. Така концепція дослідження тим більш необхідна, що, не виокремивши і не проаналізувавши компонентів цілого, годі скласти глибоке уявлення про художнє мислення загалом, як і годі пізнати до кінця романтизм Юліуша Словацького чи неоромантизм Лесі Українки поза їх взаємопоєднаністю із західноєвропейськими течіями. Зрештою, й самі ці форми та типи

авторської свідомості можуть стати зрозумілими тільки в контексті їх сув'язей із явищами інших літератур, у тому числі й польським варіантом романтизму та українським варіантом неоромантизму.

Не вдаватимемося до окремішнього аналізу цих двох структур образного мислення, кожна з яких уже має ґрунтовну історію вивчення як у Польщі, так і в Україні, зауважимо тільки, що романтизм і неоромантизм як явища загальноєвропейського характеру не просто зв'язані між собою генеалогічно, а мають багато типологічно споріднених рис, незважаючи на те, що кожне з них самобутньо розвивалося у своїх регіональних і зональних системах, існувало в своїх хронологічних означеннях. Врешті-решт, навіть незважаючи на те, що романтизм був широким ідеологічним рухом, який охопив усі види мистецтва, філософії, соціальної та історичної думки, тоді як неоромантизм виявився лише у досить вузьких рамках художнього письменства. Крім того, на переконання теоретиків та істориків польської й української літератур, драматургічна модель романтизму яскраво у виразилася саме у творах Юліуша Словацького, а неоромантична – у драматичних поемах Лесі Українки.

З точки зору загальної концепції статті виявлення типологічних рис найбільш повно відбилося у "Балладині" і "Лісовій пісні", а також у "Лілі Венеді", "Кассандрі" та "Боярині". Щодо перших двох драм, то в них очевидними є передусім засадничі основи – щедre звернення до національних фольклорних джерел, народної творчості, народних уявлень та міфів, легенд та повір'їв. Цікаво, що і Юліуш Словацький, і Леся Українка майже тогочасно висловлювалися про творчий задум "Балладині" і "Лісовій пісні", вказуючи на спонуки художньої манери.

Перебуваючи в Парижі, Юліуш Словацький у листі до матері 20 жовтня 1831 року писав: "...Я так далеко – і не можу, як колись, примчати до Кременця (українське містечко, де народився письменник. – С.Х.)... Щоб я дав за таку хвилину! Здається мені, що бачу ту Замкову гору, освітлену місяцем, і чую мій поштовий дзвінок". І вже як суто художнє спостереження, висловлене письменником трохи нижче: "Подорож дає дуже багато уявлень, жаль тільки, що все показується не таким гарним, як це було в уяві. І потім залишаються в уяві два образи: один такий, який повинен бути сприйнятий очима, другий – кращий, раніше утворений уявою. Колись утвориться третій, найкращий з уяви і сонного пригадування, та поєднає у собі все найкраще з цих трьох образів".

В епістолярії Лесі Українки також знаходимо обґрунтування творчого задуму і художньої ідеї: "Мені здається, що я просто згадала наші ліси та затужила за ними, - пише вона в листі до матері з Грузії 20 грудня 1911 року. - А то ще я й здавна тую Мавку "в умі держала", ще аж із того часу, як ти в Жабориці мені щось про мавок розказувала, як ми йшли лісом з маленькими, але дуже рясними деревами. Потім я в Колодяжному в місячну ніч бігала самотою в ліс (...) і там ждала, щоб мені привиділася мавка. І над Нечімним вона мені мріяла, як ми там ночували..."³. В іншому листі, тепер уже до сестри Ольги, поетеса зазначає, що їй конче необхідно добре знати всі можливі матеріали, а потім "на якийсь час забути їх, тоді-то й вийде щось путнє"⁶. Власне, в основі трагедії польського автора і драми української письменниці лежать спогади про незабутні дні дитинства, сповнені щемкого болю і бурхливої фантазії.

Тривалий час виношували свої задуми Юліуш Словацький і Леся Українка, а реалізували їх протягом дуже короткого терміну. "Лісова пісня" була написана за 10-12 днів, "Балладина" - за місяць. Пригадавши на чужині рідні місця, вони створили, власне, отой "найкращий третій образ" - витворили художні шедеври. У листі-посвяті Зигмунту Красінському від 9 липня 1830 року, що супроводжував "Балладину", польський драматург писав: "... Я з давньої Польщі творю фантастичну легенду, з вікової тиші видобуваючи хори пророцькі..."⁷, а Леся Українка стверджувала, що "Лісова пісня" як фантастична драма про український народ дала їй стільки дорогих хвилин творчого натхнення, художніх імпульсів, що не створити її просто не можна було: "...Видно, вже треба було мені її колись написати, а тепер прийшов "слухний час" - я й сама не збагну чому"⁸.

Безперечно, що для створення і "Балладини", і "Лісової пісні" письменникам, очевидно, замало було одних "спогадів" та "уявлень" про фольклорно-міфологічну стихію своїх народів. Їх художнє мислення сягало глибинних основ міфопоетичних джерел людськості загалом, джерел, що сьогодні здебільшого не піддаються достатньо переконливій реконструкції, а відтак, зрозуміло, й не мають безпосередньо чіткої конкретики. І не лише тому, що в товщі віків через різні історичні катаклізми, культурно-міграційні процеси зазнали помітних новацій чи й зовсім видозмінилися. У драматургічних творах Юліуша Словацького і Лесі Українки вони постають як дискретні форми. Тому-то і "Балла-

дина", і "Лісова пісня" являють собою такі художні утворення, де, з одного боку, органічно поєднуються цілковито різні (як культурно-історичні, так і морально-духовні) фольклорні та міфологічні первні, а з другого, матеріалізуючись у відповідні мотиви й образи при збереженні своєї автентичності (нерідко тільки номінативно), вони проступають то як функціонально активні, то як функціонально регламентовані, то, зрештою, як такі, що несуть у собі абсолютно невластиву для них функцію.

З цього погляду має рацію дослідник творчості Лесі Українки, коли пише, що такий мотив і образ "уявляється свого роду конгломератом, художньою контамінацією прадавніх світоглядних форм, які в минулому забезпечували життєдіяльність даної культурної спільності і які, сказати б, на рівні юнганського "колективного підсвідомого" продовжують існувати в глибинах авторської свідомості"⁹, і дослідник творчості Юліуша Словацького, коли зауважує, що наскрізним образом драматургії польського автора є "колективний міф і його рецепція письменником"¹⁰. Очевидно, такими мотивами й образами була переповнена фантазія художників слова, коли вони витворювали своєрідний і самобутній світ "Лісової пісні" та "Балладини". До того ж, повторюємо, вони існували в їхній уяві цілком природно, а не як окремішні нотатки чи заготовки, про що свідчить бодай згадуваний тут епістолярій письменників.

Окрім того, ці образи й мотиви як культурні архетипи вже самі по собі несуть естетичну неперебутність, а в органічній сув'язі конструюють таку художньо довершену цілість, котра помітно розширює рамки культурно-духовного хронотопу й увиразнюється як певна система тісних взаємосполучень типів і моделей, пластових нашарувань і форм міфопоетичної свідомості. Звідси контекст і "Балладини", і "Лісової пісні" виходить за межі, визначені змістовим спрямуванням творів, а будь-яка міфологема в них - це аж ніяк не тло, на якому розгортається сюжет і драматична дія, не ілюстрація конфліктних зіткнень характерів чи наперед окресленої ідеї автора, а передусім важливий структуротворчий елемент художнього мислення Юліуша Словацького та Лесі Українки. Згадаймо, що мистецький твір, за Карлом-Густавом Юнгом, - це не що інше, як віддзеркалення не стільки індивідуальної, скільки загальнолюдської моделі, а архетип - то сліди пам'яті про минуле людства, відображення досвіду попередніх поколінь, відбиті у структурах мозку. Власне, змістом цього досвіду є загальнолюдські

первні-образи (наприклад, архетипи Матері і Немовляти, Діви і Духу, Відродження і Трікстера), парафразовані в образи матері-землі, героя, демона тощо.

Саме таке широке розуміння ланцюжка "архетип - образ - мотив" дає всі підстави для розгляду "Балладини" Юліуша Словацького і "Лісової пісні" Лесі Українки (де виразно втілено відповідно польський та український міфопоетичні канони) крізь призму юнгіанської теорії. Однак семантика міфологем не лише цих драматургічних творів, а й драматургії обох авторів загалом є набагато ширшою, ніж потенційна семантика запропонованої Карлом-Густавом Юнгом парадигми і водночас добре структурованою за імперативами міфопоетичної мови, що робить художнє мислення (відповідно романтичне й неоромантичне) Юліуша Словацького та Лесі Українки цілковито своєрідним, з одного боку, а з іншого - типологічно близьким одне одному. Драматургічний космос Юліуша Словацького і Лесі Українки годі виміряти з допомогою використаних ними у своїй художній свідомості архетипів чи навіть описати їх шляхом застосування будь-якої жорсткої системи опозицій - наскільки багатющим й неосяжним є їх мистецько-образний світ, світ міфопоетичних уявлень і візій. До того ж, архетипи Карла-Густава Юнга відбивають передовсім ментально-антропоцентричні координати чи бачення світу, по суті, не фіксуючи участі світу живої, одухотвореної природи в інформаційних процесах Всесвіту.

Іншими словами, вони насамперед віддзеркалювали пізньохристиянську жорстку онтологічну опозитивність (Дух - Трікстер) або принаймні чітку аксіологічну опозитивність (Добро - Зло), не відому раннім міфологіям. Тим часом творчість, зокрема драматургічні твори і Юліуша Словацького (приміром, "Кордіан", "Мазепа", "Балладина", "Лілла Венета") і Лесі Українки (скажімо, "Вавилонський полон", "Осінь казка", "Кассандра", "Лісова пісня"), виявляють ще й язичницько-християнський міф поляків та українців, як зрештою, всіх східних слов'ян.

Власне, такі основи художнього мислення, виток авторської свідомості спонукали драматургів до пошуків і відповідних жанрових утворень - трагедія-казка "Балладина" і драма-казка "Лісова пісня", себто класичних канонів драматургії з їх міфопоетичним підложжям, од вимог яких письменники, по суті, ніде не відступають. Зрештою, починаються обидва твори багато в чому схожими ремарками про середовище "живої одухотвореної природи", серед якої надалі й

відбуватимуться всі події драм. У "Балладині", правда, воно ледь окреслюється: "Ліс недалеко від озера Гопло. Хата пустельникова, прикрашена квітами і плющем"¹². У "Лісовій пісні", крім вказівок про місце і час, драматург висловлює і деяке застереження: "Містина вся дика, таємнича, але не понура, - повна ніжною, задумливою поліською краси"¹³.

На перший погляд видається, що в таких ремарках проступає цілковито різна топоніміка: Полісся - у Лесі Українки, центральна частина Польщі, де знаходиться озеро Гопло, - в Юліуша Словацького. Проте має слухність український дослідник Ростислав Радішевський, коли стверджує, що "... назва озера Гопло умовна, взята лише для того, щоб перенести дію на польську землю, відтворити "правду історії" дохристиянських часів. Швидше мова йде про неодноразово оспіване романтиками волинське озеро Свитязь". І вже як висновок додає: "У "Балладині" постають перед нами реалії щоденного життя, звичаї, легенди, повір'я Поділля й Полісся"¹⁴. Хоча, на наше переконання, тут не так важливо, де й за яких обставин та в яких умовах відбувається драматична дія, як те, що навіть на рівні топографії та локального колориту легко вловлюється казково-баладна міфологема, котра, входячи в саму структуру романтизму та неоромантизму, тісно споріднює ці типи художнього мислення.

Справді, архетипні образи русалки-німфи, що покохала земну людину, як своєрідний міф зустрічається в сюжетах українських і польських казок та легенд, зрештою, він є очевидний у європейському чи принаймні слов'янському фольклорі та міфології¹⁵. Власне, Гоплана із "Балладини" Юліуша Словацького лежить у цьому ряду: прокинувшись од сну на дні озера, вона однієї весняної днини зізнається духові Скерку, що полюбила земного чоловіка. Як дитя природи, Гоплана з цікавістю сприймає людське буття - безпосередньо й щиро. Навіть не задумуючись, вона руйнує усталені взаємини поміж людей, одверто висловлює свої думки і почуття. Гоплана першою освідчується у коханні до Грабця і вірить у таку ж пристрасть його душі, його серця. Саме любов'ю до землянина і до природи героїня нагадує Мавку із "Лісової пісні" Лесі Українки. Однак у розвитку їх характерів спостерігається і певна відмінність. Гоплана як чарівниця може здійснювати і добро, і зло. Мавка ж, по суті, витворює лише добро, утверджуючи між людьми високість духу і чистоту красивих помислів.

Архетипність центральних образів та міфологічно-фольклорна традиція, певно, спричинилися до схожості у кількох

ситуаціях текстового матеріалу. Скажімо, в "Балладині" Скерко хоче збагнути, в чому кохання Гоплани до Грабця:

У чому?

В розах без тернин? В калині?

В трилистій конюшині?

Може, в квітці "бог подбає",

Що злі мачухи садили

*Дітям мужа на могили?*¹⁶

Своєрідною відповіддю тут можуть слугувати слова Мавки із "Лісової пісні":

... А я не знаю

нічого ніжного, окрім берези,

за те ж її сестрицею взиваю;

але вона занадто вже смутна...

От вільхи не люблю - вона шорстка.

Осика все мене чогось лякає;

вона й сама боїться - все тремтить.

Дуби поважні надто. Дика рожа

задирлива, так само й глід, і терен.

А ясень, клен і явір - гордовиті.

Калина так хизується красою,

*що байдуже їй до всього на світі.*¹⁷

Звертає на себе увагу той незаперечний факт, що і Леся Українка, і Юліуш Словацький з різною метою осмислюють тут та в інших місцях текстів численні образи рослин і дерев (у "Лісовій пісні" домінують образи дуба і верби, а в "Балладині" - верби і берези), що асоціативно зв'язані з міфопоетичною творчістю не тільки українського чи польського народів, а й слов'янською міфологією та фольклором загалом. Власне, використання в художньому мисленні антропоцентричних архетипів (навіть через такий звужений перелік) підкреслює помітну присутність у творчості Юліуша Словацького і Лесі Українки польського та українського міфопоетичного канону, цілковито самобутньо й художньо неперевершено опрацьованого митцями і представленого, зрештою, як здобуток світової образно-поетичної думки.

Хоча тут же варто зауважити, що всеохоплюючий категоріальний архетип антропоцентризму в художньо-мовній тканині "Баллади" виявляється здебільшого як архетип матриархичності, тоді як у "Лісовій пісні" він нерідко має патріархичне наповнення, приміром, "великий престарий дуб" у драмі українського автора проступає як центральна вісь, навколо якої групується ледь не все природне осеред-

дя. Він наче komponує лісову галявину, озеро, інші дерева в органічну цілість і водночас набуває метафізичного змісту - коріння і крона, життя і смерть, тривкість і конечність, міць і крихкість тощо. Саме дуб є тією структуротворчою силою, що притягає чи віддаляє ті або інші події, котрі відбуваються в "Лісовій пісні". Більше того, Леся Українка свідомо робить це дерево конче потрібним атрибутом ритуально-міфологічного дійства, бо саме з ним зв'язані не просто календарно-господарські цикли, зміни пір року, а завперш процеси людського співжиття чи долі конкретної дійової особи: з дубом сплітається смерть дядька Лева ("Обоє полягли..." - скрушно зазначає Мавка), знецінюється, аж до розриву, угода між людиною і силами природи ("...зрубали дуба. Зрушили умову" - стверджує Куць), спопеляється все обійстя Лукаша... Так чи інакше з образу-архетипу дуба починається і завершується "весь подійно-композиційний ряд драми, а в плані міфопоетичних асоціацій - космогонічний цикл, або кругообіг: опадає листя, стихає мелодія кохання, настає зима, і все завмирає, щоб знову відродитися"¹⁸.

Не менш дійовим й естетично функціональним є й категоріальний архетип матриархичності в художній свідомості Юліуша Словацького і Лесі Українки, що має глибоке й розгалужене етнокультурне коріння. Культ, фетишизація прадавньої першобогині помітно вирізняється у польській та українській міфопоетичній системі, зрештою, в усій слов'янській міфології¹⁹. Польський та український міф виокремлюється з-поміж інших архаїчною стабільною матриархичністю. Навіть у близькосторідних етносах годі віднайти те, що характеризує такий міф у Польщі та Україні - тривала (протягом кількох століть) тяглість нисхідної матриархичності. Певно, тому-то до пантеону в польській та українській версії входить не тільки першобогиня (магна матер, котра згодом перебирає архетипні вирази образів матері і жінки, вітцівщини і землі), а й Ляля (в інших відповідниках - Леля, Льоля, Лада, а в пізніших втіленнях вона проступає як Лад, Лад, Дід, Лель, Полель тощо). Ця спільна риса ще більш увиразнюється в пандемоніумі польської та української версії міфу, де відьми, водяники, русалки (русалі), німфи, мавки (нявки), лісовики, арідники (щезники) та інші потойбічні сили виступають значно здемонізованими і вільними у своїх діях та вчинках. Окрім того, всі вони так чи інакше несуть у собі відбиток, імпульс архаїчної матриархичності.

Й оскільки це є онтологічною рисою як польської, так й української міфопоетичної системи, такий категоріальний

архетип матриархичності художньо і всебічно трансформується в письменницькому мисленні не одного покоління національних авторів (згадаймо бодай "Дяди" Адама Міцкевича, "Відьма" чи "Тополя" Тараса Шевченка, "Лель і Полель" Івана Франка та ін.). Щодо його втілення в "Балладині" Юліуша Словацького та "Лісовій пісні" Лесі Українки, то слід зауважити, що він творчо матеріалізується насамперед в ототожнених і порівняльних, в численних асоціаціях з жінкою (в обидвох творах не тільки переважає кількість жіночих образів чи таких, що сприймаються як споріднено жіночі, а й епіцентричність їх у драматичних діях). Важливо при цьому виявити ту роль, яку жінка (магна матер) відіграє у складі міфу Словацького і міфу Лесі Українки.

При поглибленому аналізі художнього мислення польського та українського авторів (на матеріалі досліджуваних драм) впадає у вічі, по-перше, те, що метаморфози в їх образному світі проходять, як правило, за участю жінок (згадаймо, що головні герої творів Гоплана ("Балладина") і Мавка ("Лісова пісня"), по суті, не гинуть, а перетворюються в інші форми буття, байдуже - реального чи ірреального. По-друге, під час сну, візії або марень (пригадаймо такий психологічний стан у Гоплани, Пустельника чи Філона з "Балладини" або Мавки, Лукаша, дядька Лева з "Лісової пісні") персонажі нерідко опиняються в маргінальній "зоні відчуження" од несправедливостей, жорстокостей світу. По-третє, асоціювання внутрішніх спонук і мотивації дій та вчинків дійових осіб здійснюється драматургами згідно зі станом природи за умов доконечної присутності жінки (таких сцен і ситуацій в обох творах є чимало).

Ліс, озеро, дерева, громи, блискавки - все виступає в "Балладині" і "Лісовій пісні" асоціативом психологічного стану і світовідчуття Гоплани, Балладини, Мавки, Килини, матері Лукаша та інших жінок. Власне, така "заселеність" трагедій-казки і драми-казки жіночими образами з їх аплікацією профанних (узвичаєних) і сакральних форм категоріального архетипу (вітцівщина - земля - мати - дівчина - кохана - дружина//першобогиня - магна матер - Льоля - берегиня та ін.) забезпечує його стабільність у структурі польського та українського міфів, і водночас відбивається і розвивається у творчій системі, зосібна у романтизмі польського і в неоромантизмі українського авторів.

Якщо ж повернутися до головних образів-персонажів, то варто зазначити, що в ході розгортання сюжету Лесь Українка перетворює, на відміну від Гоплани Юліуша Словацько-

го, свою Мавку в людину. Її героїня заради кохання ладна на будь-які, навіть жебрацькі приниження. Любовні взаємини Гоплани і Грабця обриваються раптово: коли з'ясовується, що дівчина є насправді русалкою, юнак утікає від неї, а згодом зазнає жорстокої помсти від Гоплани. Власне, тут фантастична лінія у розвитку подій переходить у більш реальну - боротьбу за королівську корону Балладини.

Зазнавши перших звідчаснь у коханні, Гоплана і Мавка настійливо випускають шляхів до сердець Грабця та Лукаша, навіть готові до самопожертви. І якщо Мавку приваблюють у своєму обранцеві завперш вияви духовності (чарівна гра-пісня на сопілці, розуміння "музики і тонкощів серця", "цвіт душі"), то Гоплану - передусім зовнішність хлопця ("вродливий він"); якщо Мавка в ім'я любові до юнака стає, повторюємо, земною людиною, то Гоплана заради взаємності ладна віддати все - багатство, владу, навіть всесилля чарів. У цьому, такому, на перший погляд, звичному почуттю обох героїнь виразно проступає міфопоетична традиція слов'янських народів, що протягом віків зафіксувала не один сюжет про пошлюблення зооморфних чи антропоморфних істот (жаби, змії, качки, упирі-арідники) із людиною, про її вінчання із вітром, сонцем, деревом тощо. Однак у фольклорі та міфології багатьох народів (принаймні в українського, по суті, зовсім не спостерігається) годі віднайти бодай якогось натяку на можливе одруження чоловіків із русалками, нявками, іншими демонічними силами жіночого роду, з якими здебільшого зв'язані сюжетні перипетії про звабу й спокусу ними молодих хлопців. Численні дослідники міфопоетичної творчості обґрунтовують схоже явище ймовірною генетичною сполученістю цих анімістичних жіночих демонів із культом предків, в умовах якої норми екзогамії були суворо заборонені²⁰.

Певно, тому-то і для Гоплани, і для Мавки кохання до людей закінчується трагічно, хоча причини цього автори вказують різні. Юліуш Словацький виводить неспівмірність почувань своєї героїні до Грабця, якого попросту не цікавить така "порода", як Гоплана. Лесь Українка цю несумісність Мавки і Лукаша пояснює притлумленим, навіть рабським духом та упокореністю, що існували в оселі Лукаша і його матері не тільки через бідність та злигодні побутування, але й через морально-душевну обмеженість її мешканців. Як би там не було, але й ці причини розриву кохання (хоча вони достатньо переконливі на рівні особистісної колізії і психологічного мотивування характеру) все-таки не є абсолютними. Так чи інак-

ше трагічна незавершеність взаємин Гоплани і Грабця, Мавки і Лукаша сягає, як ми вже говорили, архетипних міфопоетичних уявлень. І ні Юліуш Словацький, ні Леся Українка у своїй "Балладині" та "Лісовій пісні", по суті, не спрощують цього традиційного уявлення і не руйнують самої структури німфи Гоплани і русалки Мавки. Більше того, надають їм таких людських рис, що робить їх ближчими і притягальними саме в осередді земного буття людей, котрі водночас відштовхують обох дівчат од себе зрадою, байдужістю, злобою, навіть жорстокістю.

Таким чином автори через міфопоетичну усталеність прирікають Гоплану і Мавку як конкретні образи на трагічний кінець свого існування, бо зневіра в роді людському рівнозначна для них самозневірі, а відтак і самозраді. Не випадково Гоплана з такою пристрасною і звідчаєнням виголошує:

*Прощай, прощай, земний мій доме!
Людські поплутала я дії...*

А Лісовик на розгублене запитання Мавки "Кого я зрадила?" спочатку скрушно зауважує:

*Саму себе.
Покинула високе верховіття
і низько на дрібні стежки спустилась...*

а далі відверто й емоційно говорить:

*Не гідна ти дочкою лісу зватись!
Бо в тебе дух не вільний лісовий,
а хатній рабський!*

Польські й українські літературознавці, досліджуючи специфіку художнього мислення Юліуша Словацького та Лесі Українки, справедливо відзначали їх уміння піднести цю міфопоетичну традицію до космогонічних висот, а зіткненню Гоплани і Грабця, Мавки та Лукаша з його сім'єю надати забарвлення вічного, як повсякчасного протистояння людини і природи, добра і зла, розуму і почуття, душі і тіла²³. Власне, це засвідчує і фінал творів: не знайшовши спільної мови з коханим, Гоплана полишає земний злидений край і разом із журавлями відлітає до дикої країни; Мавка, як про це засвідчує кінцева ремарка, "спалахує раптом давньою красою у зорянім вінці"²⁴.

Такі категоріальні архетипи анімоанімістичності та антропоцентричності не лише віддзеркалені у творчості Юліуша Словацького та Лесі Українки, а й загалом у польському та українському міфопоетичному каноні і виявляють увиразнено-споріднену рису: органічність і гармонійність одного міфо-

поетичного світу з іншим. Варто звернути увагу на те, що ні в "Балладині", ні в "Лісовій пісні" національні міфи не мають потвор, ментальних і сенсорних аномалій, властивих, скажімо, для германського праміфу та його багатьох версій чи східноазійських міфологій. Тут доречно навести міркування, точніше – влучні спостереження Івана Нечуя-Левицького, який ще в XIX столітті писав, що цілий ряд українських міфів "мають одну характерну прикмету: вони дуже близькі до природних форм. Ми не бачимо в народній фантазії охоти до негарних, неестетичних велетенських міфічних образів, до тих величезних, страшних, головатих та рогатих богатирів із страшними антинатуральними інстинктами, які любить німецька і великоруська міфологія"²⁵. Зрештою, український міфопоетичний канон настійливо не визнає навіть позитивно налаштованих аномальних образів, як і нечасто звертається до негативно спрямованих образів чи хтонічних істот.

Отож притаманну як українському, так і польському міфу рису гармонійності світосприйняття Леся Українка та Юліуш Словацький відтворюють в анімоанімістичному світі природи. Вочевидь, дослідники їх творчості, а також історики і теоретики літератури не випадково виокремлювали у таких типах авторської свідомості, як романтизм і неоромантизм, повторюємо, потужний фольклорно-символічний струмінь, витоки якого можна помітити ще у міфопоетичних канонах.

І в "Балладині", і в "Лісовій пісні" образи-символи проступають як наскрізні в розгортанні сюжетних подій: тут і верба, "що ронить сльози" в польського письменника, і "великий престарий дуб" та "сумна береза" в українського драматурга, котрі, наголошуємо, в загальній структурі творів стають ледь не основними компонентами в центрі природного середовища. Зрештою, помітними в драматургічній тканині є і постійні образи-символи ночі, зір, місяця, вогню, грому та інші типологічно окреслені загальнолюдські архетипові моделі, що конче необхідні для казково-міфологічного дійства драм. Так, наприклад, грім у "Балладині" появляється чи не вперше тоді, коли Гоплана, зазнавши зневіри і зневаги в коханні, закликає Грабця як ворога:

*Та Бог відомсти кине громи
На їх провини і надії,
Щоб кожному належне дати*²⁶.

Причетна Гоплана як казкова істота й до грому, що за содіяні гріхи і підступність смертельно ранить королеву Балладину. І в першому, і в другому випадку образ-символ грому в міфопоетичній уяві виступає як справедлива кара. До речі, схожу функцію несе в собі й образ-символ вогню у "Лісовій пісні": спалахує полум'ям оселя Лукаша як місце всього лихого, ненависного й злобливого. Натомість утвердженням вічності природи є вогонь, що спалює Мавку-вербу:

*Легкий, пухкий попільець
ляже, вернувшись, в рідну землю,
вкупі з водою там зростить вербицю, -
стане початком тоді мій кінець*²⁷.

Очевидна типологічна спорідненість романтизму Юліуша Словацького й неоромантизму Лесі Українки на рівні домінуючих у їх драматургічних творах символів наводить на думку, що автори цілковито свідомо користувалися цими образами, котрі мають подвійне значення, не лише виходячи із загальної ідейно-естетичної концепції "Балладини" та "Лісової пісні". "Романтична символіка, - писав свого часу Дмитро Чижевський, - користується образами, які відповідають її світогляду: психологічні, філософські, історично-філософські символи іноді згущуються до складних алегорій, "містерій", які вимагають спеціального витлумачення, інтерпретації"²⁸. Схожу рису неоромантики відзначали і Юліан Кшижановський, і Юрій Бойко-Блохін, і Степан Козак²⁹ та інші дослідники цього типу художнього мислення і його творчого побутування в польській та українській літературах.

Скажімо, поширений у таких моделях авторської свідомості прийом антропоморфізму в драмах Юліуша Словацького і Лесі Українки містично трансформується через алегоричні образи дерев, їх гілок, що зберігають людські якості. В трагедії-казці "Балладина" вирізана з такого дерева сопілка допомагає розкрити злочин Балладини - вбивство сестри Аліни, відчахнена кимось галузка, в яку перетворено за допомогою чарів Гоплани її коханого Грабця, сприймається німфою як "загублена брильянтова сльоза". В драмі-казці "Лісова пісня" сопілка, що зроблена з гілки верби-Мавки, також відзивається людським голосом, "розтинає груди" ним, "серденько виймає". Таке подвійне значення образів-символів, як переконливо довів Карл Юнг, лежить в глибинах психіки кожної людини, надто творця художньо-духов-

них цінностей, бо кожен так чи інакше зберігає у своїй свідомості, власне, ті образні начала, за допомогою яких первісний житель землі намагався підкорити собі світ, щоб збагнути його таємничі закони.

Особливо яскраво ці ремінісценції виступають у письменників, котрі наділені гострою чутливістю і більшою, ніж в інших людей, потребою жити уявою. Саме вона, уява, імпульсувала художнє мислення романтика Юліуша Словацького, коли він створював, окрім "Балладини", ще один із задуманого історико-міфологічного циклу "шести трагедій чи драматичних хронік" драматургічний твір - "Ліллу Венеду". Хоча події тут і відбуваються, як і в "Балладині", також коло озера Гопло, себто в "центрі Польщизни", все ж ця трагедія своїм легендарним підложжям багато чим різниться від попередньої драми. В основі "Лілли Венеди" - художньо розроблений автором міф про завоювання лехітами венедів. І проблематикою, і системою образів, зрештою, й ідейно-естетичною концепцією цей твір перегукується із драматичними поемами Лесі Українки "Кассандра" і "Бояриня". З першою його єднає спільність у характерах Рози Венеди і Кассандри - пророчиць, що одержимі героїчною метою звільнення своїх земель і народів з-під рабського уярмлення загарбників, жінок, котрі, незважаючи на неповноту особистого життя, все ж не звідчаюються, не поступаються своїми морально-духовними і філософськими принципами.

Щодо такої типологічної спорідненості цих двох образів, тут доцільно навести бодай один із рядків невеличкої рецензії краківського критика, видрукованої ще на початку ХХ століття: "... Постать Кассандри, пророчиці, ніби якоїсь стародавньої Ружі Венеди, великої в любові до вітчизни, страшною своїм позірним спокоєм, змальована рукою сильною, нежіночою"³⁰. Як бачимо, автор виокремлює в героїнях мотив страху, якогось фатального приречення, що було амбівалентним, з одного боку, ідейному змісту творів, а з другого, - архетипу жертвоприношення. В обидвох творах спостерігається осмислення польським та українським письменниками одного і того ж явища, що мало загальнокультурну значимість, явища, що було архетипним для західноєвропейської ментальності в цілому, як зауважують сучасні дослідниці Дорота Сівіцька³¹ та Олена Герасимова³². Однак страх для Рози Венеди і Кассандри - це не панічність і впокореність, притлумленість духу, а радше засіб вияву сили, своєрідний антипод панічності й невідворотності. Хоча

обидві повністю усвідомлюють закінчення подій як крах, катастрофу. Їм нічого не залишається іншого, як стоїчно сприйняти цю неминучість. Зрештою, такий незворушний спокій, навіть раціоналізм дій і вчинків на тлі всезагального приречення ще більше відлякують й інтригують інших персонажів драматургічних творів.

Тому-то й психологічно мотивованим оптимізмом на тлі всеохопного мороку сприймається завершеність розвитку їх характерів. "Дивись, що залишилось від рабів твоїх"³³, - з презирством говорить Роза Венета завойовнику Леху, кидаючи до його ніг ланцюг, що ним були сковані її рідні брати Лель і Полель, спалені живцем у вогнищі. Ще більш провітлені фінальні слова Кассандри, мовлені нею на згарищах рідної Трої: "Нема руїни! Є життя!.. Життя!.."³⁴. Хоча, на перший погляд, вони сприймаються дещо парадоксально.

Передусім у тому сенсі, що заперечують те, про що йшлося у попередніх дійових актах драматичної поеми Лесі Українки. Вочевидь, їх правомірніше трактувати як "обернену" дійсність міфа: те, що передбачувала Кассандра, справджується; реальне ж, що є слабким і нетривким, - гине. Спалення Трої не є несподіванкою для Кассандри, адже вона передбачала, пророкувала такий кінець рідному поселенню. Тому в момент руйнування міста героїня Лесі Українки фактично переживає інші думки й мрії, проникаючи крізь товщу часу й простору в більш щасливіще майбутнє³⁵. Вона вкотре випереджає у своєму пророцтві інших, вкотре своєю уявою сягає нових грядущих змін: вітає життя, що знову запанує після спопеління Трої. Певно, не випадково Олександр Білецький трактував трагедію Кассандри як "трагедію несхибного змагання до правди"³⁶.

Дослідники драматургії Юліуша Словацького та Лесі Українки, зосібна їх типів авторської свідомості (відповідно романтизму та неоромантизму), визначаючи в їх творах різні категоріальні архетипи, здається, менше уваги зосереджували на виявленні своєрідності їх художнього мислення у зв'язку із архетипом хронотопу. Тим часом саме в "Ліллі Венеті" та "Кассандрі" (безумовно, архетип топосу й хроносу проступає, скажімо, в драмах "Торштинський", "Кордіан", "Золотий череп" польського письменника чи в драматичних поемах "Одержима", "Вавилонський полон", "Йоганна, жінка Хусова" української поетеси) він виокремлюється як один із головних в образній системі п'єс. Його закоріненість - в етноміфопоетичній структурі, передусім дохристиянській. Для того, щоб переконатися в цьому, достатньо згадати,

що в часовому і просторовому колі доби поляки й українці, як, зрештою, всі слов'янські народи, на відміну, приміром, од скандинавських чи германських, визначають її пік не серединою дня, а завперш моментом зіткнення світла і темряви, тобто найвищою часопросторовою напругою, котра міфологізована в напрямі до темряви й деміфологізована в зворотньому напрямі.

Власне в художньому світі "Ліллі Венети" і "Кассандри" чимало подій відбувається саме цієї пори: перед заходом сонця починається дійство про легендарно-трагічні взаємини між венетами і лехітами, про два шляхи розв'язання цього протистояння, кожен з яких представляє одна із сестер - Лілла чи Роза Венета; посеред ночі душі полеглих рицарів прощаються з тілом під ритуальний спів Рози Венети; не може здійснювати насильства над полоненими венетами в своєму палаці король Лех в опівнічний час (на полі бою, в нічній грозі як помсту за сина Лехона прагне це зробити його дружина Гвінона); навіть самоспалення синів короля Друїда Леля і Полеля в темні ночі набуває деякого міфологічного відтінку, про що засвідчує ремарка ("Грім вдарає у вогнище, і дерево спалахує золотим полум'ям. Лель і Полель щезають у відблисках, над згасаючим вогнищем поволі з'являється образ Богоматері"³⁷), зізнання Кассандри перед Поліксеною про свої трагічні пророцтва відбувається у місячну ніч; по суті, протягом усієї драматичної дії тут послаблено табу на вбивства саме за порогом світла.

Словом, "ніч" художнього світу Юліуша Словацького і Лесі Українки, як і "ніч" польського та українського міфопоетичних канонів, амбівалентна, вона не має постійних ознак хтонічності, демонізму. Власне, таке сприйняття моменту зіткнення світла і темряви, з одного боку, споріднює Юліуша Словацького і Лесю Українку, з іншого - виразно відмежовує слов'янське світосприйняття од світосприйняття інших народів.

Важливе ще й таке спостереження над художнім мисленням двох авторів: у драмах "Ліллі Венета" і "Кассандра" міф не просто функціонує в образній системі творів, з нього виводиться загальна правда, "співвіднесена із загальнофілософськими тенденціями епохи"³⁸. Міф про знищення чисельніших венетів, які не вірять у свої сили і зазнають поразки від слабших лехитів, перетворився під пером Юліуша Словацького у своєрідну візію невдач (аж до уярмлення) духовно нестійкого і незгуртованого народу. Міф про загибель Трої у трактуванні Лесі Українки набув авторської візії

загибелі старого, порочного, віджилого, спотвореного самою ж людиною світу й апокаліптичних пророцтв, що переслідують її на довгому шляху буття. І одна, і друга міфотворчі концепції прямо співвідносилися із тенденціями епохи, конкретно-історичними обставинами.

Є в "Ліллі Венеді" мотиви, що асоціативно сполучаються із мотивами, образами чи ідеями іншого твору Лесі Українки - "Бояриню". Це - ностальгійне самозречення головних героїнь драм - Лілли Венеді й Оксани. І та, і та вимушені перебувати серед чужинців, навіть виконувати їх волю, обидві переживають душевну боротьбу заради порятунку рідних і близьких. Лілла терпить зневагу й наругу від жорстокої і зверхньої королеви лехитів Гвінони. Оксана страждає від законів московських бояр, затхлої атмосфери приневолення, що плюндрує її жіночу і національну гідність. Туга за рідним краєм, якому загрожує небезпека, змушує їх змагатись і боротись, зрештою, з гідністю прийняти смерть. І в одному, і в іншому образах помітні романтичні устремління, котрі засвідчують, що письменники цілковито свідомо і цілеспрямовано намагалися надати своїм творам рис романтизму й неоромантизму, в ідейній основі яких лежить генетично споріднений спротив нівеляції особистості, активне спрямування її на духовне відродження, самоусвідомлення, відчуття своєї власної вартості. В "Ліллі Венеді" і "Боярині" ця ідейна основа органічно поєднується з художньо-образною системою творів, зрештою, як уже наголошувалося, - із способом змалювання польським і українським авторами своїх героїнь. Хоча, на нашу думку, Оксана соціально закодованіша, ніж Лілла, і цим, власне, вони різняться одна від одної чи не найбільше.

Цікаво, що й тут архетип хронотопу набуває певних специфічних рис. Циклічний хронотоп світу Юліуша Словацького і Лесі Українки, по суті, відбиває міфопоетичні уявлення етносу: вітцівщина й материзна під час примусового розлучення з ними (як у випадку з героїнею "Боярині") чи під час загрози їх існуванню (як у випадку з героїнею "Ліллі Венеді") в міфопоетичній свідомості українського і польського художників слова, як правило, сполучаються із втраченою домівкою, неперебутніми днями дитинства і юності або асоціюються із чистотою, незайманістю людської душі. Однак циклічний хронотоп - то, власне, лише одна із двох проекцій його хрестоподібної конфігурації - горизонтальна³⁹. Вертикальна ж в українському міфі, як і, воєвидь, у слов'янській міфічній структурі, зі всією очевид-

ністю відбиває бінарну опозицію "вверх - вниз", де "архетип глибини (корінь, криниця, джерела, могила, дно тощо) означає безодню вічності минулого, шлях до предків і конкурує з архетипом висоти (верхівка дерева, гора, небо, сонце, зорі тощо), безоднею вічності майбутнього"⁴⁰. Хор дванадцяти арфістів у "Ліллі Венеді" і флейтист та кітारист у "Кассандрі", зрештою, пустельник у "Балладині" і дядько Лев у "Лісовій пісні" руйнують будь-який поділ поміж світами й заперечують усталений в одному напрямі плин часу. Більше того, своїми співами, мелодіями, поетичними рядками вони наче підносили душу народу із забуття до сакральних висот - до світла й сонця.

Усе це дає підстави стверджувати думку про типологічну близькість (однак аж ніяк не тотожність) романтизму Юліуша Словацького і неоромантизму Лесі Українки. Проте, як ми переконалися, останній все ж увібрив у себе елементи реалістичного типу художнього мислення - певну типологічність персонажів, психологічну обґрунтованість характерів, реалістичність пейзажних фрагментів. І все-таки тут варто зробити суттєве застереження, зосібна щодо драматургії Лесі Українки. Якщо реалізм в її творах синонімічно ідентифікувати із правдивістю зображення, то про його елементи в авторській свідомості можна (хай і почасти) вестити мову. Однак розглядати "Лісову пісню", "Бояриню", що мають у собі очевидні міфопоетичні архетипні категорії, не кажучи вже про "Кассандру", крізь призму реалістичної естетики, як це донедавна спостерігалось, не те, що недостатньо, а й не потрібно. Бо як сприймати тоді міфопоетичні мотиви й образи, архетипні уявлення - як "фантастику", своєрідну авторську "фантазмагорію" чи якісь інші вияви? Навіть коли й пристати до думки, що реалістичний тип мислення передбачає насамперед предметність у художньому зображенні, то як поєднати його із неоромантизмом і символізмом, адже, як справедливо зазначає Михайло Наненко, тут "немає предметності, немає отого сакраментального: "типових характерів і типових обставин..."⁴¹.

Нам видається, що правдоподібність Лесі Українка виводила, як скажімо, в драмі-феєрії "Лісова пісня", з особливостей жанру казки, де вигадані події, образи, характери сприймаються як "оживлені", тобто реальні, і несуть у своїй суті екзотеричне спрямування. Схоже можна говорити й про використання поетесою міфу про пророкицю Кассандру. Іншими словами - це не правдоподібність, а імітація правдоподібності як прийом художнього мислення драматурга,

завдяки чому за конкретизованим зображенням подій, образів, характерів Лесі Українці вдалося "завуалювати" глибокий і обширний ідейно-естетичний та філософський зміст своїх творів, зосібна тих, що ми аналізували в аспекті типологічних зіставлень.

Таким чином, дослідження різних типів авторської свідомості польського драматурга Юліуша Словацького й українського драматурга Лесі Українки кризь призму міфопоетичних архетипних категорій (антропоцентричності, що виявлявся передусім як архетип матриархічності, анімоанімітичності, топосу і хроносу з його "циклічністю" тощо) на різних "зрізах" драматургічних творів сприяє не тільки виясненню певної ідейно-естетичної близькості, спорідненості у принципах художнього мислення, а й визначенню своєрідності романтизму Юліуша Словацького та неоромантизму Лесі Українки.

ДРАМАТУРГІЯ ЛЕСІ УКРАЇНКИ НА ТЛІ ЄВРОПЕЙСЬКОЇ МОДЕРНОЇ ДРАМИ

Важко, та й неможливо віднайти у світовій літературі художнє явище, схоже на творчість Лесі Українки. Ось уже впродовж століття вчені настійливо прагнуть визначити або виявити зусібч цей гідний подиву національний феномен: митця, людини, жінки. Певно, не випадково, уникаючи аналогій, за силу духу й істинно прометеївську одержимість Іван Франко назвав Лесю Українку ледь не самотнім чоловіком "на всю новочасну соборну Україну"¹, а Михайло Грушевський - "українським Шекспіром"². І ця подібність, за твердженням Миколи Зерова³, надто увиразнилася не в ліриці (громадській, зворушливо-інтимній), а насамперед у її драматургії, що, по суті, є унікальним модерним світом ідей та образів не лише національного, але й усього західноєвропейського красною письменства.

Звичайно, вона знала драматургічну творчість своїх попередників - Марка Кропивницького, Михайла Старицького, Івана Карпенка-Карого, зустрічалася й листувалася з тодішніми режисерами та артистами Марією Заньковецькою, Миколою Садовським, Панасом Саксаганським та іншими митцями "театру корифеїв". Проте Леся Українка йшла своєю дорогою й писала не для їхнього театру, цілковито ігноруючи та заперечуючи таке безнадійне явище, як "ук-

раїнський побутовий театр" чи "етнографічно-селянська драма". Власне в цьому виявилася геніальність письменниці як драматурга, у цьому - імпульси та джерела такого типу її художнього мислення, як неоромантизм, що сприяв переборенню консервативних, вузько-патріотичних, побутових-українофільських тенденцій в загальноукраїнському літературно-сценічному процесі кінця XIX-початку XX століття, як тип абсолютно модерний.

Не надто орієнтувалася вона й на російську театральну традицію, бо саме драматургія була чи не найслабшою в російській літературі. Принагідно варто звернути увагу на те, що "Блакитна троянда" Лесі Українки, перша драма нового українського театру, та "Чайка" Антона Чехова, якою починається російський театр срібного віку, написані в один час, у 1896 р. Неважко припустити, що якби вона була не українською, а російською письменницею, то, певно, її, а не Чехова, шанували б і цінували в усьому світі як творця модерної драми. Про це, безперечно, подбали б урядові чиновники. У кожному разі "Блакитна троянда" відразу поставила її автора у рівень таких письменників, як Бернард Шоу, Генрік Ібсен, Моріс Метерлінк, Оскар Уайльд, Гергарт Гауптман чи Габріель д'Аннунціо. А сюжет про Дон Жуана ріднить Лесю Українку з такими представниками іспанської драматургії, як Тірсо де Моліна, Антоніо де Саморра, Хосе Соррілья. Поза Іспанією - з Мольєром і Меріме, Карлом Гольдоні, Ріхардом Штраусом, Олександром Пушкіним... Як і сюжет драматичної поеми "Ізоolda Білорука", на переконання Ігоря Качуровського, пов'язує нашу поетесу з кельтським епосом, французькими авторами Крет'єном де Труа, Готфрідом зі Страсбурга; "Лісової пісні" - із Гергартом Гауптманом і Морісом Метерлінком тощо.

Загалом прикладів можна навести більш ніж достатньо. Без цього західноєвропейського тла не збагнути, не оцінити правильно Лесю Українку, світовий рівень її драматургії.

Окрім того, Леся Українка відмовилася від етнографічно-побутових і національно-романтичних тем, створила модерну драму великих філософських узагальнень, де вияскравлювалася боротьба не стільки характерів, скільки світоглядів ("Одержима", "Кассандра", "Лісова пісня", "Оргія" та ін.). У цьому також виявилось її новаторство як драматурга. Як і в тому, що вона свідомо переносила дію своїх драм у міфічний світ - біблійний, античний, християнський, а також світ стародавніх легенд і переказів, які жили в її поетично-художньому баченні ще з дитячих років, і які ге-

нетично закладали підвалини її неоромантичного типу мислення. З їхньою допомогою досліджувала духовний вияв людини, спонуки її дій і вчинків. Використовуючи відомі сюжети минувшини (давній Єгипет, вавилонський полон євреїв, Троя часів облоги, доба раннього християнства, а поруч барокова Іспанія, Америка XVII ст., французька революція тощо), Леся Українка цілком свідомо й навіть зумисне заперечувала традиційний, сказати б, канонізований різноманітними вченнями смисл, переакцентувала типові риси окремих персонажів, розкриваючи їхні характери із зовсім несподіваного боку (приміром, Дон Жуан із "Камінного господаря" чи Месія з "Одержимої").

Це викликало здивування, а то й збентеження чи різке заперечення тих, хто ревно обстоював усталені драматургічно-сценічні форми (згадаймо розгубленість Марка Кропивницького під час постановки ним "Блакитної троянди" або неприйняття Миколою Садовським Лесиної концепції образу Дон Жуана). Водночас приходило й нерозуміння або небажання усвідомлювати те, що Леся Українка, звертаючись до далекого минулого, перш за все думала про свій час, його проблеми, долю рідної землі, свого народу (згадаймо, як Гнат Хоткевич не міг збагнути Лесиної зацікавленості древніми образами "жидів, єгиптян і всякої іншої допотопності", а Андрій Ніковський звинувачував поетесу в тому, що її "сюжети не мають виразно національного ґрунту й спрямування", вони, мовляв, радше "екзотичні" та "олітературені", аніж живі й правдиві¹⁶).

Тим часом сьогодні, звертаючись до драматургії Лесі Українки, неодмінно переконуємося в тому, що її прагнення підвести читача чи глядача до широких висновків та узагальнень ґрунтуються на правильному розумінні помилок і уявлень людства на його великому історичному шляху. Отож, і писала вона для того, аби ці помилки не повторювалися поколіннями в майбутньому.

Новаторство модерної драматургії Лесі Українки виявляється ще й у тому, що вона, як ніхто з попередників, витворила й використовувала жанри, які з часом набули в українській сценічній літературі повноцінного існування. Так, драматична поема, як стверджує Микола Зеров, була її улюбленим жанром. Однак варто заперечити, що єдиним. 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, у тому числі й такими взаємопротилежними,

ми, як драма-феєрія і драматична поема.

Чітко відокремив їхні ознаки відомий український теоретик літератури Ігор Качуровський: "Драма-феєрія наскрізь пронизана зоровими ефектами – колір і рух, декорації 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 декорацій, слухові й зорові ефекти – все те, що зветься сценічністю, 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"¹⁷.

Найбільш відділені одна від одної в драматичній 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: усі вони написані на високому мистецькому рівні – і "Одержима", і "У катакомбах" і "У пуші", і "Оргія", і "Кассандра", і "Руфін та Прісцилла", і "Адвокат Мартіан".

А між цими двома полюсами такі жанрові угворення, як символічна драма ("Блакитна троянда"), віршована драма ("Камінний господар" та "Бояриня"), драматична новела ("Прощання"), діалог ("Айша та Мохаммед"), драматичний етюд ("Йоганна, жінка Хусова"). При цьому впадає у вічі відсутність у драматичній спадщині Лесі Українки жанру комедії. Більше того, мало в ній (всього кілька) гумористичних ефектів чи комічних персонажів, навіть гумористичних словесних ситуацій. Виняток становить хіба що сцена фантастичної драми "Осіньна казка", де служниця врятувала лицаря й заховала його у загороді для свиней.

Уже коли зайшла мова про цей твір Лесі Українки, який донедавна нашим офіційним літературознавством трактувався однозначно як революційний, то варто зазначити, що, на думку багатьох дослідників із української діаспори – Наталі Ішук-Пазуняк, Ігоря Качуровського, Романа Задеснянського, Степана Чорнія та ін., він чи не найслабший у творчій спадщині письменниці. Хоча й тут надibuємо на блискучий вислів глибокої думки Лесі Українки: "Хто визволиться сам, той буде вільний, Хто визволить кого – в неволю візьме"¹⁸.

Загалом нині, коли драматургічна творчість Лесі Україн-

ки постає перед читачем у всій своїй повноті (у 1989 р. в харківському журналі "Прапор" після десятиліть приховувань була видрукувана її "Бояриня"), можемо й мусимо звернути увагу сучасника на деякі присутні літературні факти, здійснюючи певне переосмислення драматичних творів поетеси.

Насамперед розгляньмо вже канонізовану нашим офіційним літературознавством, а відтак шкільними та вузівськими підручниками драму-феєрію "Лісова пісня". І найперше, що виникає при її аналізі, це, очевидно, з'ясування того, чим різниться вона від етнографічно-побутових п'єс драматургів-попередників? Це не довільне запитання, адже українські драматурги, представники "театру корифеїв", до Лесі Українки ставили у своїх творах принаймні дві основні мети (обидві позахудожні). Перша - показати народний з вияскравленням національної специфічності побут і тим довести окремішність українського народу; друга - збудити в читача чи глядача співчуття до знедолених, а відтак викликати соціальний протест чи національний спротив. Леся Українка в "Лісовій пісні" зображує розмаїття української народної демонології. Але, і на відміну від українських драматургів-попередників, у неї етнографічний матеріал служить художньому вираженню, мистецькій меті, а не навпаки.

Крім того, в офіційному літературознавстві драму-феєрію "Лісова пісня" вважали, а почасти вважають й досі, однією з найкращих у творчості Лесі Українки. На наше переконання, це зроблено було колись для того, аби відвернути увагу від інших, психологічно більш витончених, проблемно-філософських та візійно-пророчих драматургічних творів письменниці.

Певна річ, "Лісова пісня" легка для сприйняття, формально блискуча річ, але вона значною мірою побудована на зовнішніх ефектах, протагоністичних образах і глибиною не дорівнює таким шедеврам, як "Блакитна троянда" з її символікою чи "Камінний господар" з його містикою, або "У пущі", де розкривається вічна проблема - митець і його оточення, не кажучи вже про "Кассандру" - трагедію правди, що вбиває, ні про "Орґію", яка крізь призму естетики подає проблему національного поневолення, ні про "Одержиму", де пророцтво Міріам сягає глибин людського духу, ані про "Адвоката Мартіана", що випереджає на ціле півстоліття європейську драматургію. До речі, є в "Адвокаті Мартіані"

навіть те, що споріднює цей твір із днем нинішнім: тут і замкнене коло, з якого немає виходу, і фатальний збіг обставин, і постать глухонімого раба, що, певно, символізує невблаганність часу. Власне, все, що типове для європейської літератури наших днів.

До того ж, з-поміж усіх перелічених творів "Лісова пісня" фабульно найменш самостійна. Читаючи її, нерідко ловиш себе на думці, що десь про це вже йшлося, що, приміром, символіка "затопленого дзвона" Гергарта Гауптмана прямо асоціюється зі символікою "Лісової пісні"¹⁰. А деякі ремарки з неї нагадують ліричні пасажі Моріса Метерлінка в "Жуазелі". Крім того, остання дія "Лісової пісні", надто її фінальна частина, видається недостатньо розробленою, що, безперечно, применшує художню вартість твору. На ці та інші прорахунки драми-феєрії свого часу вказували дослідники творчості поетеси, здебільшого з української діаспори (Віктор Петров, Роман Задеснянський, Осип Кравченко, Антоніна Горохович та ін.).

Тут доречно зауважити, що найслабшою в драматургічних творах Лесі Українки є розв'язка (сюжетна і конфліктна). Навіть у найдовершеніших її творах "Кассандри" (авторка сама зауважила непотрібність фінальної сцени) та "Руфіні і Прісциллі" (в останній сцені поетеса на стільки показує, скільки розкаже) помітна ця вразливість.

І все ж саме про них - "Кассандру", "Одержиму", "Орґію", "Руфіну і Прісциллу" (за свідченням Миколи Зерова, найулюбленішу річ авторки), "Адвоката Мартіана" та інших - нині варто вести розмову насамперед. Як і, скажімо, про таку досі ніким не помічену перлину, як драматична новела "Прощання". Написана в 1895 р., власне тоді, коли в європейській літературі почали з'являтися перші спроби безфабульної психологічної прози, вона всуціль побудована на нюансах людської психології, розкритті внутрішнього світу героя. В Україні тих часів ще не було відповідного читача для таких творів, тому годі було сподіватися на адекватне сприйняття цього Лесиною твору. Можна припустити, якби "Прощання" було перекладено на якусь із європейських мов, для Лесі Українки відкрився б шлях на вершини світового письменства, творчість її знали б принаймні в Європі, яка на початку нашого століття буквально засипала своїх читачів аналогічною модерною літературою (Ігор Качуровський).

Мабуть, трагедія нашої геніальної поетеси не лише в тому, що вона часто писала знесилена фізично, перемагаючи підступну хворобу. Трагедія її в тому, що вона як самотній

художник слова, феноменальний митець, якому немає рівня у світовій драматургії, через брак перекладів не могла дійти до європейського читача та глядача вчасно, як не могла "достукатися" і до українського читача чи глядача головним чином через непідготовленість їх до сприйняття естетики театру Лесі Українки.

Так, її образи, сюжети, герої, хоча й навіяні українською дійсністю, все ж наче проектувалися поетесою на загально-людські виміри, "зв'язувалися з одвічними переживаннями людськості"¹¹ (Михайло Грушевський). І сприйняти це українському читачеві чи глядачеві, значною мірою вихованому на етнографічно-побутовому матеріалі національної драми і театру, було неймовірно важко.

Лесю Українкою через постійну ще з дитячих років хворобу змушена була часто перебувати на лікуванні поза межами України, і "незмога дістати відповідні національні джерела примушувала її зрікатися сюжетів, і то часом таких, що віддавна її до себе приваблювали"¹² (Микола Зеров). Лесю Українкою на "чисто" національному матеріалі написала лише три твори – "Блакитна троянда", "Лісова пісня", "Бояриня". До речі, є відомості, що вона мріяла написати драму на сюжет Бондарівни, п'єсу про запорізького кошового Гордієнка. Проте весь час мусила відкладати задуми, бо вважала, що для цього їй ще не вистачає знань української минувшини, а поповнити їх за кордоном було непросто.

І ще одне, що є надто характерним для європейського тла розвитку драматургії Лесі Українки – її визначення й творча реалізація індивідуалізму як людської неповторності і самодостатності, як основного ґрунту, на якому виростав неоромантизм поетеси. У статті "Новітня суспільна драма" Лесю Українкою писала: "Старий романтизм вивільняв особистість, – не лише винятково героїчну, – від натовпу; натуралізм вважав її безнадійно підпорядкованою натовпу, котрий керувався законами необхідності...; новоромантизм прагнув вивільнити особистість у самому натовпі, розширити її права, дати їй можливість віднаходити собі подібних, або якщо вона виняткова і при цьому активна, дати їй можливість підвищувати до свого рівня інших, а не знижуватися до їх рівня, не бути в альтернативі вічної моральної самотності чи моральної казарми"¹³. Так чи інакше, а майже всі драматургічні твори Лесі Українки розкривають неповторність людського індивідууму, активний спротив людської особистості будь-якій суспільній чи морально-духовній, соціальній чи національній нівеляції. Відчуття своєї вартості

і непроминальності становить ідейну основу такого художнього творення, як неоромантизм.

Тут доречно було б навести міркування Дмитра Донцова, який у статті, написаній незадовго до смерті Лесі Українки "Поезія індивідуалізму (Лесю Українкою)", аналізуючи драматичні поеми письменниці, писав: "Її індивідуалізм не біжить цілковито від життя і людей, схоже героям Байрона і його російських наслідувачів, не ховається в катакомбах, а шукає свого пристановища, як той неофіт ("Катакомби"), у таборі Спартака, у таборі повстанців-рабів. Її поезія – поезія індивідуалізму лише тому, що "згуртована більшість" ще не добралась до тих ідей, які вона проповідувала, – індивідуалізму, що апелює до мас". І трохи далі: "Можливо, ніхто, крім Шевченка, за всією будовою свого інтелекту і своєї музики не відображав так правильно і яскраво життєву філософію маси, що бореться і страждає, – філософію пробуджуваної свідомості народу"¹⁴. Така абсолютно незвична, незбагнена, цілковито самотня творчість, зокрема драматургічна, Лесі Українки.

І все ж в Україні досі не з'ясовано феномену "театр Лесі Українки", досі не розкрито поліфонію чуток і відчуттів, медитацій і долі її героїв у всій повноті, так як замислювала собі письменниця.

"Чи означає це, що Лесю Українкою не треба ставити?" – риторично запитував більш ніж півстоліття тому наш видатний учений із діаспори Юрій Шевельов (Юрій Шерех). І сам же категорично заперечував: "Ні! Якщо німці виставляють "Фауста", зокрема його другу частину, то ми маємо право і обов'язок виставляти Лесю Українкою (...) Змагатися (режисерам, акторам, художникам – С.Х.) з Лесею Українкою – це страшно, але й почесно. І хто знає: може колись наш театр знайде, виробить-таки підхід до поетичних "драматичних поем", що питання про сценічність творів Лесі Українки стане здаватися смішним анахронізмом..."¹⁵. А тим часом драматургія поетеси шукає гідних інтерпретаторів-художників і вдумливого, інтелектуального й філософськи підготовленого читача та глядача.

... Незадовго до смерті Лесю Українкою в листі до матері Олени Пчілки розповіла про те, що готується написати нову драму, але сил не вистачає. Так і зосталася вона як начерк. Мова в ній іде про те, що великий грецький філософ Теоокрит з Олександрії вірить в остаточну перемогу науки. Однак він живе в добу християнського фанатизму, що нищить наукові цінності тільки за те, що вони поганські. Його

заарештовують. Учений-еллін, маючи цілу бібліотеку давніх писань, не встигає заховати їх од недругів. Це вночі, потайки, роблять його діти – сімнадцятирічний син і п'ятнадцятирічна донька: просто у пісок пустелі загортають дорогоцінні батькові папіруси. Як лише зійшло сонце, діти стають навколішки і звертаються до нього: "Теліосе! Рятуй наші скарби! Тобі і золотій пустині доручаємо їх!"

Є в цих словах щось знаменно-предвіщинське. Отак із молитвою до сонця вранішньої серпневої днини 1913 р. за пруг життя відійшла Леся Українка. Однак світло її духовного генія завше осяватиме небо рідної України.

СИНТЕЗ СИМВОЛІЗМУ І НЕОРОМАНТИЗМУ В ДРАМАХ ЛЕСІ УКРАЇНКИ

До поезики й естетики символізму та неоромантизму мають безпосереднє відношення такі твори Лесі Українки, що вже навіть жанровими означеннями ("фантастична драма" – "Осінь казка", "драма-феєрія" – Лісова пісня" та ін.) виявляють певну синтезуючу специфічність різних типів її художньої свідомості. А опосередковано в площину цього естетичного комплексу можна б віднести більшість драматичних поем поетеси, чиє увиразнено символічне й романтичне відчуття належало ледь не до її другої природи. Античні, біблійні, старовірські, загалом віддалені від національної основи теми її драматургії – це й є, власне, символічна образність, котра прикривала той час і простір, в якому жила і творила письменниця. Микола Євшан, торкаючись характеристики її творчої індивідуальності, вказує на такі прикмети, як аристократизм, прометеївський порив і символічне мислення Лесі Українки. Вона мала органічний дар мислення символами на відміну від багатьох епігонів Моріса Метерлінка, тому й зверталася до міфологічних і напівміфологічних тем.

Символічну форму драми (яка, незважаючи на символічно-романтичне сприйняття й відтворення життя, все ж не мала б бути позбавленою реалізму) Леся Українка вважала наскрізь прийнятною для соціального типу драми. Саме це вона мала на увазі, коли у зв'язку з обговоренням Б'єрнсонової драми "Понад сили" писала: "Нова, нарешті, й сама форма драми (...), тобто, далєбі, вона не нова, так як її намітив Ібсен, а довершив Метерлінк – це форма драми настрою, символічно-реальна – нове використання її саме у соціальній

драмі; використання вдале і таке, що знайшло собі талановитих прихильників не тільки в драмі, але навіть і в опері"³. Тому символізм у такій формі, як його розуміє й використовує в своїй творчості поетеса, це – не Метерлінкове "мистецтво для мистецтва", а лише сприятливий художній засіб для ще ліпшого вияскравлення реального задуму. Лесин символізм ґрунтується на твердих підвалинах, і в цьому вона значно ближче стоїть до Гауптмана, ніж до Метерлінка.

З Гергартом Гауптманом пов'язує Лесю Українку не лише глибинний пафос, що його поетеса, проводячи аналогії між "Ткачами" Гауптмана й "Дурними пастирями" Мірбо, влучно, одним реченням, характеризує: "Де в Гауптмана трагізм, там у Мірбо мелодрама або публіцистика"⁴. З німецьким драматургом українську художницю слова, крім цього, поєднує й цілковито новий стиль творчості, надто відмінний від старого романтизму й нового натуралізму. Власне його Леся Українка окреслює як неоромантичну течію, з якою вона нерідко ідентифікує ідейний напрям своєї творчості.

Чи не найкращою нагодою для викладу своїх поглядів на природу "новоромантизму", як називала його Леся Українка, послужило поетесі обговорення Гауптманового шедевиру "Ткачі", де вона нову течію характеризує такими словами: "В драмі "Ткачі" позначається віяння новоромантизму з його прагненням до визволення особистості (...), – але тільки виняткову, героїчну особистість, – від натовпу, який керується законом необхідності й тими, хто крапче від усіх зуміє здобути користь із цього закону, тобто знову ж таки натовпом у виді класу буржуазії; новоромантизм прагне визволити особистість у самому натовпі, розширити її права, дати їй можливість знайти подібних до себе, якщо вона виняткова, і при цьому активна, дати їй нагоду підносити до свого рівня інших, а не опускатися до їх рівня, не бути в альтернативі вічної моральної усамітненості або моральної казарми"⁵.

Цікаво, що, будуючи свою концепцію неоромантизму, Леся Українка з-поміж багатьох європейських письменників-драматургів обирає для свого дослідження саме п'єси Гергарта Гауптмана, а не Моріса Метерлінка – одного чи не найпопулярнішого на той час представника модерного типу художнього мислення. "Але в тому-то й суть її концепції, – розмірковує сучасна дослідниця українського неоромантизму Олена Шпильова, – що "найпродуктивнішим напрямом у новітніх літературних течіях" вона завжди вважає той, якому вдалося ввібрати в себе, трансформувати, естетично пе-

реосмислити найвагоміші художні здобутки літератури попередніх епох і, зокрема, а можливо, й насамперед, реалістичної літератури XIX ст., яка, спираючись на досягнення психології та соціології, а де в чому й випереджаючи ці науки, відкрила внутрішній світ людини соціуму, знайшла ключ до її психіки". Звідси й зрозуміло, що Лесю Українку завперш цікавила не Метерлінківська "драма настрою", а Гауптманівська "драма юрби" в її новітньому трактуванні, хоча саме Моріса Метерлінка радше годилося б "главою" неоромантиків назвати, а не Гергарта Гауптмана. Останньому українська авторка віддає перевагу тому, що він, "як ідеолог, більше зробив для новоромантизму, не кажучи вже про мистецтво взагалі, ніж Метерлінк та інші корифеї нової школи".

Неоромантичні елементи у творчості Лесі Українки, як було вже згадано на початку, виступають якщо й не прямо, то опосередковано. Символічно-романтичне тло мають, наприклад, "Вавилонський полон", "На руїнах", де під поневоленням народом Ізраїля і його поневолювачем Вавилоном – Лесю Українка, вочевидь, розуміла ідентичні співвідношення у становищі українського народу під Москвою. Важливим показником, своєрідним ключем до розшифрування символічної схеми в творах поетеси може служити її принцип захисту покривдженого антагонізму до гнобителя, її повносердна симпатія до того поваленого лицаря, що супроти свого ворога не знаходить інших слів, як "убий, не здайся". Така засаднича концепція поетеси зумовлена становищем її батьківщини, поневоленого народу, чий інтерес вона вважає за свій святий обов'язок відстоювати. Що під Ізраїлем чи Грецією вона символічно розуміла свою вітчизнину, видно ще й із специфічного становища письменниці як українського художника слова в умовах царсько-імперської Росії.

Лесю Українка стоїть на боці Ізраїля, доки його поневолює Вавилон ("Вавилонський полон") чи Єгипет ("В дому роботи"). Але ж коли поневолений стає гнобителем, як у випадку єврейського синедріону і його негативної ролі в переслідуванні християнської церкви ("Одержима"), поетеса стоїть на християнських, антиєврейських позиціях. З цього видно, що кожного разу об'єктом симпатій поетеси був символічний образ її батьківщини, а не Ізраїль чи Греція як такі. На прикладі образу Греції, її символічної ролі насамперед як поневолювача, а згодом поневоленого народу, ще більш увиразнюється спосіб символічного трактування предмета

письменницею. У "Кассандрі", скажімо, символом України очевидячки є не Греція, а завперш Троя, тоді, як в "Оргії" саме під Грецією треба символічно розуміти Україну.

Отже, з одного боку, Греція є символом поневоленого народу й України ("Оргія"), з другого ж, – Греція відіграє роль народу-нападника, як Москва супроти України ("Кассандра"). І там, і там символами України є поневолені народи. В усіх випадках символами Москви є поневолювачі-агресори, як Вавилон ("Вавилонський полон", "На руїнах"), Єгипет ("В дому роботи"), Греція ("Кассандра"), Рим ("Оргія").

З приводу порушуваних питань про символіку на суто національному тлі Борис Якубський писав, що в драматичних творах "На руїнах", "Вавилонський полон", "У катакомбах", "В дому роботи" Лесю Українка ганьбила російський царат за політичний гніт України. Щодо драматичної поеми "Оргія", то він зазначає, що в ній поетеса зображує, зокрема, ставлення російського царату до українського мистецтва. Причому Якубський покликається на твердження історика української літератури Володимира Коряка, який писав: "Драматична поема "Оргія" є алегоричне зображення царату та українського громадянства після поразки революції 1905 року; римські завойовники – це російська буржуазія. Коринтські греки – це українська інтелігенція, пасивна, не здатна до революційної акції. Антей і його учні – це нова сила, яка має знищити владу римських завойовників".

Проте символічний комплекс у творчості Лесі Українки не вичерпується мотивами національної романтичної символіки, хоча вона і найбільш поширена у її творах. Євген Ненадкевич, наприклад, згадує про символічне забарвлення, що збагачує ритмічний візерунок "Камінного господаря". Паралелізм конкретних речей і образів, уточнює Ненадкевич, сприймається як зіставлення складніших психологічних комплексів ідей. З багатьох ритмічних композиційних повторень дослідник бере лише один приклад, де виразно й прозоро акцентується на символічності змісту, а саме: темі обручки, емблемі вірності Дон Жуана Долорес. Інша дослідниця Антоніна Горохович, аналізуючи специфічність реплік Лесиних драм, зазначає, що мовне багатство твору ("Лісової пісні" – С.Х.) наскрізь символічно-алегоричне і цементує його в органічну цілість.

Зразком символічного сюжету й загального романтичного характеру драматичного твору, що приховує глибші соціальні й національні задуми поетеси, є фантастична драма

Лесі Українки "Осінь казка". Якубський, зараховуючи символічні сюжети драми Лесі Українки до типових у її творчості, називає й сюжет "Осіньної казки" символічним. Проте він проводить чітку різницю між поняттям символу й алегорії. Було б, на думку Якубського, спрощенням говорити, що в "Осіньній казці" мається на увазі революція 1905 року, що начебто будівничий та робітники в драмі - це насправді представники пролетаріату, принцеса - це селянство, лицар - представник шляхетної буржуазії, а король - це царська влада. Коли б революція 1905 р. була справді сюжетом "Осіньної казки", тоді ці постаті були б алегоричними в творі. Але це далеко не так. Революція послужила лише темою, а не сюжетом. Сюжет обрано і розгорнуто романтично, що притаманно поетиці ранніх та пізніших творів Лесі Українки. Романтизмом передусім віє від самого жанрового визначення "фантастична драма"; сам термін "фантастичний" є вже романтика. Типово для романтизму, мотивує далі Якубський, розгорнуто й сюжет "Осіньної казки", елементами якого є переховування лицаря-в'язня жінкою, таємничий королівський палац на високій кришталевій горі, роман короля з пастушкою, обрання її королівською нареченою тощо.

Через усю "фантастичну драму", підсумовує Якубський, проходять дві ідеї: одна - індивідуально-романтична (нещасливе кохання та жага справжнього високого кохання принцеси), друга - соціально-реалістична (гніт королівської сваволі, боротьба проти цього гніту), що так і залишається в драмі нерозв'язаною¹². Протягом 1903-1906 років Леся Українка була виразною представницею українського неоромантизму. Велика заслуга письменниці полягає в тому, що її неоромантизм був зв'язаний із її ж тодішнім революційним настроєм, і що її "Осінь казка", незважаючи на незакінченість, є твором неоромантизму.

З питанням символістично-романтичної естетики Лесі Українки тісно зв'язане й питання "історизму" та "психологізму" в окремих драматургічних творах поетеси. Микола Зеров, наприклад, вважає, що Леся Українка намагалася не помилятися щодо колориту місця й часу, остерігалася анахронізмів і недоречностей, але в цілому її не цікавило відтворення пережитої доби. Не цікавило навіть у такій незначній мірі, як цим захоплювався хоча б Анатолій Франс, який воскресив перед своїми читачами психіку кімейського співця Гомера, іудейського прокуратора Пілата та інших історичних осіб. Археологізм уяви був, на думку Миколи Зерова,

чужий Лесі Українці, подібно, як чужим був справжній екзотизм з його винятковим замилюванням чимось "іншим", її вавилоняни й єгиптяни мають сучасну психіку, а її американська пуца, середньовічна Іспанія, Рим і Єгипет - це тільки більш-менш прозорі псевдоніми її рідного краю¹⁴.

Загалом більшість дослідників творчості Лесі Українки погоджуються з тим, що драматичні твори поетеси, які переносять нас до різних країн і епох, не є історичні за своєю суттю. Те, що писав Микола Євшан щодо екзотичних тем творів Лесі Українки, що "її переважно античні й чужі теми, особливо в останні роки, не відчужували від України; заглиблюючись у душу старовинного грека чи єврея, вона думала про Україну, серцем була при нас, писала навіть про наш час і наші обставини"¹⁵ прямо відноситься, зокрема, до історичного й психічного комплексів її діалогу "Три хвилини". У зв'язку з цим Іван Ямпольський нотує, що і в "Трьох хвилинах" теж не видно, щоб автор прагнув відтворити характерні сцени з епохи великої французької революції. Переживання жирондиста, відірваного зі своєї доброї волі від громадського життя рідної країни, - центральний мотив цього твору Лесі Українки. З факту переживання жирондиста на чужині, що завдяки аналогічній ситуації треба розуміти як переживання українського політичного емігранта (а це, власне, становить центральну тему діалогу), робить Ямпольський висновок, що не монтаньяр, тільки жирондист є героєм твору¹⁶. Як центральний персонаж він мусив би бути виразником специфічного на його час способу мислення. А насправді, "переживання жирондиста зовсім не характерні для Франції кінця XVIII ст. - вони можливі скрізь і завжди"¹⁷.

Тому тут мова йде насамперед не про "історизм", а про "психологізм" як закінчену конструкцію твору. Відсутність побутових дрібниць, абстрактність, схематичність дійових осіб лише підкреслюють, згідно з висновками Ямпольського, тему психологізму й історизму в діалозі "Трьох хвилин". (...) Бо саме їх ("психологізму" та "історизму". - С.Х.) подробиць, що утворюють колорит епохи, зовсім нема...¹⁸.

Історичну тему, справді з історії України (однак не із сучасного їй українського життя), обрала Леся Українка також у своїй драматичній поемі "Бояриня". Цю обставину Якубський мотивує тим, "чим пояснюється взагалі відсутність українських сюжетів у драматичній творчості Лесі Українки - відсутністю в неї доброго знайомства з побутовим оточенням України"¹⁹. "Бояриню" треба зарахува-

ти в першу чергу до таких творів письменниці, що мають суто психологічне спрямування (у даному випадку "Бояриня" побудована на мотиві ностальгії), а не історичне. Цей психологічний комплекс твору Михайло Драй-Хмара розглядає таким чином: "У творах (Лесі Українки - С.Х.) з психологічним ухилом історичні особи та події відходять на другий план, або становлять історичне тло, що на ньому автор розв'язує ті чи ті психологічні проблеми, що їх продиктувала йому сучасність"²⁰.

Незважаючи на ідеологічні моменти драми, що відображають ідеологію національного руху, з яким Леся Українка була якнайтісніше зв'язана²¹, все-таки тут меншою мірою треба говорити про історичні риси "Боярині". За справедливим визнанням критики, психологічний елемент у цій драматичній поемі переважає історичний. Тим психологічним елементом є в "Боярині" мотив національної пасивності, зради, ностальгії, що, зрештою, не становить у творчості Лесі Українки чогось окремишнього, виняткового, неорганічного. Навпаки, він якнайтісніше пов'язаний з усім комплексом ідей, мотивів, настроїв, властивих письменниці²². Коли ж все-таки виокремлюємо історичні елементи в "Боярині", то їх насамперед треба віднести до специфічної ролі, що її відіграв твір Миколи Костомарова "Руїна" як історичне джерело тематичного спрямування "Боярині". Бо саме від Костомарова Леся Українка перейняла його ідеологію, той войовничий націоналізм, що характеризує майже всі твори українських письменників, які писали про добу Руїни²³. Власне Костомаров, дав Лесі Українці, з одного боку, ідеологічну основу, а з другого, - те історично-побутове тло, на якому вона, образно кажучи, виткала узори своєї поеми²⁴.

У заключному слові обговорення драматичної поеми "Бояриня" Михайло Драй-Хмара ще згадує етнографічні джерела, що їх використала поетеса. Вплив елементів фольклору позначився великою мірою на європейській драматургічній літературі другої половини XIX - початку XX ст. Разом із біблійними, історичними й літературними джерелами значну роль у драматургічній творчості Лесі Українки відіграли міфологічні й етнографічні джерела. Особливо це проявилось й увиразнилось в Лесиній драмі-феєрії "Лісова пісня". Віктор Петров твердить, що саме на ґрунті модних на початку XX ст. мистецьких течій символізму та неоромантизму, як і завдяки жвавому інтересу Лесі Українки до фольклору, народної пісні, села та народного повір'я, ви-

росла "Лісова пісня" з характерним для цієї казкової драми "майже поганським культом природи"²⁵.

Побіч натуралістичної теми - прославлення матірнього лона природи - в "Лісовій пісні" проходить паралельно друга тема: тема радості-страждання, романтична тема "єдиного кохання", що полягає в такому розумінні Мавкою поняття любові, як "все віддати й нічого не лишити для себе". "Лісова пісня", на думку Петрова, всім своїм змістом, усім своїм стилем належить до романтичної течії в мистецтві з її фольклором, міфом, природою, казкою, протистоянням природного й людського, поезією як чарами, темою магії мистецтва, спробою створити нову міфологію²⁶.

Водночас Віктор Петров приєднується до загальнопоширеного погляду, що тематично й текстуально "Лісова пісня" типологічно близька "Затопленому дзвону" Гауптмана. А це, в свою чергу, пов'язувало Лесю Українку із символізмом та неоромантизмом початку XX ст. і витворювало цілковито оригінальну синтезу традицій і новаторства. Не вдаватимось до зіставлень названих творів на рівні принципів художнього мислення, зауважимо тільки, що Леся Українка мало залежала від Гауптмана, зокрема, від його "Затопленого дзвону", як і Гауптман творчо незалежний від Ібсенового "Пера Гюнта". Зрештою, як і всі драми разом не можна вважати прямо похідними від Шекспірівського "Сну літньої ночі", незважаючи на спільність реалістично-романтичного й символічно-естетичного комплексу, що їм усім притаманна, і на їх чималу схожість з кожного іншого погляду, завперш поетики. Насправді, Леся Українка в "Лісовій пісні", як й Ібсен в "Пер Гюнті", використала значно складніші методи, поєднуючи різні елементи реалізму й романтизму, символізму й неоромантизму в гармонійну цілість.

Що ж до іншого драматургічного твору Лесі Українки "Ізольда Білорука", то його також можна типологічно зіставити з драмами західноєвропейських авторів. Коли за Зеровим²⁷ і Ніковським²⁸ зарахувати цю драматичну поему до ряду всієї драматургії Лесі Українки (причому Зеров уточнює драматичну форму "Ізольди Білорукої" технічною назвою "драматичні сцени з віршованими ремарками", відносячи цей твір разом із "Камінним господарем" і "Лісовою піснею" до найбільших шедеврів у творчості письменниці), то тут доведеться, принаймні в рамках аналогій між творами західноєвропейської літератури, також говорити про тематичну спільність із Вагнеровим "Трістаном і Ізольдою"²⁹ - яскраво вираженою музичною драмою. Незважаючи на

інтерес Лесі Українки до музики загалом і до музичного мистецтва Вагнера зосібна, що помічаємо хоча б із досить-таки частих покликань поетеси на деякі аспекти музично-драматургічної творчості цього майстра (наприклад, її порівняння ролі містичних елементів в опері французького композитора Шарпантьє з роллю святого Грааля в лицарському циклі опер Вагнера³⁰, навряд чи можна типологічно поєднувати обидва ці твори ("Ізольду Білоруку" й "Трістана і Ізольду"). Цього не можна робити вже хоча б через їх різномірність як щодо архітектоніки, так і щодо провідної думки. На наше переконання, тут спостерігається винятково особистісне зацікавлення Лесі Українки Вагнером, зокрема, тією популярною темою, що спонукала появу стількох відгуків у світовій літературі. Про генезу відомої повісті про "Трістана" Михайло Грушевський писав: "Повість про "Трістана" - це переробка дуже популярного роману з кельтського циклу "лицарів круглого стола" короля Артура, відомого в ряді французьких, німецьких і англійських обробок XII-XIII вв., а спопуляризованого в новіших часах особливо оперою Ріхарда Вагнера на цю тему: історія фатального кохання незрівнянного лицаря, королевича Трістана і білорукої Ізольди, заручениці його дядька, короля Марка"³¹.

Значно важливішою ланкою в духовному спорідненні творчості Лесі Українки та Вагнера (аніж лише тема кохання Трістана до Ізольди) можна було б, на нашу думку, вважати комплекс вічних естетичних цінностей, що притаманний творам як німецького геніального музиканта, так і української геніальної поетеси. "В цьому комплексі на одне з перших місць висувається туга за ідеалом чоловічого лицарства й жіночої вірності. Зокрема, мотив "спасення шляхом жертви", що так виразно проходить крізь низку опер і музичних драм Вагнера, починаючи з "Голландця-блукача" й закінчуючи "Парсіфаллю", знаходить знаменитий, хоч і зовсім не залежний вираз у драматичних творах Лесі Українки, а надто в її "Лісовій пісні"³². Якщо б, приміром, простежити за роллю таких жіночих образів у творах Вагнера, як Єлисавети з опери "Тангойзер" чи Сенти з "Голландця-блукача", то можна знайти немало підстав для проведення деяких аналогій із персонажами Лесиних творів, зокрема з Мавкою ("Лісова пісня") чи Долорес ("Камінний господар") саме в площині символіки жіночої жертвовності. Додаймо до цього ряду і Міріам ("Одержима"), і Прісціллу ("Руфін і Прісцілла"), і Кассандру ("Кассандра") та багатьох інших Лесиних жінок-жертволиць, які, за словами сучасної дослі-

дниці творчості Лесі Українки, своїм корінням сягають ще архетипів античної трагедії³³.

За переконанням українських романтиків, передусім Пантелеймона Куліша, ці античні архетипи своїми джерелами мали не лише суто національну традицію, а й філософсько-естетичні концепції європейських романтиків, зосібна П.-Б.Шеллі та Дж.-Г.Байрона: жінка є духовним джерелом практично всіх високоморальних вчинків героїв, виразником духовної суті стосовно чоловічих образів. Не випадково німецькі романтики з ідеологічної концепції до жінки виводили "таємницю втілення духовного начала в кінцевому світі і в людині" (Новалис).

Якщо ж повернутися до типології жіночих образів Лесі Українки та Вагнера, насамперед романтичних устремлень героїнь, то можемо сказати, що саме таке тлумачення жінки - як втілення духовного начала в житті людства - знаходимо і в Міріам, яка здатна на безкорисливу самопожертву за високу ідею, за Месію ("Одержима"). Сам же Месія в драмі змальований як такий, що пожертвував задля щастя і спасіння нікчемних за своєю суттю людей.

Як переконуємося, художня система драматургії Лесі Українки органічно продовжувала ідею незвичайної, сильної особистості (індивідум) та юрби, натовпу (принцип ідейної контрастності), ідею, що поставала в її мистецькому вжитку як синтез національної української романтичної традиції та загальноєвропейської нової модерної драми. Маємо також суто романтичний принцип освоєння дійсності, неоромантичний струмінь в художньо-естетичному осмисленні письменницею індивідуалізму. Це здійснювалося головним чином через втечу Лесі Українки в історичне минуле (не лише свого народу, а й людства загалом), у природу, світ ідеальний, не спотворений цивілізацією.

Образний світ драм Лесі Українки дуже тонко конструється на ледь видимій межі романтичного й умовно реалістичного, неоромантичного й символічного, на концепціях "долі" й "волі", що також ледь окреслюється в її драматургічних творах через неоромантичну систему художнього мислення. У багатьох драмах Лесі Українка висуває питання жертви, зокрема, з боку жіночих героїнь, "ідеалізацію такої великої "неволі" людської, як співчуття"³⁴. Власне цим і відрізняється найбільше антихристиянство Лесі Українки й Ніцше. Бо ідеалізацію співчуття останній вважав найглибшою провинною християнського вчення.

Аналогом освоєння конечності людського життя можна

вважати, як ми переконалися, текстологічне мислення, що склалося в неоромантичній теорії Лесі Українки. Тут сплетіння різних ліній, суперечливих голосів, далеко неоднорідних й неоднозначних фактів у тексті спрямовані до єдиного, кінцевого смислу (отже, до смерті), але, будучи різногосими й неодновимірними, якраз цієї закінченості (себто смертності) вони й уникають. Відтак смисл Лесиних драм народжується на багатьох різних зміщеннях, ущільненнях, пропусках, цитатах, які вплітаються в словесну картину її драматургічних творів.

Таким чином, посилена акцентація на інтелектуальному та ідеальному началах в драмах Лесі Українки значною мірою зумовлена не тільки досвідом і традиціями української романтичної драми та західноєвропейської нової драми кінця XIX – початку XX ст.³⁵, а завперш високою художньою майстерністю, зокрема синтезом різних типів мистецької свідомості, що їх витворив (цілковито логічно й самобутньо) геній Лесі Українки-драматурга. Власне, це й спричинилося до абсолютного вивищення її драматургії над етнографічно-побутовою драмою того часу, а затим і до нерозуміння її сучасниками, зокрема театральними режисерами й акторами. Вочевидь, це також давало підстави, щоб Лесею Українку поставити в один ряд з творцями західноєвропейської модерної драми означеного періоду. І водночас в силу того, що її драматургія у багатьох випадках значно випереджала свій час, визначити її приналежність нашій добі – XX ст.³⁶

Порушена проблема синтезу таких типів художньої свідомості Лесі Українки, як символізму та неоромантизму, певна річ, торкається не тільки драматургічної спадщини письменниці, але й українського літературно-художнього процесу кінця XIX – поч. XX ст.

СТАНОВЛЕННЯ ЕКСПРЕСІОНІЗМУ В УКРАЇНСЬКІЙ ДРАМІ

Експресіонізм як тип художнього мислення "приживався" в українській драматургії кількома, принаймні двома чітко вираженими у літературно-сценічному процесі шляхами: з одного боку, через рецепцію цієї західноєвропейської модерної течії, що набула особливо помітного розвитку в письменстві і мистецтві після Першої світової війни, з іншого – через намагання увиразнити й розширити в літературі

і театрі, надто на початку XX століття, новітні засоби творчості, зумовлені ідейно-естетичним національним контекстом і художніми потребами часу. Звідси експресіонізм в українській драмі, на відміну від західноєвропейської експресіоністської драматургії (Августа Стріндберга, Георга Кайзера, Ернста Толлера, Фріца Унру, Вальтера Газенклевера та ін.), був явищем не тільки естетичним, але й передусім культурно-історичним. Він, як й інші модерні типи художньої свідомості, – неоромантизм, імпресіонізм, неонатуралізм, метафізичний символізм тощо (хай і на рівні окремішньої письменницької постаті, а не цілісної системи), утверджував у національній сценічній літературі нове мистецьке бачення і зображення, цілковито нову, порівняно із неонародницькою, тенденцію національно-культурного самовизначення.

Загалом експресіонізм як типологічно споріднене утворення (завперш із німецькою драматургією) рецепіювався на українському ґрунті передусім через розширення засобів драматургічної поетики – динамізм дії, сюжетно-композиційну рвйність та замкнутість, виразно підкреслену сценічність, активне творення (прийомами театральної образності) життя, а не його відображення, чіткість художницької позиції у ставленні до нього. На переконання теоретиків та істориків літератури, експресіоністи різко відкидали застарілі (анахронічні в їх розумінні) структури життя та мистецтва, прагнули вивищити автентичність, незалежність людського духу, вивільнити людину, її "Я" з пут технократичного світу. Власне, шукаючи шляхів для вдосконалення духовності окремішньої особистості, вони ставлять її в центр Всесвіту, в результаті чого кожен індивід (із цілковито своєрідним характером) підносився до космічних масштабів – величних, непроминально-трагічних і водночас езотеричних у своїй суті.

Експресіоністи всіляко намагалися вплинути на читача чи глядача (здаємо бодай драматургічні твори німецьких авторів). А теоретик цієї образно-художньої моделі мислення Юліус Бабб визначив її сутність як переживання та спогади людини в останню мить перед стратою, в момент усвідомлення свого небуття. Саме цими теоретичними засадами обумовлювалася й структура експресіоністських драм, характерними рисами якої були узагальненість малюнка та уникнення деталей, оскільки ті послабляють експресію, притуплюють вираження, притлумлюють вразливість як відтворення, так і від сприйняття подій, образів тощо.

Українська літературно-художня критика і літературознавство 10-20-х років, на перший погляд, ще не зовсім чітко окреслює і визначає такі поняття, як "експресіонізм" і "неонародництво", "модернізм" і "неореалізм", хоча тонко вловлює сам процес становлення нової критичної системи цінностей парадигми в українській культурній самосвідомості ("На великім шляху. Про письменників 1909" Микити Сріблянського¹, "Драма живих символів" Миколи Вороного², "Дисгармонія" В. Винниченка" Антона Крушельницького³ чи колективна монографія "Експресіонізм та експресіоністи"⁴). Безперечно, на становленні української експресіоністської драми позначалася впливова на початку ХХ століття національно-культурна народницька теорія. Її рівень і популярність, розробка основних естетичних засад в минулому – головним чином через драматургію Марка Кропивницького, Михайла Старицького, Івана Карпенка-Карого, Бориса Грінченка та інших авторів – так чи інакше відбивалась на трансформації інтенції і форм українського модернізму (Тамара Гундорова). Водночас спостерігався зворотній вплив модерної п'єси (неоромантичні драматичні поеми Лесі Українки, неореалістичні драми Володимира Винниченка, неонатуралістичні етюди Спиридона Черкасенка, символістські сценічні композиції Олександра Олеся) на неонародницьки зорієнтованих драматургів: скажімо, соціальні й історичні драми Гната Хоткевича, Людмили Старицької-Черняхівської чи Бориса Грінченка позначені пошуками нових засобів сценічності, художнього вираження. Зрештою, і модерністська критика, насамперед Микола Євшан, Андрій Товкачевський, Микита Сріблянський та Микола Вороний також спричинювала внутрішню переорієнтацію та еволюцію народницької течії в бік модернізму.

В українській драматургії початку ХХ століття зі всією очевидністю поєднуються як традиційні народно-позитивістські уявлення, етнографічно-національні риси, так і форми, структури, моделі й утворення європейського творчого досвіду – інтелектуалізована індивідуальна і культурна рефлексія, елементи психоаналізу, візійні і фантазмагоричні дії здебільшого від реалізму до містики, від натуралістичного зображення речей до екстатичного сценарію, від сумнівів до віри героя тощо. На переконання Івана Франка, нова генерація українських письменників, у тому числі й драматургів, намагалася цілковито "модерним європейським способом зобразити своєрідність життя українського народу"⁵. Драматичні твори Лесі Українки, Володимира Винни-

ченка, Олександра Олеся, Василя Пачовського, Спиридона Черкасенка та інших закріплювали на національному ґрунті новітні форми і засоби зображення, відбивали еволюцію основних типів художнього мислення (від описового реалізму, соціологічного реалізму до символізму, неоромантизму й експресіонізму), власне, тих моделей письменницької свідомості, котрі стають домінуючими у розвитку української модерної драми на початку ХХ століття, літературно-сценічного процесу загалом. У драматургії, прозі та поезії того часу "просвітительський і позитивістський об'єктивізм, раціоналізм та емпіризм заступаються прагненням до творчої суб'єктивності, художнього інтуїтивізму, естетичного синтетизму, а тенденційність і моралізаторство – увагою до питань філософсько-етичного плану, гострим психологічним аналізом індивідуальних характерів, сфери підсвідомого, соціальної та масової психології тощо"⁶.

Поряд із іншими типами художнього мислення, експресіонізм помітно модернізував українську літературу і мистецтво 20-30-х років. Власне, експресіоністичну образність, інверсованість мовлення, сугестивність алегорії, динамізм дії, ірреальну, здебільшого фантазмагоричну ситуативність драматичного дійства, стрибкоподібний, дещо ілюстративний розвиток сюжету, контрастні прокламації та інші риси поетики цієї течії надбуємо у ряді творів національного письменства і мистецтва означеного періоду. Тут і новелістика Василя Стефаника, і романи "Вальдшнепи" Миколи Хвильового та "Сонячна машина" Володимира Винниченка, і повісті Андрія Галовка "Діти Землі і Сонця" та "Можу", і ранні поезії Тодося Осьмачки, Миколи Бажана та Павла Тичини, і кіноповісті "Земля" та "Іван" Олександра Довженка, і драми "Народний Малахій", "Патетична соната" та "Маклена Граса" Миколи Куліша, і вистави "Газ" та "Джінні Хіггінс" у постановці Леся Курбаса тощо.

Варто зауважити, що творці української експресіоністської драми (насамперед Микола Куліш та Володимир Винниченко) розробляли типологічно споріднені зі світовою творчою практикою проблеми перебудови людини в нових суспільних обставинах ("Народний Малахій" і "Пророк"), де головний конфліктний вузол зав'язувався на протиріччях між вимріяною людством суспільною формацією – ідеалізованою, дещо фетишизованою у людській уяві та реальними – суворими, а то й трагічними обставинами життя. Приміром, Малахій Стаканчик із драми Миколи Куліша "Народний Малахій", який прагне розв'язати цей конфлікт шляхом рефор-

мування людини (а вона відтак реформуватиме соціалістичне суспільство), в дечому перегукується з Тамалом із драми австрійського письменника Франца Верфеля "Людина із дзеркала". Проте ця спільність проступає лише на рівні бажань героїв. Вчинки, діяння, зрештою, й кінцева мета їх різні: якщо Малахій зосереджується на негайній видозміні життя людини, котра врешті-решт призведе до зміни "голубої далі" - соціалізму, то Тамал здійснює все в ім'я власного очищення та спокою. Герой Франца Верфеля досягає певного духовно-морального розвитку на тривалому шляху помилок, більше того, - злочинів, все ж усвідомлює, що зло йде наперед од нього. Герой Миколи Куліша, також проходячи складний шлях пошуків та випробувань до фанатичної мрії, не зауважує, що стає своєрідною спонукою страждань, навіть смерті для свого найближчого оточення. Малахій Стаканчик, отже, не зазнає мук сумління, не відчуває морального очищення, не прагне збагнути самого себе, зрештою, не відроджується, як це відбувається із Тамалом. Більше того, персонаж української експресіоністської драми ніби застиг у своїй фанатично-засліпленій вірі, у своєму маніакально обмеженому сприйнятті і розумінні життя. Завдяки цьому на той час він сприймався як цілковито реальний - зароджуваний і всіляко утверджуваний фанатизм у радянському суспільстві ставав все очевиднішим явищем і злом.

Загалом попри чітко виражене експресіоністське спрямування художнього мислення Миколи Куліша в "Народному Малахії", тут реалізм набував особливого характеру. З одного боку, цей твір українського автора більше тяжіє до ідей, ніж характерів, що зближує його із експресіонізмом, з другого - він представляє такі власне національні типи й побут, до яких західноєвропейський експресіонізм, по суті, майже не вдавався.

Українська експресіоністська драма, попри зарубіжні впливи, мала й своє національне підґрунтя, перейшовши поступово із системи символізму, котрий був своєрідною еднальною ланкою, точніше - образно кажучи, перекидним містком від натуралізму до експресіонізму. Саме з останнім символізм єднає "однакове зацікавлення душевним життям людини і обом їм притаманний суб'єктивізм", хоча "символізм - статичний, експресіонізм - динамічний". Тому елементи поезики експресіоністської драми також можна спостерегти і в символістських п'єсах Олександра Олеся ("По дорозі в Казку", "Трагедія серця", "Танець життя", "Художники"), де апокаліптичне протиставлення тлінного, скоро-

минутого із безкінечним, вічним стає домінуючим, сприяє розгортанню драматичної дії і конфлікту, драматизує людські настрої, переживання від можливого розриву духовних, сімейних, зрештою, космічних зв'язків. Експресіоністські прийоми використовував і Спиридон Черкасенко у своїх неонатуралістичних та символістських драмах ("Жах", "Повинен"), де особистість людини проступає на тлі містично-візіонерських, ексцентричних обставин і ситуацій із відчуттями страху, каяття, упокорення, а драматична дія розчиняється у прагненнях і мріях про скоріше завершення цього надлюдського випробування.

І все ж чи не найбільш виразно експресіонізм як тип художнього мислення проступає саме в драматургії Миколи Куліша та Володимира Винниченка, для яких найціннішою була людина в момент високого напруження її духовних сил, її трагічних протиріч між переконанням і насиллям, оновленням і неможливістю його утвердження в житті ("Патетична соната", "Маклена Граса", "Народний Малахій" Миколи Куліша чи "Чорна Пантера і Білий Ведмідь", "Базар", "Брехня", "Пригвождені", "Гріх", "Пророк" Володимира Винниченка). За всієї очевидної несхожості сюжетів, образів, конфліктів, спільною тут є авторська спрямованість на найсуттєвіше виявлення характерів без будь-якої історичної і психологічної одноразовості, що "вивільнило" персонажі з таких умовностей, котрі в екстатичному і цинічному зображенні дійових осіб призводили до створення типу, до абстракції й до символу. Власне, такими сприймаються Малахій Стаканчик ("Народний Малахій"), Амар ("Пророк") та інші характери української експресіоністської драми, саме Володимир Винниченко та Микола Куліш у 20-30-х р. започаткували в українській драматургії як цілісну (а не на рівні лише окремих творів) нову символістсько-експресіоністську стилістику, яка своїм потужним психологічним й аналітичним вираженням вигідно виокремлювалася на тлі тогочасних аналогічних спроб інших драматургів - Гната Хоткевича, Любові Яновської, Якова Мамонтова, Івана Дніпровського, Івана Микитенка, Олександра Корнійчука. Така стилістика почасти зустрічається у ранній драматургії Ярослава Галана ("Вероніка"), де розкривається віковична боротьба людини за життя в умовах смерті, де воля до життя переплетена із фанатичною, сліпою вірою, у фантастичній драмі "Радій" Мирослава Ірчана, де головні образи розкриті у певній гротесковій формі, із специфічними вадами і недоліками.

Необхідно зазначити, що під час становлення української

експресіонізму, крім цього, полягає в тому, що він, як окремішнє літературно-мистецьке явище, як автентична художня течія, порівняно з іншими західноєвропейськими літературами, появився на 20-25 років пізніше, приміром, від "Танцю смерті" (1901) Августа Стріндберга чи драм Георга Кайзера з 1910 року. Можливо, в зв'язку із цим – без належного зовнішнього "живого" стимулювання, а також у зв'язку із помітною наприкінці 30-х років ідеологізацією української літератури і мистецтва – експресіонізм як тип художнього мислення, ледь окреслившись у своєму становленні на національному ґрунті, утвердившись у творчості окремих драматургів (завперш Володимира Винниченка та Миколи Куліша) чи на рівні елементів поетики (Олександр Олесь, Спиридон Черкасенко, Ярослав Галац, Мирослав Ірчан) або театральньо-сценічної стилістики ("Газ", "Джimmy Хіггінс", "Народний Малахій", "Над") в театрі "Березіль", був штучно обірваний. Експресіоністські традиції, що перебували ще у становленні, були кинуті у забуття. Хоча як окремішні "вкраплення", вони все ж використовувалися в подальшому розвитку української драматургії і театру. Однак не були такими виразними, поширеними, як у 20-30-х роках ХХ століття. Зрештою, не знайшлося тоді і драматурга, який би продуктивно розгортав прийоми, стилістику й поетику експресіонізму в своїй творчості. Загалом українська драматургія початку ХХ століття чітко розпадається на два періоди: до 1934 року, коли функціонували у ній різні типи художнього мислення як цілковито самостійні, і після нього, коли будь-які спроби українських авторів уніфікувалися до так званого методу соцреалізму.

ПОЕТИКА ЕКСПРЕСІОНІЗМУ В ДРАМАТУРГІЇ МИКОЛИ КУЛІША

Дослідники новітньої української драматургії, аналізуючи творчість Миколи Куліша, неодмінно звертають увагу на його незаперечну й важливу роль у розширенні та поглибленні засобів художньої виразності, збагаченні арсеналу поетики драми. Почавши з традиційної п'єси "побуту й реалізму" ("97" і "Комуна в степах"), що не сягала далі "театру корифеїв", він згодом засвоїв синкретичність українського вертепу, унікальні скарби драматичних поем Лесі Українки, досягнув усі здобутки західноєвропейської драматургії і самобутньо розвинув їх у "Народному Малахії", "Патетичній

сонаті", "Вічному бунті", "Маклені Грасі" та інших творах, що були абсолютно новими як за змістом, так і за формою. Його неперебутній талант не лише сприяв становленню й утвердженню новітньої української драми, а й чи не найвиразніше репрезентував на національному ґрунті яскраві модерністські пошуки як у літературі, так і в театрі 20-30-х років. Створена ним небарокова драма наче вбирає у себе кращі зразки барокової, імпресіоністської, романтичної і надто експресіоністської драматургії.

І справді, навіть при першому, бодай побіжному знайомстві з творчістю Миколи Куліша впадають у вічі характерні ознаки у ній експресіонізму: загострено-вразливе відтворення довоколишнього світу, хаосу його протиріч та конфліктів, ірреальна, здебільшого фантастична ситуаційність драматичного дійства, його короткокартинний і стрибкоподібний ритм, швидкоплинна зміна епізодів сюжету, багатий підтекст, алегоричність, надміру збуджена емоційність, екзальтованість дійових осіб, зосібна 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", що їх можна передати лише в зусібчному діянні. Власне в цьому й пояснення того, що саме драма в експресіонізмі вийшла на перший план: тому, що для нього головне – людина (на відміну, приміром, від того ж натуралізму, де людина все ж є радше часткою середовища), що драматурги-експресіоністи такі, скажімо, як Вальтер Газенклевер, Георг Кайзер, Людвіг Рубінер, Ернст Толлер, Ханс Янн, Макс Фріш, Вольфганг Борхерт, Август Стріндберг та ін. "повернулись до морального індетермінізму, від якого були одмовились натуралісти". Крім того, натуралістична драма переносила відповідальність за содіяні вчинки героя з людської волі на закони природи і цим зменшувала трагізм різних конфліктів. Експресіоністська ж драма, спрощуючи моменти зовнішнього діяння героя, поверталася до античної "трагічної вини" (Арістотель), котру творила людська воля і за яку сама ж несла безпосередню чи опосередковану відповідальність.

Якщо дошукуватись експресіонізму в драматургічних творах Миколи Куліша, то він не тільки і не стільки у виявленні в них суто зовнішніх ознак, як у розкритті його внутрішніх особливостей, що значною мірою допомагають

з'ясувати складну генезу стилю письменника, новаторство його драматургічної поетики. Проблема експресіонізму в Миколи Куліша, таким чином, це не проблема відтворення лише надто гострих відчуттів, надто складних суперечностей, надто езотеричних рис характеру героя і його розмаїтих настроїв, а насамперед проблема зраненої душі і розтерзаної, розчахненої свідомості перед хаосом буття, проблема трагічної вини. Звідси і Малахій ("Народний Малахій"), і Ілько Юга ("Патетична соната"), і Маклена та Падур ("Маклена Граса") та ін. - люди з беззахисною душею, роздвоєною свідомістю, трагічною долею. Байдуже, що змальовані вони автором у різних планах: вони майже однаково всуціль трагедійні. Особливо вияскравлено це в далеко неоднорідному й простому, як може здатися на перший погляд, образі Малахія Стаканчика, амбівалентність якого просто вражає (із старовірської слово "малахій" означає "посланець божий", "ангел").

Трагедія Малахія - це трагедія і н ф а н т и л ь н о г о, ф а н а т и ч н о г о мислення у безпросвітньо-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 добродетельності з олживого, прогнилого, пустопорожнього, загалом усього порочного. Він по-дитячому впевнений, що, знищивши всі старі форми життя і витворивши нові, зможе за їх допомогою реформувати людину, а відтак вона, така зреформована людина, зможе будувати соціалізм. "Протиріччя між мрією про "голубий" (як символ добра і злагоди. - С.Х.) соціалізм і суворою дійсністю Малахій здатний розв'язати тільки одним шляхом"³ - наївними, ірреальними реформами.

Трагедія Малахія - це трагедія п о к и н у т о г о, в і д ч у ж е н о г о. 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, без будь-якого прихистку, 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"⁴.

Трагедія Малахія - це трагедія п е р е с л і д у в а н о г о. Відверті глузування й знуцання з Малахія, що він, фантаст і обмежена людина, сам же й провокував їх, спричиняються до його божевілья. 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". Втративши всілякі зв'язки з реальним життям, пірнувши у світ уявний, Малахій наприкінці твору божеволіє насправді. І все ж, навіть у фіналі, "Куліш зберігає ту амбівалентність у підході до свого персонажа, яка супроводила його на протязі всієї дії"⁵. Справді, Малахій діє комічно, він упосліджений іншими. Та водночас це приниження і страждання наближають Малахія до міфічного образу Христа. Аполінара, завідатель дому розпусти, плюнула на Малахія і побігла, заявляючи при тому: "Я вже яка, але ж не така, як оцей..."⁶. Він упокорено й приречено зносить таку зневагу, заявляючи лише: "І плювали і били його". Власне, це й є непрямою цитатою з Євангелія від Марка, зокрема з того розділу (глава 15, стих 19), де описується знуцання над Ісусом Христом: "І били його тростиною по голові, плювали на нього"⁷.

Трагедія Малахія - це трагедія п р и р е ч е н о г о. Малахій безсилий змінити людину і суспільство. Не тільки тому, що сам-один цього прагне, а тому, що ніхто ніколи не зможе змінити суперечливих взаємин між людиною, окремо взятою особистістю, і суспільством, які, власне, є їх законом. Бо життя суспільства є життям форми, за формою і у формі, і коли якийсь окремішній індивід хоче змінити форму, то він неодмінно мусив би змінити закон, на якому ґрунтується суспільне життя. І як підсумок цього - неминуча усамітненість, приречена деградація й загибель людини. "Можна удосконалювати форми суспільного життя, не можна зробити голубою реформи суспільства, бо це проблема й мета індивіда, а не суспільства. Тим-то кожний суспільний рух нищить передусім своїх власних максималістів"⁸.

Малахій і малахіанство якнайглибше розкривають тему проповідуваного, однак не здійсненого на землі християнства. Розпіяту, розчахнену свідомість Малахія, отже, можна пояснити цілим рядом трагедійних мотивів людської волі,

трагічної вини. Не тільки за вчинки і діяння, що позначилися на власній долі, а й на долі інших. І справді, хіба не лягає (більшою чи меншою мірою) трагічна вина на Малахія за смерть доньки Любуні, за понівечене життя санітарки Олі, за страждання дружини?

Він, герой української експресіоністської драми, багатьма своїми рисами схожий на Дон Кіхота ("Дон Кіхот" Мігеля де Сервантеса), Леопольда Блума ("Уліс" Дж.Джойса), Пера Гюнта ("Пер Гюнт" Генріка Ібсена), Еріка ("Король Ерік" Августа Стріндберга) та інших персонажів світової літератури. І все ж провінційний поштовий чиновник Малахій Стаканчик – тип, глибоко закорінений у свій час, тип, породжений національним осереддям. Згадаймо бодай такі його протраційні вигуки: "Народи ростуть на прекрасній конституції: тюрми, божевільні, шинки", "проповідують і пишуть – нема нічого поза класами, а я скажу – ось позакласова солідарність злих", (до робітників на заводі) "невже і гегемонів загороджено мурами та ще якими?.. що різнить вас з тими, що сидять по бупрах та божевільнях?", (до російського чиновника в уряді УРСР) "кажіть руською мовою, не гвалтуйте української... Питаю: навіщо українізують чужих?".

Тема трагічної провини ще більше увиразнилася в своїй напрузі та гостроті в іншій п'єсі Миколи Куліша – "Патетичній сонаті". Тут трагізм проступає вже без будь-якого комізму. Містечковий листоноша Малахій став поетом, захисником революції Ільком Югою, катаклізма суспільства виокремилися у вузлові моменти людського буття, тепер не дудка дисонансувала у притлумлених стражданнях, а цілий оркестр мідяних геліконів, сповіщаючи про безнадійність конфліктів і соціально-громадських борінь. Романтичні поривання Ілька Юги, цього закоханого в музику та красу юнака, згасають у воєнній 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 заслупленому коханні до соціально нерівної йому Марини, внаслідок чого він приховує ідентичність Андре Пероцького перед більшовиками і цим, власне, завдає шкоди революції, за що його пізніше і судять. Однак трагічна вина Ілька Юги не 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 роман-

тичних ілюзій – суспільних та особистих. Спершу він гине як поет, який змушений відмовитись од своєї віри "в Петрарку і в вічну любов", а відтак і як людина, що розчинила себе у сакральному для неї "тілі революції". Жорстокі обставини доволішньої дійсності змушують Ілька Югу зробити вибір за ситуації, коли вибирати неможливо: своє національне коріння він знищує, проголошуючи, що віднині – "де клас пригноблених, там і моя нація"; своє кохання він власноручно розстрілює, прилучаючись до примарного світу радості і щастя, де його нарешті охоплює "надзвичайне піднесення".

Ще складніше виявити трагічну провину Марини. Бо якщо Ількова вина починається із соціального, а відтак остаточно конденсується на особистісному, то провина Марини всуціль виростає із людського. Вона не змогла чи не захотіла повірити в силу людської душі, людських почуттів, 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, а відтак погамованих, знищених почуттів до нього, поета, Я. Хоча, звісно, не без вагань, сум'яття душі 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 Кузякіна, скільки заперечення мрійництва української юрби (не народу, а саме юрби), яка після першого удару чи поразки кинеється врозтіч, сама ж ігноруючи ідею національного визволення. Початок її трагічної вини, 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 приходять 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 виконанні. Конфлікт особи і суспільства знову закінчився трагічною поразкою людини.

На переконання дослідників драматургії Миколи Куліша, його "Патетична соната" з точки зору експресивності становить собою своєрідний перехід у творчості автора: тут очевидними стають цілковито новаторські риси і в пробле-

матиці, і в художній структурі, що типологічно споріднює цей твір із експресіоністськими драмами західноєвропейських письменників. Герої "Патетичної сонати" активні проїняті ідеями, повсякчас живуть ними так само, як і персонажі п'єси Георга Кайзера "Громадяни з Кале". І тут, і там реальність життя притлумлюється якимись мареннями, іноді нездійсненними бажаннями. І тут, і там соціальне розмежування набуває виразно класових ознак, для кожного з яких минуле і сучасне, а ще більше – майбутнє своєї землі і народу стає тою проблемою, на вирішення якої поставлено все, навіть життя. Заради і во ім'я України жертвує Марина Ступай-Ступаненко, і цим вона перегукується із Есташ де-Сен-П'єр з "Громадян з Кале" Кайзера, де порятунок батьківщини сприймається як найблагородніша мета особистості. "Але чи має смисл загибель людини навіть в ім'я вищої ідеї і чи тільки від морально чистої людини є прийнятною жертва – такі питання ставить Микола Куліш, тоді як Георг Кайзер, – перконливо доводить сучасна дослідниця поезики експресіонізму в Україні, – на перший план висуває проблему доцільності жертви як такої взагалі, його цікавить, що є необхіднішим – уберегти створене роками шляхом жертви чи зберегти власну гідність на руїнах завдяки моральному пониженню"¹¹.

Та не тільки в цьому – такому характері та конфлікті – виявляється експресіонізм Кулішевої драматургії. Його ознаки є і в розгортанні драматичної дії, і в конструктивних принципах сюжету, і в розташуванні дійових осіб, і в змінах ролі ремарок, і в поглибленні підтексту, і в епізоді реплік тощо.

Західноєвропейські експресіоністи часто вдавалися, зображаючи головного героя, до символічного відтворення драматичної дії через його, героя, життєву дорогу з різноманітними зупинками на ній ("Людина із дзеркала" Франца Верфеля, "Поруч себе" Георга Кайзера, "Надворі під дверима" Вольфганга Борхерта, "Граф Ратценбург" Ернста Барлаха, "До Дамаска" Августа Стріндберга та ін.), що у свою чергу підказувалися авторам сюжетами середньовічних містерій, приміром, дійством про похід до Еммауса¹². "Народний Малахій" Миколи Куліша – теж п'єса про дорогу героя, що веде його на манівці, і про певні зупинки на цій дорозі. Перша й остання зупинки наче замикаються, створюючи своєрідне коло життєвого шляху Малахія Стаканчика: від його проводів під звуки співу церковного хору, причитань і голосінь родини, яка прощається з ним навіки,

коли він покидає свою оселю, і до його перебування у домі терпимості, де його трагічна доля ніби передбачувана цими дивними проводами, вивершується насправді.

Микола Куліш у "Народному Малахії", "Маклені Грасі", "Патетичній сонаті" та ін. творах також використовує різноманітні фантазмагоричні картини (сну, уяви, підсвідомості персонажів, їх візії), що властиві поетиці експресіонізму. Згадаймо, скажімо, створене ним уявне видовище Малахія, коли той, перебуваючи на Сабуровій дачі, заснув з роздумами про реформу людини. Власне така експресіоністська техніка Миколи Куліша відчутно сприяла поглибленню алєгоричності п'єси: сновидіння, що починає у хворій уяві Малахія реформування людини і суспільства, завершується нічим: навіть у божевільних мареннях зникає все голубе як мрія, що є наближуваним символом щасливого майбутнього. А згадуваний у такій фантазмагорії "новий Єрусалим" є не чим іншим, як Москвою. То згодом фанатичний комуніст-ленінець Малахій спрямовуватиме стару селянку Агапію, яка все життя шукає і випигує шляху до гробу Господнього в Єрусалим, саме до неї, до нової Мекки – до Ленінового Мавзолею у Москві. Микола Куліш не задовольняється лише тим, що зображує: кожен факт, кожен елемент (навіть позасюжетний) у його драматургії набирає ваги алєгорії. Зрештою, не забуваймо, що експресіонізм і вибудовував значну частину своїх художніх ефектів "у великій мірі на сугестивній силі алєгорії і тому послідовно перемішував дійсність з уявою"¹³.

Є в творчості Миколи Куліша інші драматургічні прийоми, ще розроблялися західноєвропейськими експресіоністами. Скажімо, вже згадувані німецькі драматурги, розгортаючи драматичну дію, поділяли свої п'єси не на окремі сцени, а на невеликі "етапи-станції". Короткі картини йдуть одна за одною, декорація міняється миттєво, дія набуває стрибкоподібного ритму і баладної форми¹⁴. Власне ця баладність увиразнено проступає в останніх драмах Миколи Куліша і проявляється в тому, що ремарки написані у поетичному стилі, а репліки дійових осіб, не вказуючи їх приналежності, викладені як своєрідний діалог в епічному творі. Характерний з цього боку початок першої дії "Народного Малахія":

"Заплакала, затужила у своєму домі (на Міщанській вулиці, 37) мадам Стаканчиха Тарасовна:

- Ой, хто скаже, хто ж розкаже, чи ти, доню, чи ти, пташ-

ко, а чи ти, Матінко Божа, куди він, у яку сторононьку тікає та на кого ж мене, бідну, покида-а-є?

Похнюпилася канарка в клітці. Посмутнів образ Божої Матері. Мовчать. Тільки дочка середульша біля матері впада:

- Мамонько!..
- Не перебивай!
- Випийте, люба...
- Що це?
- Валер'янові краплі.
- Геть, одчепися! Хіба можна таку драму в серці та валер'янкою впинити... дайте мені отрути!

У наведеному уривку явно проглядає намагання автора ліризувати й епізувати драму, що згодом буде блискуче здійснено ним у "Патетичній сонаті", "Маклені Грасі" та інших творах. Але якщо епізований діалог передається засобами театрального мистецтва, то ліризовані ремарки значною мірою не піддаються цьому, як, приміром, така промовиста деталь ремарки "посмутнів образ Божої Матері". Зате вона, ця ремарка, дуже важлива у плані літературному, бо сприяє розкриттю загальної концепції "Народного Малахія": весь комізм і вся трагедійність п'єси полягає у неможливості знайти спільність для релігійного і комуністичного поглядів на життя, жити обом ідеологіями водночас. Такий конструктивний принцип ремарок і діалогів примикає до поетики експресіонізму.

Принцип розташування дійових осіб у драматургії Миколи Куліша також позначений впливом експресіонізму. У "Патетичній сонаті", наприклад, розміщення персонажів створює, як в експресіоністському театрі загалом, таку обстановку, таку систему мізансцен, внаслідок чого сценічний простір є немов еманациєю самої дії, а не тільки місцем їх розгортання. Відомо, що експресіоністи намагалися змінити натуралістичну декорацію, яка була пов'язана з лінійним розгортанням дії - панорамністю, оскільки в експресіоністських п'єсах тих же Вальтера Газенклевера, Георга Кайзера, Вольфганга Борхерта, Августа Стріндберга та ін. кілька дій розвиваються паралельно. Місце і дія, на яку спрямовувалася вся увага глядача, зусбіч освітлювалася. По суті, це означало конструкцію похилих сценічних площ або спорудження підмостків на різних висотах. У "Патетичній сонаті" Миколи Куліш вирішив це простіше і набагато звичніше для українського театру. Він використав, як уже говорилося, національні традиції вертепу, лялькового театру, де дія відбувалася водночас на трьох площинах, що знаходилися

одна над другою і символізували собою пекло, землю та небо. Власне у Кулішевій драмі маємо перед собою своєрідний розріз одного будинку, в якому мешкають люди різної долі, різних соціальних груп. Організуючим принципом усього цього розмаїття, як, зрештою, інших експресіоністських творів Миколи Куліша, є контрапунктність. Кожен епізод мовби заперечує попередній і таким чином утворюється висока амплітуда почуттів, а кожна сцена викликає якнайрізноманітніші і дуже часто протилежні емоції¹⁶.

Варто зауважити, що поетика західноєвропейського експресіонізму, зосібна драматургічна, передбачала не просто конфлікт персонажів во ім'я якоїсь ідеї, а боротьбу, хай і нервову чи люту, з елементами гри. Причому мета гри полягала в тому, щоб надати емоційності, інтенсивності похмурому, майже всуціль позбавленому радості існуванню героїв. У "Маклені Грасі" Миколи Куліша конфлікт значною мірою стимулюється грою дійових осіб, як, наприклад, Маклени та маклера Зброжека. Маклер, геть збанкрутувавши, намагається заробити бодай на власній смерті. Домовившись з тринадцятирічною Макленою, що вона його вб'є, Зброжек у такий спосіб гадає забезпечити своїй сім'ї страховку. Це своєрідна передісторія справжньої гри, що розвивається пізніше ніби забава, яка несе в собі іронічно-сатиричний смисл.

Вночі перед смертю маклер сам перед собою розігрує ймовірно власне вбивство, рахує, потираючи руки, можливі гроші за нього (гонорар же!), однак лукавить і тут: готуючи обумовлену винагороду Маклені, недодає туди кілька купор (темно - не зауважить). При цьому Зброжек не просто виконує певні дії, а відтворює їх немов актор, переповідаючи все, що малює його уява, все, що має незабаром відбутися. І вже як завершення цього репетиторства, він додає таку самоіронічну ремарку: "Яка драматургія!"¹⁷.

Власне ця, мовлена персонажем ремарка надає маклерові значні можливості імпровізації, як, до речі, й акторові, що може виконувати роль Зброжека. Момент ігрового початку, характерного для експресіоністської драми, тут очевидний. "Фраза звучить одразу в трьох площинах - її говорить маклер Зброжек, іронізуючи над розіграною перед дзеркалом мелодрамою; її говорить актор Гірняк, який грав роль Зброжека (у театрі "Березіль" - С.Х.), іронізуючи над тим, як "зворушливо" він грає, і, нарешті, її говорить автор п'єси, свідомо знімаючи трагікомедійним ходом справді глибинний трагізм моменту"¹⁸.

Таким чином, поетика драматургії Миколи Куліша знач-

ною мірою обумовлена творчим використанням автором західноєвропейського експресіонізму. Це простежується як на змістовому, так і формотворчому рівнях аналізованих у статті творів драматурга: експресіонізм невід'ємний від його творчості. Мав цілковиту рацію Юрій Лавріненко, коли стверджував: "Світова традиція Куліша іде вглиб від сучасного йому експресіонізму (...) через імпресіоністичну драму (...) і далі через драму романтичну (...) та барокову"¹⁰. І все ж, говорячи про експресіонізм драматургії Миколи Куліша, варто зауважити, що в ній, на відміну від драм німецьких експресіоністів, виразно простежується й реалістична структура художнього мислення. П'єси українського автора мають тісну прив'язку до часу і місця дії - 20-30-ті роки життя в Україні. Водночас вони багаті на символіку, узагальнено-експресивну образність, порівняно менше зосереджені на побутових деталях тощо. Лише збагнувши ці особливості експресіоністської поетики драматургії Миколи Куліша, можна відтак розкрити її своєрідність і неперебутність.

АПОКАЛІПТИЧНІ РЕМІНІСЦЕНЦІЇ В НОВЕЛІСТИЦІ ВАСИЛЯ СТЕФАНІКА

(Функціонування есхатологічного напрямку)

Дослідники творчості Василя Стефаника, справедливо стверджуючи, що основним у його художній свідомості був такий тип образного мислення, як експресіонізм, все ж не до кінця з'ясовують його джерела, своєрідність його функціонування у структурі новел. Так, погоджуючись з думкою, що така форма відбору і відображення у творах прозаїка значною мірою спричинена його рецепцією західноєвропейського, зокрема, польського модернізму (імпресіонізму, символізму та експресіонізму), не слід ігнорувати й суто національних рис побутування цього типу художнього мислення, суто стефаниківських його ознак і характеристик. Мова передусім йде про те, що в багатьох дослідженнях творчості Василя Стефаника недостатньо уваги приділяється поширеному на початку 20-х років в українському письменстві такого літературного напрямку, як есхатологізму (в інших джерелах - катастрофізму). Тим часом у багатьох новелах прозаїка ідейно-естетична своєрідність цього напрямку якщо й проступає не надто виразно, то в усякому разі самодостатньо, щоб говорити про нього як про окремішне художнє явище.

Витоки есхатологізму - найдавніший із християнського канону твір Апокаліпсис від Йоанна, головна ідея якого - неминучість кари за гріхи світу, що згідно з теософським вченням мусять відкупитися кров'ю в день Страшного суду. Доречно зауважити, що цей напрям був особливо популярним на початку ХХ століття у багатьох західноєвропейських літературах. Зосібна, в польському письменстві він уже розвивався на зламі століть у творах літературно-мистецького угруповання "Молода Польща"¹¹, а згодом активно продовжувався у міжвоєнному періоді. Що ж до української літератури, то він зазнав бурхливого розквіту саме в 20-х роках. Власне тоді, на думку теоретиків та істориків нашої літератури, під впливом катастрофізму символізм почав швидко трансформуватися в новий тип художньої свідомості - експресіонізм.

Якщо не враховувати цього означеного процесу в нашому національному письменстві, а також того незаперечного факту, що в прозі Василя Стефаника є чимало мотивів та образів, тісно сполучених із катастрофізмом (а, отже, й з Апокаліпсисом), - значить, свідомо чи підсвідомо звужувати коло спостережень над особливостями поетики новел цього неперебутнього художника слова, зокрема, його цілковито оригінального мистецько-образного мислення, зв'язаного перш за все із експресіонізмом як домінуючим (завперш таким, що визначає загальну концепцію твору) типом мислення.

Коли спробувати панорамно поглянути на всю новелістику Василя Стефаника, то можна спостерегти у ній (більшою чи меншою мірою виразні) ремінісценсні мотиви покарання, спокути, ганьби і страху за содіяне, що наче спроектовані викупляючою функцією крові, грядущими катаклізмами, від яких меркне все живе: "Я глянув, коли відкрив він печать шосту, і от землетрус великий відбувся, і сонце стало тьмяне, мов м'як волосяний, а весь місяць став, як кров"¹² (глава 6, стих 12). Тут же зустрічаються й образи небесної падаючої зірки, білої хмари, гострого серпа, скляне море, змішане з огнем, образи жнив і збирання винограду, що символізують опис загального іспиту-суду над народами тощо.

Василь Стефаник використовує ці апокаліптичні уявлення, ці есхатологічні візії своєрідно, як приміром, у новелах "Суд", "Гріх" ("Думає собі Касіяниха..."), "Виводили з села", "Стратився", "Гріх" ("Вдова Марта давно хора..."), "Скін" та інших. В одному випадку він асоціює з поняттям крові і смерті (стара Вережиха із новели "Мати" не в змозі пережи-

ти ганебної поведінки своєї доньки-розпусниці Катерини і підказує їй шлях до самогубства як єдино правильний засіб очищення од скверни), в другому – зчеплює образи Страшного суду і суду сумління (вдова Марта із новели “Тріх” не може відійти в небуття, не зізнавшись бодай перед смертю у скоєному злочині), ще в іншому – відходить од усталених апокаліптичних уявлень смерті і страху (для старого Леся із новели “Скін” відчуття кончини викликає відповідні візії: матері-покійниці, “палаючих червоних ігол”, а сама смерть приходить до нього у формі “білої плахти”, що “горло обсо-тує все тугіше, все міцніше”⁷).

Апокаліптичні ремінісценції, використані Василем Стефаником, також сприяють відтворенню художнього простору і часу як своєрідних координат розгортання подальших подій твору. Так, перші фрази новели “Виводили з села” налаштовують читача на, здавалося б, дещо буденне, узвичаєне сприйняття сцени провідів селянського юнака у рекрути, однак у певному контекстуальному аспекті вона набуває масштабного, навіть трагічного забарвлення: “Над заходом червона хмара закамінела. Довкола неї заря обкинула свої біляві пасма, і подобала та хмара на закервавлену голову якогось святого. Із-за тої голови промикалися промені сонця”. Тут образи “червоної хмари” і “закервавленої голови святого” прямо асоціюються із кольористикою крові, сонця, місяця в Апокаліпсисі від Йоанна, увиразнюючись у глибокий символічний знак, зрештою, передбачаючи щось лиховісне, пророкуючи трагічний фінал іншої новели Василя Стефаника “Стратився”, котра сприймається як цілком органічна з новелою “Виводили з села”.

Сполучаючи червоний колір (колір крові й смерті) і образи хмари з ликом святого на іконі, автор художньо проектує все це на портрет Миколи, голова котрого у промінні призахідного сонця теж видавалась закривавленою. У результаті такого асоціативного сприйняття, що є своєрідним наслідком експресіоністського мислення письменника, це видовище природно породжує інше: момент падіння стриженої голови Миколи “з пліч – десь далеко на цісарську дорогу. В чужих краях, десь аж під сонцем, впаде на дорогу та буде валятися”⁷.

Важливого значення для розуміння поетики новелістики Василя Стефаника набуває й апокаліптичний образ дороги – дороги життя, спокути й смерті. Власне, він такою ж мірою є присутньо необхідним, як і образ закривавленого неба. В уже згадуваній новелі “Стратився” дорога головного героя

лежить через ліс, що густо скидає своє осіннє “мідяне” листя на неї і через те видається наче залита кров’ю. Більше того, просторові уявлення створюють враження ніби весь світ – і небо, і земля, все доокілля з людьми й природою – залитий кров’ю. “У підсумку, – як зазначає сучасна дослідниця творчості Василя Стефаника, – виникає уявлення про Людину, що йде під лиховісно-кривавим небом дорогою своєї долі (див. ліричну мініатюру “Дорога”) і приречена рано чи пізно скласти голову на землі”⁸.

Це враження посилюється наприкінці новели у сцені, коли мати Миколи плаче від звістки про смерть єдиного сина: “Відки тебе візирати, де тебе шукати?!” Доньки, як зозулі, до неї говорили. Над ними розстелилося осіннє склепіння небесне. Звізди мерехтіли, як золоті чічки на гладкім залізнім тоці”. Тут, у цьому епізоді, особливо вияскравилася сполучка апокаліптичних ремінісценцій з українською національною народно-поетичною образністю (скажімо, “залізний тік” і “золотий тік”), в результаті чого трагічна смерть покутського юнака сприймається як цілковито конкретна у заземленому просторі й часі, а космічний хронотоп (образ нічного зоряного неба в Апокаліпсисі від Йоанна символізує будову Всесенної) розширює масштаб трагедії до загальнолюдського, всесвітнього рівня.

Цікаво, що під пером Василя Стефаника ці апокаліптичні й народнопоетичні образи (зоряної ночі та кривавого заходу сонця) не лише байдужі до долі людини, але й прекрасні, емоційно та естетично вразливі, як прекрасний та зворушливий до щемкого болю й мертвий покутський юнак-рекрут Микола, що лежить у смертельнім супокої (“Стратився”): “Такий годен та гарний парубок у павах! Лежав на студеній мармуровій плиті та гейби усміхався до свого тата”¹⁰. Використані письменником виразні оксиморичні прийоми – поєднання краси і жорстокої байдужості, краси і смерті, – ще більше посилюють трагізм і абсурдність ситуації, поглиблюють приреченість людського життя в катаклізмах Світобудови.

Слід звернути увагу на те, що Василь Стефаник, йдучи від апокаліптичних ремінісценцій, по суті, кожен таку трагічну ситуацію в житті селянина-покутянина виводить з реальної конкретики на обшир загальнолюдських, мовити б, навіть всесвітніх. Скажімо, в тій же новелі “Стратився” перша фраза “Колія летіла у світи” надає оповідному хронотопу всезагального масштабу. Вже наступний рядок “У кутку на лавці сидів мужик та плакав” помітно звужує ху-

дожній простір аж до меж внутрішнього світу конкретного селянина-покутянина, окремішньої Людини, ціннісні риси якої (цілковито особистісні, неперебутні) визначаються й утверджуються Василем Стефаником на тлі Вселенної. Міра концентрації такої загальнолюдської трагедії – хай відбувається вона навіть у локальних межах – надзвичайно потужна й всеохопна, що й надає авторській оповіді виразно емоційного та експресивного забарвлення.

Передчуття невідвортної катастрофи – смерті сина – втілюється також у сні батька, в якому він побачив Миколу на дні глибокого колодязя (тут пряма асоціація до могили). Зрештою, неминучість трагічного кінця проектується Василем Стефаником й через образ міста. Воно із притлумленим горем батька проступає як фантастичне уособлення ворожих, згубних, а нерідко й одверто диявольських сил – сил пекла. До речі, цей образ вибудований письменником на принципах контрасту, світлої і темної кольористики: "Мури, мури, аж мурами дороги, а дорогами тисячі світил в один шнур понасилювані. Світло у п'ятмі потопало, дрожало. Ось ось впаде, і чорне пекло зробиться. Але світила пускали коріння у п'ятму і не падали"¹¹. Ремінісценції з Апокаліпсиса тут очевидні: "сонце зчорніло" з найдавнішого християнського канону – і "чорне пекло" з твору Василя Стефаника.

Варто звернути увагу на те, що саме таким зображували місто західноєвропейські експресіоністи початку ХХ століття (приміром, драма "Гази" Георга Кайзера, новела "Місто" Леоніда Андреева чи картина "Крик" Едвіна Мунка). Нарешті, не забуваймо того, що майже вся образна система новел українського художника слова вибудовувалася на поетиці експресіонізму: принципи контрасту, гіперболізації, зміна ритму й руху оповіді, динамізм і притлумленість людського духу, розірваність свідомості, містицизм, яскраво виражена суб'єктивізованість тощо. Наприклад, гіперболічним є зображення сліз батька, як дощу, що, варіюючись, стає домінуючим образом у художній тканині новели і, врешті-решт, перетворюється у справжній дощ. Або символічна кольористика – всуціль контрастна – у змалюванні портрету сина-небіжчика: білий-білий колір мармурової плити, на якій упокоївся труп рекрута в морозяний день, і його білої смертної сорочки прямо протилежні яскраво-червоній вишивці і крові, в якій плаває волосся Миколи. Ця картина зумисне антиестетична, що також характеризує поетику експресіонізму. Представники цього типу художнього мис-

лення прагнули показати всі аспекти життя без будь-якої ідеалізації: однаково погані і гарні, підступні і шляхетні, злі і добрі, сумні і радісні і т. п., бо так чи інакше всі вони були виявом людського духу, людської духовності загалом. Для Василя Стефаника істотношою була експресивна потуга динамізму, що виявляла психіку його героїв, їх злі або добрі наміри, дії і вчинки. Тим-то не краса, а експресія як сила духовного виразу стала характерною рисою його новелістичної поетики, взагалі естетики експресіонізму.

Відомо, що Апокаліпсис від Йоанна – найдавніший із християнського канону твір, котрий помітно відрізняється від Євангелій наявністю в ньому надто архаїчних уявлень, які нелегко пов'язати з біографічною, історичною тенденцією власне христології. В ньому знайшли своєрідне відображення вчення різних езотеричних сект стародавнього Близького Сходу, так звані містерії. Одна із них про місяць, що схожий своєю формою на серп і виступає в ролі месника, карателя. Така образна асоціація цілковито відповідає архетиповим моделям символіки місяця, котрі головним чином пов'язані з існуванням різних фаз місяця, протягом яких місяць росте або зменшується. Власне "серп" місяця відповідає фазі його якнайвужчого зменшення, коли може сприйматися як жертва, що кривавить. Та оскільки в первісній символіці жертва і каратель постійно міняються місцями, сам місяць, що має форму серпа, може сприйматися, як смертоносне знаряддя, предвіщення чогось лихого, трагедійного тощо.

У новелах Василя Стефаника знаходимо порівняно небагато образів місяця, та його художня інтерпретація, по суті, майже завжди проектується письменником через апокаліптичні ремінісценції місяця-серпа як предвісника чогось лиховісного ("Шкода", "Новина", "Дорога" та ін.). Цікаво, однак, зауважити, що коли в Апокаліпсисі серп жне спіле зерно, означаючи, що світ дозрів до страшного суду, то в "Дорозі" Василя Стефаника він, навіть виразно неозначений (але цілком усвідомлюваний), жне не тільки "колосисте море золота", але й разом із палаючим сонцем знищує людей, зокрема дітей: "...Снопи пропадали з-над дітей, і вогонь вживався в їх білі голови"¹².

В іншому творі ("Шкода") місяць-серп, освічуючи стаєнку старої Романихи, наче вщуче смерть не тільки бабиної годовальниці – корови, але й самої жінки: "Потім корова зарикала голосно і почала бити ногами. Романисі зробилося гаря-

че, жовто в очах, і, закервавлена, впала. Корова била ногами і роздирала бабу на кавалки"¹³.

Вжиті тут, як, зрештою, і в інших новелах Василем Стефаніком трансцендентні інференції понять, образів, уявлень кари (хай навіть і в окреслених нами аспектах), а також кольористика і семантика епітетів – ч е р в о н и й (кров), б і л и й (смерть), п а л а ю ч и й (пожежа) – викликають у читача певну схильність до фантасмагорії, таємничості, віри у потойбічне життя, що йде від одвічних народних традицій і релігійних учень, зосібна християнського. А в основі часто використовуваних прозаїком візій ("Скін", "Гріх" ("Вдова Марта давно хора...") та ін.) лежить добре узгоджене з поетикою експресіонізму уявлення про гріховодність і пожежу світу.

Згадаймо, що містицизм у творчості багатьох західноєвропейських експресіоністів часто мав виразно християнський характер, що у новелах Василя Стефаніка він "переломлювався" абсолютно самобутньо: через образ Світобудови з її системою координат, характерною для народно-поетичних і релігійно-філософських уявлень, де його протилежні полюси займають образи Отця небесного та господаря пекла (приміром, новели "Кленові листки", "Сини", "Марія"). Нарешті, згадаймо, що в українській літературі початку ХХ століття апокаліптичні тенденції виразно проступають у творчості багатьох українських прозаїків, поетів (скажімо, твори "Проступило небо зорями" Володимира Ярошенка, "Місячна Соната" Петра Карманського, "Посуха" Олекси Слісаренка, "Світанок" Майка Йогансена та ін.).

Щодо цього, певно, типологічно найближчою нашому письменству є польська література. Як ми вже згадували, есхатологізм тут почав виявлятися ще в епоху символізму, в роки існування літературно-мистецького угруповання "Молода Польща", зокрема чи не найяскравіше у поезіях Станіслава Пшибишевського та Яна Каспровича, які постійно черпали мотиви й образи з Апокаліпсиса. Та й в наступні періоди, передусім міжвоєнних, катастрофізм широко представлений як один із домінуючих типів художнього мислення¹⁴. Більше того, в польській поезії означеного часу навіть витворився своєрідний комплекс асоціативних уявлень провідних образів есхатологізму: "вечірня зоря" сприймалася як вогні смеркання, а "пожежа світу" та "місячний серп" – як кров та смерть гріховодності людського існування.

Можна припускати, що Василь Стефанік, котрий свого

часу зазнав впливу письменників "Молодої Польщі", зосібна Станіслава Пшибишевського, цілком свідомо засвоював катастрофічні тенденції в польській поезії, принципи експресіонізму тощо. Звичайно, тут не слід абсолютизувати це, як і не варто ігнорувати чи поверхово ставитися до цього незаперечного факту у творчій біографії українського новеліста. Трохи згодом, у період між двома Світовими війнами, відчутного впливу есхатологізму польської поезії зазнав інший український художник слова Богдан-Ігор Антонович, зокрема щодо творення образу місяця. Хоча й тут не треба абсолютизувати польські впливи, адже в ліриці поета помітні впливи й Уолта Уйтмена, і Райнера Марії Рільке тощо. Однак, повторюємо, у творчості Василя Стефаніка та Богдана-Ігоря Антоновича щодо їх космології та явно катастрофічних тенденцій слід обов'язково враховувати впливи польських письменників – і Станіслава Пшибишевського, і Мечислава Яструна, і Йозефа Чеховича, чий світовідчуття у багатьох випадках схожі до світовідчуття українських авторів (наприклад, розуміння трагічного кінця людського існування у Стефаніка та Пшибишевського, як про це пише сучасна польська дослідниця Габрієла Матушек чи амбівалентність сприйняття небесних тіл через катастрофізм і інтимізацію у Антоновича та Чеховича, у Антоновича та Яструна, як це доводив свого часу Святослав Гординський¹⁵).

Як би там не було, все ж апокаліптичні ремінісценції у творчості Василя Стефаніка проступають надто виразно, бодай у тих прикладах, що ми їх навели вище. Крім інших, може, дещо завуальованих, відчутними також є апокаліптичні образи "падаючої зорі", "пекельного неба", "вранішньої роси" ("Камінний хрест", "Мое слово", "Вона – земля", "Марія", "Роса" та ін.). Скажімо, образ "вранішньої роси" змодельований письменником з такої, що сповіщає про початок судилища над світом (новела "Кленові листки": "Та й лише очі пролупиш, то зараз тебе тота роса їсть, бо мало тебе біда їсть, ще вночі вона тебе найде!"¹⁶), або з такої, що, холодна й колюча, сповіщає про народжуваний день, що байдужа до трагізму в долі людини (новела "Роса": "Ей, ти, росо, їла ти мене від дитини; я коло овець плакав від тебе (...), а як став газдою і заходив в збіжжя косити, то ти жерла мене, і кусала, і боронила перед косою кожне стебло (...) Отом ся, росо, находив по тобі, ото-сь мене ся наїла..."¹⁷). Водночас ця образна метафорика має й виразний фольклорний зміст як, приміром, у прислів'ї "Доки сонце зійде, роса очі

війсть", а також широкі літературні традиції не лише українського, а й західноєвропейського письменства ("Хата пастуха" Альфреда де Вінї, "Смерть Фулджера" Георга Кошбука та ін.). Загалом і "падаюча зоря", і "пекельне небо", і "вранішня роса", як і попередньо розглянуті образи з виразною апокаліптичністю, є архетиповими моделями новелістичного світу Василя Стефаника, експресіоністськими принципами його художнього мислення. Використовуючи ремінісценції з Апокаліпсиса, він зумів оригінально синтезувати їх національний образний ареал в єдине мистецько-духовне ціле.

2



ФОРМИ ЖАНРОВИХ УТВОРЕНЬ



УКРАЇНЬСЬКА МОДЕРНА ДРАМА: СПЕЦИФІКА ОДНОАКТНИХ П'ЕС

Дослідники української драматургії кінця XIX - початку XX століття небезпідставно стверджують, що за жанровим різноманіттям вона - чи не найбагатша в історії свого розвитку. На їх переконання, це значною мірою спричинено рецепцією і тенденціями творчого побутування в національній сценічній літературі модернізму як філософсько-естетичної і художньої системи, котра відкривала необмежені можливості в розширенні та вдосконаленні засобів драматургічної поетики. І хай модернізм, на відміну від західноєвропейських типів та структур образно-мистецької свідомості, формувався й утверджувався у нашій драмі не на рівні загальної стильової манери або "школи", а передусім на рівні самобутньої окремішньої письменницької особистості, все ж його характерні риси і специфічні особливості у жанроутворенні виразно проступають у драматургічній творчості Лесі Українки (неоромантизм), Олександра Олеся (імпресіоністичний символізм), Володимира Винниченка (неореалізм), Василя Пачовського (метафізичний символізм), Спиридона Черкасенка (символізм і неонатуралізм) тощо. Саме ці художники слова витворили цілу систему жанрів української модерної драми, починаючи від філософсько-психологічної, міфологічно-ліричної п'єси й завершуючи драматичними етюдами та діалогами, що є свідченням справді новаторської універсальності їх таланту.

Та якщо великі драматургічні форми української літератури кінця XIX - початку XX століття неодноразово ставали об'єктом наукового дослідження, то розробка й осмислення специфіки одноактних жанрів здійснюється здебільшого принагідно, як щось "вторинно-доповнююче" щодо повнометражної (на кілька дій) драми, як твір, що зображує щось художньо незавершене, фрагментарне, зрештою, як уривок п'єси, котра через свою регламентованість драматичної дії, ескізність сюжету позбавлена сценічності.

Тим часом, як засвідчує історія розвитку драми як роду літератури і виду мистецтва, одноактні драматургічні форми - не що інше, як древньогрецькі трагедії й середньовічні міракли, де немає якихось побічних ліній чи відгалужень основного конфлікту, а драматичний діалог виступає у "чистому" вигляді, інакше кажучи, як сутичка двох ідейних супротивників, протягом якої розгортається думка. Проте як точно визначена й окремішня форма, одноактна драма на-

прикінці XIX століття виходить на театральні підмостки, де функції її були найрізноманітнішими, аж до водевільного характеру, як зазначає англійський теоретик та історик драми Персіфал Уайльд, наукова розвідка якого "Технічна майстерність одноактної драми" (1923) "стала першою працею про специфіку малих жанрів драматургічної літератури".

Головним критерієм одноактівки літературознавці вважають її невеликий розмір - зосередженість драматичної дії навколо одного епізоду й розвитку його без будь-яких сценічних змін. Це, власне, особливий тип конструювання і завершування цілого, притому суттєвого, тематичного завершування, а не умовно-композиційного обриву. Відтак зрозуміло, що кількість дійових осіб в одноактівці менша, як у звичайній п'єсі, а їхня характеристика надто обмежена.

Така регламентація відповідно зумовлює якнайбільшу економність у художніх засобах, що, зі свого боку, надає одноактівці єдності й одноразовості загального ефекту сюжетно-тематичної лінії, концентрації провідної думки, глибшого психологізму.

Американський письменник Едгар По встановив такий загальний принцип для короткого оповідання, що його (принцип) можна було б застосувати й до одноактного жанру: "Художник слова повинен прагнути до витворення певного відокремленого, єдиного в своїй суті ефекту"³. То ж одноактівка з цією метою (схоже до малих епічних форм) використовує прийоми імпресіонізму, символізму, експресіонізму чи засоби сугестії, подібно, як у поезії⁴. Іншими словами, сама природа одноактної драматургії змушує її авторів до пошуків нових типів художньої свідомості, модерних моделей та структур. Як це спостерігається у такого роду західноєвропейських п'єсах Моріса Метерлінка ("Непроханий гість"), Джона Синджа ("Вершники до моря"), Вільяма Ітса ("Країна сердечних бажань") чи Сусанни Гласпел ("Дрібниці"), аналіз яких блискуче здійснив згадуваний Персіфал Уайльд і критик Персіфал Кунді.

Перу українських драматургів, зокрема Лесі Українки, Олександра Олеся, Василя Пачовського і Спиридона Черкасенка, належать численні зразки малих жанрових форм - переважно драматичні діалоги, драматичні етюди, драматичні ескізи ("Прощання", "Три хвилини", "В дому роботи, в країні неволі", "Айша та Мохаммед", "Йоганна, жінка Хусова", "Трагедія серця", "Тихого вечора", "При світлі ватри", "Осінь", "На свій шлях", "Жах", "Повинен" та ін.).

Якщо говорити про тематичну основу названих тут творів чи про місце цих жанрів у творчості письменників, то можна з цілковитою на те підставою стверджувати, що їх одноактівки є своєрідними ланками у загальній проблематиці (філософській, соціальній, релігійній, морально-етичній), яку розробляли Леся Українка, Олександр Олесь, Спиридон Черкасенко та інші творці національної модерної драми. Чимало одноактних п'єс порушують суто психологічні питання, є яскравими зразками психологічних студій ("Прощання", "Айша та Мохаммед" Лесі Українки, "При світлі ватри", "Осінь" Олександра Олесь, "Жах" Спиридона Черкасенка, "Ладі й Марені терновий огонь мій" Василя Пачовського), здебільшого через психологію виразної індивідуальності ("суверенної особи") розкривають проблеми соціальні, філософські, релігійні, християнсько-моральні, що властиво й для великих жанрових форм (насамперед драматичних поем, лірико-психологічних драм) цих художників слова.

Загалом одноактні драми українських авторів з формальної точки зору не лише близькі одна до одної, але й мають чимало спільного з більшими за обсягом драматургічними творами згаданих письменників. Певно, не випадково Андрій Василько (Андрій Ніковський) слушно називає їх щодо драматургії Лесі Українки "першою пробою матеріалу" для "повнометражних п'єс" ("У пущі", "Кассандра", "Лісова пісня", "Камінний господар")⁸. Доречно зауважити, що сама поетеса рідко коли називала свої одноактівки "драматичними етюдами". Виняток тут становить хіба що лише "Йоганна, жінка Хусова", та й то не стільки щодо сценічності драми (вона досить-таки складна), скільки щодо психологічної проблеми, що у своєму розв'язанні набуває драматичної форми етюд: доміантною тут є тема гострого конфлікту між поглядами і обов'язками "суверенної особистості". Твір "Йоганна, жінка Хусова" за своїм сюжетом дещо нагадує ситуації драматичної поеми "Руфін і Прісцилла" (жінка, залишаючи чоловіка, йде до християн), хоча образи героїв відмінні між собою, зрештою, зовсім інші й взаємини подружжя.

Леся Українка конструє свій драматичний етюд на вкрай напруженій драматичній ситуації, на концентрації внутрішніх психологічних колізій, хоча діалог тут відсутній (коротка розмова-сутічка Хуси з рабинєю і наложницею Сабіною сприймається радше як мить їх стосунків). Тим часом справжній драматизм усіх інших розмов і ситуацій, що

зумовлений своєрідністю способу організації художньої мови, а не діями і вчинками героїв, як це прагнуть довести деякі дослідники творчості Лесі Українки¹⁰, виявляється завперш у підтексті, і важать тут не стільки прямі відповіді персонажів, як зазначає Петро Хропко, скільки "відхилення від них, контрзапитання, натяки"¹¹, зрештою, промовисті ремарки.

Хуса всіляко приховує те, що могло б якимось чином одверто зневажити чи й роздратувати високородних римських гостей (дотримування матір'ю старосвітських звичаїв свого народу, її зневагу римської знаті) паломницькі мандрі своєї дружини-християнки, яка покинула сімейну оселю і ходила за теслею з Назарету до тих пір, поки його не розіп'яли. Також приховує він свої стосунки із служницею Сабіною. Власне через таку структуру розмов (зовні спокійних, урівноважених, навіть толерантних, а насправді - гострих, нищівних, без будь-якого компромісу) Леся Українка будує і вивершує тематичне ціле, що своєю викінченою композицією, ідейно-естетичним спрямуванням цілковито відповідає жанровим прикметам одноактового твору.

Інша, майже протилежна, тема драматичного діалогу "В дому роботи, в країні неволі" теж розкрита авторкою саме через напружений словесний двобій Раба-гебрея і Раба-египтянина. Рух думки чи емоції тут (найчастіше думки, "пропущеної", вираженої через емоції) розгортається драматургом з усіма його складниками: початком, розвитком, кульмінаційним піднесенням і розв'язкою. І все це відбувається протягом одного акту, де діалог, суперечка - це не що інше, як "розчленування" духу, мислення, слова, виявлення в ньому істин, сентенцій, принципів, які керують людьми в житті"¹².

Леся Українка художньо структурує твір "В дому роботи, в країні неволі" за звичним для її одноактівок принципом: авторський опис місця подій, поданий у ремарці, змінюється діалогом, який, стрімко розгортаючись, підводить нас до ідейно-психологічної вершини - кульмінації, де водночас, по суті, й вирішується поставлена проблема, після чого настає ретардаційний спад. Героїв драматичного діалогу письменниця теж зображує за типовим для неї поділом: один - більш активний, емоційно збудливіший, говорить переконливо і пристрасно, другий - дещо пасивний, упокорено-притлумлений, розмовляє невпевнено, навіть приречено. За такої розкладки протидіючих сил моральна перемога, звісно, досягається першим персонажем.

Поетеса ускладнює й драматизує зображуване ще й тим, що обидва протагоністи – раби, тобто становище їх цілком однакове, перебування в неволі схоже. Однак абсолютно не подібне їх ставлення до цього. Гебрей прагне спокою ("спати, спати, спати хоч хвилину..."), просить у Бога помсти тим, хто приневолює його до праці. Найбільше, чого він прагне у житті, – щент зруйнувати все довколишнє ("Загородив би Ніл і затопив би весь цей край неволі!") і радіти з цього. Іншою є позиція Єгиптянина. Він з упевненістю говорить, що став би споруджувати все, що тільки потрібно людям, що найбільше мук він зазнає не від необхідності працювати, а від чийось примхливих спонук робити те, чого не бажає душа. Гебрей подивовано сприймає цю заяву:

*То, значить, задля тебе
нема тепер неволі? ти не раб?!*¹³

І чує у відповідь гірке, однак сповнене власної гідності палке зізнання-пояснення:

Єгиптянин

*Е, де вже там не раб!.. Якби я сам
був паном над собою, я б не так
роботу сю розклав...*

*Либонь, що я б не мури малював, -
різьби, малярства, будівництва вчився б. ...
... Не раз мені здається, я робив би
незмірно краще, якби я був вільним...*¹⁴

Єгиптянин пристрасно роздумує і про сенс цього незбагненного Гебрею будівництва, його призначення, увіковічного використання храмів, пірамід, статуй. Він переконливо говорить:

*А знаєш, я б ховав у пірамідах,
скажу тобі по правді, не царів,
а всіх, що добрії діла робили,
всіх, що жили по правді...*

Леся Українка через таку художню структуру конфлікту стверджує переваги вільної, творчої праці над рабською, з примусу, підносить активність "суверенної особи", вивіщує, власне, сам процес творення і його духовне значення в житті людини. І хай ця проблема (чи не вперше у творчості поетеси як окремішня) тут окреслена ледь не контурно, все ж драматичний діалог "В дому роботи, в країні неволі" започаткував її розвиток. То вже згодом вона набуде більш повнішого й зусібнішого вирішення у таких драматичних поемах письменниці, як "У пущі", "Вавилонський полон", "На

руїнах" чи, зрештою, "Оргії". Або у психологічній драмі Володимира Винниченка "Чорна Пантера і Білий Медвідь". Як би там не було, але саме ця одноактівка Лесі Українки дала потужний поштовх для художнього осмислення в українській драматургії проблеми рабства і незалежності, суверенності людської особистості в творчій праці.

Уже дещо іншим проступає її філософський діалог "Три хвилини", де концентрація думки й почуттів зосереджується на зіткненні двох протилежних світоглядів, що їх репрезентують на трьох етапах Великої французької революції Монтаньяр і Жирондист. У цьому творі "засуджується політичне ренегатство, – справедливо зауважує Людмила Дем'янівська, – доводиться несумісність властолюбства і волелюбства, взаємовиключеність цих понять"¹⁶. Така регламентація характеристики персонажів (не через дію, вчинки, а передусім через конфлікт суперечливих світоглядних позицій) зумовила й жанрову своєрідність "Трьох хвилин" – філософський діалог. Більше того, виходячи із такої драматичної форми, авторка навіть не називає своїх героїв по імені, тільки вказівка, а нерідко лише натяки на їх партійну приналежність розкриває більш-менш окреслену суть цих образів. Єдиним і чи не найголовнішим засобом творення їх характерів стають три полемічно-тривалі діалоги Монтаньяра і Жирондиста. Драматизм думок цих дійових осіб передається завперш у їх мові, що багата різноманітними оклично-запитальними інтонаціями, щирістю й відвертістю зізнань, емоційною пристрасною почувань, неприхованою іронією, а подекуди й гострою гротесковістю.

Можливо, саме таке зображення, що, повторюємо, йде повністю від одноактного типу драми, давало певні підстави дослідникам говорити про те, що характеристика героїв ледь окреслена, що головна ідея виражена нечітко, а відтак твір у цілому незавершений. Однак це аж ніяк не є вагомими аргументами в доведенні висловлених думок, бо, поперше, жанр драматичного діалогу, яким є "Три хвилини", вимагав надзвичайної економності у засобах характеротворення (єдиним тут виступає діалог), однієї (без будь-якого відгалуження) сюжетно-тематичної лінії і "згущення" всіх почуттів, переживань та роздумів, психологічних нюансів в один конфліктний вузол. По-друге, у сув'язі тематики і проблематики драматичних поем Лесі Українки філософський діалог "Три хвилини" співіснує цілком органічно, а підняті питання в ньому є ясними, виразними, як і відповіді на них усією образною системою твору.

Критика не раз відзначала, що для малих драматургічних форм Лесі Українки властиві зосередженість на одному конфлікті, зображення людей сильних пристрастей, які за найнесприятливіших умов ніколи не поступаються своїми переконаннями, чіткість розгортання сюжету, стрункість композиції, поліфонічна місткість діалогів, афористичність вислову тощо. Більшою чи меншою мірою ця специфічність одноактівок виразно проступає і в драматичних етюдах Олександра Олеса ("Трагедія серця", "Тихого вечора", "Осінь"), і в драматичних ескізах Спиридона Черкасенка ("Жах", "Повинен") тощо.

У творах останнього, зокрема в "Жаху", конфлікт будується на протиріччях між бажанням сім'ї багатого хуторянина захистити свою оселю і страхом її членів, зосібна старших братів, від очікуваної справедливої розплати за кривди, вчинені ними. Власне у напруженому чеканні цього моменту (весь сюжет сконцентровано навколо однієї події) якнайповніше розкриваються характери дійових осіб: страх сковає всіх, доводить спочатку до звідчаєння, певної перестороги й обачності, відтак майже до цілковитого знічення й упокорення, а насамкінець – до божевільної люті. Спиридон Черкасенко психологічно достовірно передав сам стан очікування, невпевненості і жаху родини – батька і його синів, матері, дочки, невістки, які, перебираючи в пам'яті минуле, наче сповідаються один одному в содіяних гріхах чи злочинах.

Сповнений драматизму й інший твір драматурга – етюд "Повинен", у центрі якого – один-єдиний епізод із життя шахтарської сім'ї під час революційних подій. Вражає місткість діалогів, лапідарність вислову персонажів тощо.

Як зазначають літературознавці, одноактні драми Спиридона Черкасенка "Жах" і "Повинен" "належать до типово символістської драматургії, у них діють не конкретні образи, а образи-символи (...), які є носіями певних поглядів"¹⁸. Іншими словами, письменник в драматичних ескізах (він нерідко називає їх етюдами. – С.Х.) широко використовує прийоми і засоби модерної поетики драми і передусім символізму, що на початку ХХ століття розвивався в українській драматургії¹⁹, згодом утверджувався в творчості Спиридона Черкасенка як увиразнено-окремліший ("Казка старого млина", "Про що тирса шелестіла...") у великих жанрових формах.

Варто зазначити, що в аналізованих одноактівках Лесі Українки також можна порівняно легко встановити наявність чи не всіх тодішніх модерних літературних типів

художнього мислення, починаючи від оновленого реалізму (неореалізму) з його чітким вияскравленням "жіночої проблеми" ("Прощання"), продовжуючи символізмом ("В дому роботи, в країні неволі", "Йоганна, жінка Хусова"), й завершуючи неоромантизмом ("Три хвилини", "Айша та Мохаммед"), що синтезовано чи цілковито окремішньо відбилися в її великих драматичних творах. З цього боку її одноактні жанри драми є зручною вихідною позицією для спостережень над виникненням, розвитком, наростанням аж до своєрідної кульмінації модерних літературно-мистецьких метод чи їх синкретичних виявів-варіантів, що їх Леся Українка використовувала, виходячи із поставлених ідейно-естетичних завдань²⁰.

Щодо модерних засобів драматургічної поетики письменниці, то тут доцільно виокремити принаймні дві характерні риси, що надають усій її творчості, зосібна малим формам драми, цілковито своєрідного для неї забарвлення. Перша – екзотичність сюжетів її творів, друга – класична нотка романтизму, як називає один із головних для поетеси типів художньої свідомості Персіфал Кунді²¹, чи неоромантизму, як його сама ідентифікує Леся Українка²².

Екзотичність тематики драматургії поетеси Персіфал Кунді обґрунтовує такими причинами: українська художниця слова тривалий час проживала поза межами своєї батьківщини (здебільшого через постійне захворювання) й тому не мала достатньої нагоди безпосередньо спостерігати національне життя; окрім того, вона свідомо вибирала тематику своїх творів із життя вавилонян і євреїв, греків і римлян класичної доби, ранніх християн, середньовічних іспанців, пуритан нової Англії та французів з доби Великої революції, щоб мати свободу в трактуванні сюжетів, образів, характерів, мотивів тощо. Відповідно осмислюючи й відображуючи їх модерними засобами драматургічної поетики, Леся Українка якомога глибше занурювалася в українську сучасну їй дійсність²³.

Зважимо на ще один присутній момент її драматургічної творчості, на який чомусь порівняно мало уваги звертають лесезнавці. Йдеться про те, що в час, коли в західноєвропейській літературі майже всуціль панувала прозова драматургія (приміром, п'єси Гергарта Гауптмана, Генріка Ібсена, Моріса Метерлінка, Августа Стріндберга, Антона Чехова та ін.), коли там нерідко за умов реалістично-комерційних спонук поширювалася пересічна модерна драма²⁴, Леся Українка витворювала унікальну в світовому письменстві

віршовану драму з неперебутнім багатством змісту і форми (великої та малої).

Тут доречно навести думку відомого в недалекому минулому поета і драматурга з Англії Джона Мейсфілда, якого особливо цікавила проблема створення нового типу віршованої драми. У передмові до своєї п'єси "Трагедія Нед", що була написана на початку ХХ століття, він висловлює такий погляд на питання передумов відродження цього драматургічного жанру: "Поетичне натхнення ренесансу пройшло безслідно. Віршована драма - плід цього натхнення, сьогодні мертва. Доки визріє нове поетичне натхнення, драматурги, котрі зацікавлені в поетичній красі, повинні б намагатися створити нові жанрові форми, завдяки яким краса й високі духовні вартості змогли б промовляти зі сцени до душі глядача. Наші драматурги обдаровані багатьма талантами, крім одного, - спроможності до справжнього ентузіазму, що народжується із заглиблення в думки про речі надмірної уяви. Цей талант рідко дістається людині, мабуть, двічі чи тричі впродовж однієї генерації. Не частіше.

І все-таки мені здається, що кожна спроба, хай і невдала одразу, - мусить з часом увінчатися успіхом для генія генерації. Дарма, що таке досягнення зможуть оцінити лише через якийсь п'ятдесят років після смерті генія"²⁵.

Хай ця цитата сприймається як надто широка, однак суть її виражена дуже промовисто: Леся Українка створила таку драматургію, яку й досі (майже протягом століття) важко осягнути чи збагнути геніальність її автора.

Та в розвитку нових жанрових форм драми, що їх літературознавці пов'язують із модерними типами художньої свідомості, творчість Лесі Українки не була поодиноким явищем. Можливо, осібним щодо неоромантизму. А от щодо інших моделей і структур літературного мислення, завперш символізму, вона мала гідних партнерів і послідовників. Сама природа символістської драми з її зануренням у глибини людської душі зумовлювала появу ряду ліричних драматичних етюдів (у Лесі Українки переважають філософські етюди та діалоги), які межують з поезією через відсутність повного комплексу ознак для сценічного втілення. Тут твори Василя Пачовського, Олександра Олеся та інших українських драматургів кінця ХІХ - початку ХХ століття.

Прикметною в жанрових координатах таких драм є збірка Василя Пачовського "Ладі й Марені терновий огонь мій", названа автором ліричною драмою, хоча за конденсацією зображеного, за регламентацією драматичної дії вона рад-

ше нагадує лірико-драматичний етюд. "Герой цієї драми, - наголошується в автокоментарі до книжки, - стрічається з різними п'ятьма жінками (...), та скрізь відчуває самотність, лине духом угору, а його душа бренть горішніми акордами думок про загадку буття. Це є танець любові і смерті героя"²⁶. Можливість сценічного втілення, що так характерне для одноактних жанрів Лесі Українки чи Спиридона Черкасенка, ліквідується автором, отже, вже з самого початку, незважаючи на замислений ним же драматичний елемент в основі збірки "Ладі й Марені терновий огонь мій".

У формі одноактівок Олександра Олеся ("Трагедія серця", "Тихого вечора", "При світлі ватри", "Осінь", "На свій шлях") очевидна орієнтація автора на поезику символізму Моріса Метерлінка: звичайне, навіть буденне, без будь-яких декорацій місце дії (притлумлена сірими кольорами кімната, затінений сад); сюжет розгортається у надвечірній час або опівночі, коли землю огортає спокій і тиша, а динаміка руху не заважає повному вияву динаміки почуттів; знеособлені дійові особи надають узагальнений характер тим трагедіям, що відбуваються у світі людських пристрастей; зовнішня дія цілковито розчиняється у монотонному діалозі персонажів.

Загалом драматизм цієї групи одноактних творів досягається письменником через зображення внутрішнього розладу, дисгармонії людської особистості, тому навколишньому, зовнішнім чинникам надається мінімальна роль. Олександр Олесь увесь конфлікт зосереджує в людському серці. Навіть створюється враження, що такі форми драми художника слова (через тонко підмічений емоційний стан персонажів, тони і півтони почуттів і переживань людини) - суто автобіографічного характеру, що зміст їх не просто відверто особистісний, а, сказати б, навіть інтимний. Так само, як і багато західноєвропейських драматургів, Олександр Олесь у своїх одноактних драмах заглиблюється в основи міфологічного світовідчуження і відшукує всілякі можливості для застосування у сучасних стосунках того первісного поняття "еротизму" й Ероту, котрі все об'єднують, з допомогою яких усе утворюється.

І в "Трагедії серця", і в "Тихому вечорі", і в "При світлі ватри", і в "Осені" та інших драматичних етюдах Олесевої герої настійливо шукають щастя в житті, пристрасно прагнуть до нього, однак людське буття виявляється для них надто складним, надто жорстоким для їхньої безвольної, безпомічної натури. Тому єдиним виходом із цього для них

стає свято кохання, справжні почуття любові, що звеличують й одухотворяють людину. Як от Дівчину із одноактної драми "Трагедія серця":

Дівчина

Ми не розлучимось...

Прокляв би нас той Бог великий,

Що засвітив огні кохання,

Що одного

Послав назустріч другому

Для вічності, для твору .

Власне, це голос первісного Ероту, який з давніх-давен відзивається в природній статі кожного. Проте щастя, яке приносить міфологічний Ерот, виявляється занадто обтяжливим для сучасної людини, котру завжди переслідують суспільні приписи і норми побутування. Вона зічнена, вистраждана, зрештою, знесилена на шляху до цього щастя. Лише якусь мить, досягши найвищої любовної насолоди, людина чує себе одухотвореною. Та хоче вона того чи ні, неодмінно мусить визнати себе переможеною обставинами життя і відмовитись від того, до чого наполегливо прагнула:

Чоловік

Все мент, все мент, - не треба нам життя,

Коли ми кожну краплю крові

Вже через край ним напоїли.

Ах, щастя для душі

*Таке ж важке, як горе...*²⁸

"Трагедію серця" Олександр Олесь вибудовував на протиставленні щастя й життя, кохання й дійсності. Цей драматичний етюд про неземне кохання, що вдруге огорнуло серце немолодого вже чоловіка; наче розквітла акація, "розквітла вдруге восени... Любов!"²⁹. Як зазначалося, драматургія письменника, зокрема її одноактні форми, розвивалася за принципами західноєвропейського символізму і передусім такого яскравого його представника, як Моріс Метерлінк. В драмі "Трагедія серця" діють знеособлені герої - Чоловік, Дівчина, Жінка, Хлопчик; дія відбувається вночі у весняному саду; діалог концентрується на вираженні внутрішнього світу персонажів.

Вказуючи на використання тут драматургом такого типу художнього мислення, як символізм, сучасна дослідниця конкретизує його вияви на різних рівнях поетики одноактівки. "Конструктивно драма змонтована з двох діалогів, -

пише Оксана Олійник, - Чоловіка й Дівчини та Жінки й Хлопчика. Діалог Жінки й Хлопчика займає серединне становище, вриваючись у розмову Чоловіка й Дівчини. Таким чином, йдучи за принципами символізму, перший діалог є ядром другого й надає йому часової глибини (звернення в минуле, яке тягарем лежить на душі Чоловіка) й визначає наступний хід дії драми³⁰.

Водночас автор так змальовує образ Хлопчика, що він проступає в художній тканині твору як втілення ностальгії решти персонажів, як уособлення тієї краси невинності, якої ще не торкнулося життя, і до якої, зрештою, вже не зможуть дійти ні Чоловік, ні Дівчина, ні Жінка. Варто звернути увагу, як психологічно тонко через мовлення героїв, завперш їх діалоги, драматург не тільки поглиблює ідейно-естетичне спрямування п'єси, а й екстраполює його в життя, реальну дійсність. Емоційно-збудливий і пристрасно-рвний діалог Чоловіка й Дівчини виступає контрастом до спокійно-розважливого і врівноважено-рахманного діалогу Хлопчика і Жінки - як теперішні почуття є контрастом до віджилих і тих, котрі щойно народжуються. Власне, Хлопчик і Жінка в авторському трактуванні - це той ідеал, через який неможливе щастя Чоловіка і Дівчини, тому він займає центральне місце як у серці Чоловіка, так і в конструкції драматичного етюду. Почуття, що розвиваються в одноактивці протягом усієї дії, Олександр Олесь перериває раптово, породжуючи двояке сприйняття такого фіналу: з одного боку, драма наче вимагає свого продовження, з другого, сама й заперечує можливість подальшого розвитку дії; з одного боку, зображене сприймається як завершене ціле, з другого, воно ж екстраполюється в життя - адже для героїв вибір ще можливий, навіть незважаючи на їх фатальну самотність.

Своєрідним продовженням і доповненням драматичного етюду "Трагедія серця" є інший драматичний етюд Олександра Олесь "Тихого вечора", де діють лише заручені Він і Вона - дві невідомі душі, що на мить з'єдналися у просторі та часі - й провадять коротку, сердечну бесіду. Як і попередній твір, ця лірична з виразними імпресіоністськими рисами символістська драма також побудована письменником у формі діалогу. Він зосереджує все винятково на внутрішньому світі героїв, не відволікаючи уваги читача на жодні додаткові ефекти.

І звуки флейти в кінці драми - це передусім тематичне продовження і вивершування діалогу, а не "музична картинка", як це намагаються довести деякі дослідники драма-

тургії Олександра Олеся³¹. При всій очевидній ліризації діалогу, він все ж належить до драматичного роду літератури, бо відбувається "в особах". В іншому випадку його можна було б назвати поемою.

Тим часом драматург вибудовує таку форму, завдяки якій діалог проходить на двох паралельних рівнях: один звернений до теперішнього, інший заглиблюється в минуле й адресується як співрозмовнику, так і власному "я" персонажа. Ця остання частина як своєрідний спогад більш інтенсивно впливає на сутнісну основу твору, ніж та, що звернена до співрозмовника і відображає тільки поверховий план, результат підспудних переживань. Він і Вона прислухаються до своїх почуттів, до музики, і життя не застигає на одному місці. Очевидно, що драматизм етюдів якраз полягає у вічному повторюванні цих переживань у житті, яке торжествує своєю перемогою й водночас спонукає дійових осіб до нових страждань. Тож мають рацію ті дослідники творчості Олександра Олеся, які стверджують, що персонажі його драматичного етюдів "Тихого вечора" віднайшли свою "Нірвану", якої так болісно, так конче бракувало дійовим особам драми "Трагедія серця"³². Справді, у "Нірвані" Він і Вона досягли переживань минулого. Та чи дало це їм спочинок? Автор так і не дає відповіді на це, знову ж таки, екстраполюючи зображуване в реальну дійсність.

Якщо розглянути в цьому контексті і драматичний етюд "Прощання" Лесі Українки, в якому колізія також повністю ґрунтується на діалозі двох закоханих молодих людей - Хлопця і Дівчини, то можна говорити, що українські автори широко використовували модерні прийоми драматургічної техніки³³. І передусім символістський тип художньої свідомості, де символ розглядався ними як більш дійовий (аніж власне образ) засіб, котрий допомагав "прорватися" крізь товщу повсякденності до понадчасової ідеальної сутності світу, його трансцендентної Краси. Тому годі погодитися з думкою Олега Бабишкіна, який стверджував, що "Прощання" - це психологічний реалістичний малюнок з життя, на якому нема ознак символізму, чи з міркуваннями Василя Яременка про те, що в драматичних етюдів Олександра Олеся "спорідненість із символістами виявляється хіба що в неувазі до аналізу своїх вражень, відчуттів".

Якраз навпаки! Художнє мислення і Лесі Українки, і Олександра Олеся цілковито базувалося на поетиці символізму і неоромантизму, тобто модерних принципах літературної творчості. Мають рацію ті літературознавці, які слухно

зазначають, що малі жанрові форми драматургії українських письменників є втіленням нових засад драматургічної техніки, що вони близькі за своєю суттю до "драми на строю", популярної в західноєвропейській драматургії і театрі³⁴. Певно, не випадково драматичні етюди, скажімо, Олександра Олеся свого часу з успіхом виставлялися в Київському театрі Миколи Садовського ("Осінь") та в "Молодому театрі" Леся Курбаса ("Осінь", "Танець життя", "При світлі ватри", "Тихого вечора").

Підсумовуючи сказане, можна зробити висновок, що модерні типи художнього мислення (неоромантизм, імпресіоністичний символізм, символізм, метафізичний символізм тощо) в українській драматургії кінця XIX - початку XX століття суттєво позначилися на розвитку жанрових форм п'єси, зокрема одноактівок. Більше того, такі їх автори, як Леся Українка, Олександр Олесь, Спиридон Черкасенко, Василь Пачовський витворили цілу систему жанрів малої драми (драматичний етюд, драматичний діалог, драматична сцена, драматичний ескіз, лірична сцена та ін.), різних за художньою вартістю, однак так чи інакше органічних для творчості згаданих драматургів. З одного боку, в них знаходимо погляди письменників на гострі проблеми часу, людини і життя, з іншого - виявляємо розвиток думки, ідеї, теми, проблеми, виражених раніше чи пізніше у філософсько-психологічних, міфологічно-ліричних драмах або драматичних поемах. В одному випадку одноактні жанри проступають як цілковито самостійні, в іншому, за словами Андрія Ніковського, є "першими пробами матеріалу для великих драм".

Специфіка одноактних жанрових форм ще раз підкреслила неперобутність й оригінальність розвитку української модерної драматургії кінця XIX - початку XX століття, її неухильне проступання вперед поряд із найрозвиненішими літературами світу.

УКРАЇНЬКА РЕЛІГІЙНА ДРАМА

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 Рупін та ін.) пов'язують її генезу щонайменше із церковною службою, а насамперед із вродженим виявом духовно-християнської моралі

українців. Як аргумент цієї національної ментальності тут наводиться характеристика полян літописцем Нестором, психологічна оцінка етносу в "Книгах Буття" Миколи Костомарова, аналіз світоглядної благодаті народу у "Слові" Блаженнішого Митрополита Іларіона тощо. Леонід Білецький, Володимир Резанов, Григор Лужницький та ін. дотримуються думки, що витоки, родовід релігійної драми слід все-таки шукати в церковно-обрядовому, а відтак і літургічному дійстві. 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 (приміром, від того, яку участь у ній брав клір або миряни) розвивалася по-різному, зрештою, й неоднаковою мірою спричинялася до становлення та еволюції світської драми.

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, 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 розвою літературних форм у світовому письменстві, які вона здійснювала й понині це робить у національно-культурному осередді багатьох народів, у тому числі й українського.

Тому пояснювати виникнення української релігійної драми як жанру лише з позицій однієї якоїсь названої концепції не слід. Тут немаловажну роль відігравали і соціально-духовні, і культурно-художні, і політичні, врешті-решт, і державотворницькі чинники. Приміром, після занепаду само-

стійної 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 містерії.

Іван Франко високо оцінював власне ці форми сценічної літератури, що на кінець XVI століття набрали свого найвищого розвитку⁹, адже вони були своєрідним ґрунтом, причому добротним, не тільки для релігійної драми, а й української драматургії загалом. Михайло Возняк стверджував, що саме літургічна дія лежить в основі "театральності візантійського Богослуження"⁸, з 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.

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; в коптійському обряді процесії відбуваються при танках), але піднесла до найвищого ступеня той елемент, який у модерному театрі став головним, основним: слово. 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) прощенням"¹⁰.

Окрім того, літургічна дія, що є, повторюємо, основою розвитку релігійної драми як жанру, характеризується статикою, бо вона ґрунтується головним чином не на акції, а на слові. Зрештою, відтворення спомину акції (Служба Божа) й проходить при допомозі 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 іконостасом, точно визначено просценіум (місце дяконів), гардероб (захристіє), прототип куртини (завіса, царські ворота), чітко "згори" розплановано

(режисура), де хто має стояти чи сидіти (єпископ), конкретно вказано на стрій 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 неперебутнім засобом звернення до Боже-ственого начала. Байдуже, зауважує Ігор Качуровський, чи буде воно плуралістично розділено на масу богів і божеств, а чи сконденсовано в постаті єдиного Бога, Творця і Вседержителя.

Зважаючи на сюжет, літургічну дію можна поділити, на переконання Григора Лужницького, на дві частини: 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, відноситься Служба Божа, вінчання і похорон, до другої – воскресна утрєня, 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, нарешті, 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 жанр української релігійної драми, етапи і шляхи розвитку якої були далеко неоднаковими і непростими.

Уже в першій половині XVI століття є виявлені дослідниками твори такого характеру. До них можемо віднести й дві інтермедії Якуба Гаватовича, що були додатком до його ж п'єси “Смерть Івана Хрестителя”, написаної, на відміну від них, польською мовою. Тоді ж ставропігійський священник й учитель львівської школи Іоникій Волкович написав драму “Розмишлення о муць Христа Спасителя нашего”, акт “вършами писаний і во Львовъ при церкви братской чрез отрочат отправоаний”. Це були шкільні, переважно релігійні твори на зразок єзуїтських. У першій половині XVII століття появилася 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 щойно заснованій братством і реформованій Петром Могилою Києво-Могилянській колегії (пізніше академія).

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 як жанр чи не найбільше і 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 тут 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 Предвѣчная”, “Торжество естества человеческого”, “Дѣйствие на Страсти Христовы списанное” та ін. драматургічні твори цього періоду є здебільшого найвужчою 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 “Дѣйствие 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 жанру 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 мучками та 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”¹².

Жанр релігійної драми також витворювали Лаврентій Горка ("Іосифъ патріарха"), Георгій Щербаський ("Трагедо-комедія, нарицаемая Фотий"), Варлаам Лашцевський ("Трагедокомедія о тщеть міра сего"), Георгій Кониський ("Воскресеніе мертвых"), Матвій Довгалевський та інші представники найосвіченіших кіл українського духовенства і можних, 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 сухі¹³. Хоча вони, а також такі релігійні драми, як "Олексій, чоловік божий" та "Слово про збурене пекла" (останню віднайшов і опублікував Іван Франко 1896 року¹⁴), все-таки стимулювали більшою чи меншою мірою подальший розвиток української драматургії¹⁵.

З кінця XVIII і протягом XIX століття жанр української релігійної драми головним чином художньо трансформувався у сюжетах, образах, характерах світської драми. Згадаймо бодай біблійні, християнські мотиви у драматургії Лесі Українки ("Одержима", "На полі крові", "У пущі") чи "пророчи" п'єси Лесі Українки ("Касандра"), Володимира Вишніченка ("Пророк"), Миколи Куліша ("Народний Малахій") тощо, де теоцентрично й метафізично закладена ідея християнсько-релігійного ладу й офіри. До речі, схожу центральну ідею увиразнюють одні із найяскравіших представників "літератури Католицької основи" у Франції драматурги П.Клодель ("Обмін", "Золота голова", "Благовіщення", "Принижений батько"),¹⁶ А.Монтерлян ("Мертва королева", "Вчитель із Сантьяго"). 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 спостереження. 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 драматург, як Микола Куліш, у своїй драмі "97" не оминув цього.

У той же час на теренах Західної України письменники об'єднуються навколо літературної групи "Логос", до якої входили представники львівського духовенства, місцевої інтелігенції - Степан Семчук, Орест Петрійчук (Олександр Мох), Роман Дурбак, Василь Мельник (Василь Лімниченко), Григор Лужницький та інші¹⁷. Вони видавали журнали "Поступ" (1920-1930), "Дзвони" (1931-1939), організували видавництво релігійної літератури "Добра книжка" (редактор Олександр Мох). А Григор Лужницький створює один за одним жанри 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 п'єс як і тоді, так і тепер важко визначити однозначно: з одного боку, в добу реалізму, вони мали неоціненну 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 персонажові, 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"¹⁸. 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 ставлення до Бога -

ось основний пафос названих драматургічних творів.

Отже, у 20-30-х роках нашого сторіччя українська релігійна драма чи драми з християнськими мотивами абсолютно різнилися в регіонах, що, з одного боку, звалися 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 приписами, 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 нарешті, образну систему), виключити 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, бапсистеріїв, компанаріїв тощо¹⁹.

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 Гриця ("Шляхом Вифлиемської зорі" та "Аніма універсаліс"), Юрія Тиса (Юрій Крохмалюк) ("Не плач, Рахіле..."), Богдана Куриласа ("Нерон"), 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 антологіях "Близнята ще зустрінуться" та "Антологія модерної української драми"²⁰. Зауважимо тільки словами тієї ж Лариси

Залеської-Онишкевич, що з повним правом можна віднести не тільки до модерної, а й релігійної драми: "Українська драматургія діяспори, 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"²¹, "це був доробок конечно потрібного бальянсу для драматургії в Україні, яка, не маючи своєї держави, переживала кількадесятилітній літературний застій"²².

Сьогодні, в час незалежності, в Україні є вже сформоване нове покоління драматургів (Ярослав Стельмах, Ярослав Верещак, Лариса Хоролець, Василь Босович, Марія Віргінська, Олег Лишєга, 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 Заньковоцької драма "Ісус - син Бога живого". 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 незрівнянною містикою.

СВОЄРІДНІСТЬ НОВЕЛІСТИКИ ВАСИЛЯ ТКАЧУКА

Творчість Василя Ткачука (1916-1944) - маловідома сторінка в нашому національному письменстві. Про його прозову, хай і порівняно невелику художню спадщину, знають лише одиниці фахівців-дослідників. Навіть у, здавалося б, найґрунтовнішій на сьогодні (щодо розкриття повноти літературного процесу) "Історії української літератури ХХ століття", котра вийшла двома виданнями у 90-х роках, годі знайти це прізвище чи хоча б назву бодай одного його твору. Тим часом новели Василя Ткачука, що складають чотири книги - "Сині чічки", "Золоті дзвіночки", "Зимова мелодія" та "Новели", - то своєрідне художнє відкриття у світі ідей та образів. Не випадково в одній із перших рецензій на збірку прози письменника Ірина Вільде відзначила її "глибоко народний характер", "музикальність слова" і, що найважливіше, - "сильне національне чуття" у новелістичному

* Перші дві книги першого видання побачили світ у 1994 році; 1998 року дещо у скороченому вигляді здійснено друге видання "Історії...".

жанрі: "Мабуть, Ткачук буде найкращим прикладом, до якої повної гармонії можна звести ідею з мистецькою формою. Коли наші молоді письменники схочуть піти за прикладом наймолодшого Василя й у такій формі будуть нам подавати літературу на українські теми, то й найбільші недовірки врешті переконаються, як багато можна взяти з народу й багато створити для нього ж"¹.

Жанрова своєрідність новелістики Василя Ткачука полягає в тому, що по суті, всі його твори - то, власне, майже суцільний чуттєво-настрійний струмінь, атмосфера довірливості й безпосередності оповіді ("Родимий", "Весна", "Над річкою" та ін.). То - поезія в прозі, що так характерна для поезики, скажімо, Василя Стефаника ("Амбіції", "У воздухах плавають ліси", "Городчик до Бога ридав", "Вночі", "Раненько чесала волосся", "Весна") чи Марка Черемпани ("Заморожені фіалки", "Ледові цвіти", "Плач цвітів", "Весна", "Симфонія", "Осінь", "Вона"), як, зрештою, для творчості багатьох інших українських прозаїків-новелістів кінця XIX - початку XX століття.

Так, ліричний герой першої новели Василя Ткачука "Весна" (авторів в час її написання не минуло ще й сімнадцяти літ), що була видрукувана в коломийському часописі "Жіноча доля", суто поетичними засобами передає стан своєї душі від сприйняття народження весни: "І щасливим почував себе, а його радість земля й молоденька травичка на межі приймали"². Водночас ліричний плин оповіді, виявляючи відчуття, внутрішній світ конкретної особистості і загальнолюдський стан героя, несподівано у фіналі твору підводить ідею наближення людської душі до Бога. Весна - це не тільки пробудження всього суцього в природі, а й очищення, своєрідний духовний катарсис Людини від гріховодності життя: "... Мусило так бути, бо наші люди вже були зачали призабувати за Бога"³. По суті, вся образна система новели Василя Ткачука виражає цю ідею, "один якийсь кризовий, відзначний момент"⁴, розбуджує думку читача, штовхає його "на глибші висновки, незримо підводить його до ч у т т е в о г о д у м а н н я" (підкреслення наше. - С.Х.), як акцентує на такій специфіці жанру новели Олександра Сулима-Блохи-на.

Ще одна характерна риса новелістики Василя Ткачука полягає в тому, що у своїх творах він не створює якихось розлогих сюжетів; часто вживана ним усиченість фабули сприймається радше як своєрідний простір для домислу ("Юркова весна", "Буря", "Нещасні"). Прозаїка цікавить не

стільки зовнішня подієвість, скільки психологічний, внутрішній стан, що "в долю героя вносить зміну"⁵ у певні моменти життя, серед загострених і напружених обставин та ситуацій. Тому письменник і змальовує насамперед процес мислення і пульсації думки, народження і вияскравлення чуття та відчуття, інших душевних переживань персонажів ("Невістка", "Жниво", "Яблуко"). Звідси у новелах Василя Ткачука обмежена кількість персонажів, абсолютизація права головного героя, в рамках свідомості якого інші образи існують лише як епізодичні, динамізм зображення психологічного стану ("Останні гони", "У сусіди весілля", "Простий мужик" та ін.).

У новелі "У сусіди весілля" є художньо вражаючий образний паралелізм, на якому, власне, й вибудовується весь сюжет твору. "Плаче село тоді, коли весілля відбувається, і тоді, як похорон є. Два рази плаче - два рази щиро. "Бо весільна музика до похоронної подібна, ая, у нас так уже є", - говорить село..."⁶. Саме навколо цього порівняння розгортаються емоційно-психологічні події твору. У сусіди весілля, а в баби Грицихи в цей же момент заарештовують синів. Мати - звідчасна, зболена душа, - чуючи веселу музику, що її вигравали по-сусідству, в муках проводить своїх дітей у страшну, а може, й в останню дорогу. Цієї ж миті "за її плечима молоду вели до шлюбу, а труби і цимбали весільної, жалісливої вигравали"⁷.

Мав рацію Михайло Рудницький, який, визначаючи своєрідність поезики жанру новели, створеної Василем Ткачуком, зауважував, що "письменник рідко коли береться за сюжет, який ішов би від зав'язки через наростання конфлікту до будь-якої розв'язки. Він вибирає тільки один момент, одну картинку, одне переживання і навіть не зображує їх, а передає настрій"⁸. Стан душі баби Грицихи новеліст передав тонко, психологічно мотивуючи кожен зрух, кожне щонайменше чуття героїні. Сама ж жанрова форма твору цілковито відповідає канонам справжньої новели, де є раптове започаткування (приготування молодої до весілля - приготування юнаків Антона і Данила до в'язниці), стрибкоподібне і правдиве розгортання кількох подій (молоду везуть до шлюбу, співають гості - під вербами плакали "старі, невіддані дівки"; ген-ген під лісом вели кудись у місто синів баби Грицихи) і, нарешті, лаконічне, насичене змістом закінчення, про яке ми вже говорили. В усьому творі, по суті, немає жодного зайвого слова, котре б прямо чи опосередковано не стосувалося вибраного малюнка, як і немає зайвої

події, ситуації, котрі б порушували композицію новели Василя Ткачука. "Справжня новела має архітектонічну стрункість, в ній кожна частина є цілеспрямована і кожна тісно зв'язана з іншими"¹⁰, - доречно зауважує уже згадувана Олександра Сулима-Блохина.

Ці та інші характерні риси новелістики Василя Ткачука не раз давали підстави для критики, щоб провести паралелі, зіставлення його творчості із творчістю Василя Стефаника. У цьому нема якоїсь штучної чи надуманої типології, адже обидва вони з Покутського краю (перший народився і провів свої молоді роки в Іллінцях, а другий - у Русові Снятинського повіту), сільська дійсність якого давала їм немало спільних (з огляду на життєву проблематику, ідейно-тематичне спрямування) художницьких імпульсів. Зрештою, вплив Василя Стефаника-новеліста помітний на прозових творах багатьох західноукраїнських прозаїків - Сильвестра Яричевського, Петра Козланюка, Мирослава Ірчана, Івана Михайлюка тощо.

Як і вони, Василь Ткачук не сліпо наслідував традиції, ідейно-художню, стильову манеру геніального майстра слова, а творчо розвивав їх. Приміром, схожою до Стефаникової "Новини" є Ткачукова новела "Близнюки". Як у першому, так і в другому творах ситуація дуже напружена, навіть трагічна: доведений до крайнього зубожіння, Гриць Летючий у якомусь напівбожевільному розпачі заподіює смерть своїй донечці; хвора мати, звідчаюючись остаточно, теж намагається позбутися своїх синочків - Марчика й Лукина. Але для того, щоб вони не померли голодною смертю ("біда стесала на дранчики" їх тіла, "голод моху на личка наклав", "холод погнув кістки"), вона виводить їх на шлях, намовляючи йти у світ, поміж людей, і найнятися у когось за пас-тушків. Незважаючи на таку подібність фабули, у "Близнюках" все ж фінальна частина якась більш просвітлена, мовити б, оптимістичніше екстрапольована у краще життя.

Загалом типологічно близькими до Стефаникових новел "Палій", "Скін", "Лан" є Ткачукові новели "Юркова весна", "Останні гони", "Жниво" та інші. В одному із інгерв"ю він, Василь Ткачук, відкинув звинувачення деяких недоброзичливих критиків у бездумному наслідуванні свого великого земляка ("я не почуваю цього гріха"), а на думку Ірини Вільде, це - радше комплімент, аніж недолік .

Майже всі новели письменника - то схвильована розповідь про підневільне (соціально й національно) життя покутян, про те, як не мирячись з таким існуванням, селяни ставали

супроти несправедливості й гноблення. Може, іноді й цілком стихійно. Як от, у творі "Невістка", де зображено молоду жінку Стефаниху, чоловіка якої ув'язнили за те, що "голову до книжок має", і не хочуть відпустити із тюрми. Тоді вона наважується на відчайдушний вчинок - йде до суду, аби розправитися з гнобителями. І коли Грицько Семків "новину з міста привіз" ("Тота... Гаврилишина невістка пакості в суді наробила. За те, що Стефана не пустили"), сільські жінки схвально сприйняли дії своєї односельчанки і відповіли: "Всі би ми так само не стерпіли"¹¹.

Одночасно у ряді своїх новел Василь Ткачук не стільки уваги приділяє "надзвичайній, нечуваній події", скільки зосереджується на "особливій людині", цим двом незаперечним складовим жанру новели. У творі "За штрикою" таким проступає образ сільського хлопця Андрія, який ухиляється від боротьби з соціальною і національною несправедливістю, прагне перечекати до кращих часів облави польських жандармів, переховуючись од них у пшеницях, за штрикою (за залізничною колією.) В новелі розвивається одна подія, але герой постає перед нами вже цілковито сформованим як індивідуальність, ми його бачимо не стільки в стані душевного розвитку, як і його матір (скупість подій це не дозволяє), а в статичній формі характеру. Власне, ця статика саме й дає можливість глибшого зображення; Василеві Ткачуку не доводиться розпорошуватися на простеження розвитку душевних процесів, він сміливо "розрізає", анатомує душу старої матері Михайлихи. Прийшовши черговий раз з їжею до синові схованки, вона застає там лише столочену пшеницю, "сліди підків - залізних, гострих" і "кров густу закипілу"¹².

Письменник переконливо передає настрій, переживання Михайлихи від втрати сина-одинака: "Впала й вона на леговище і кричала не своїм голосом та співала кривцю сина свого. Співала, бо земля не могла всю випити (...) Село слухає-наслухає: то не буря, заплутавшись у густих смереках, виє-вийойкує, то за штрикою Михайлиха стогне-плаче... Лан верещить, колоски збиваються голівками докупи, ніби шепочуть, що порадити..."¹³. Щоб підсилити цей настрій, увиразнити трагічні почуття матері, Василь Ткачук буквально штрихами змальовує образ-краєвид: "А сонце... ніби навмисне відвернуло пальаюче обличчя, щоб не бачити, як розпука меле Михайлихою, як качає по землі... Відвернулось і скочувалось на вишпанований хребет гір". І враз як звідчаєний душевний надрив, як розпука, як біль: "Сину, де ти? Сонце,

де ти?"¹⁵. В цьому образі, до речі, також відбито архетипні уявлення самого новеліста, що ґрунтувалися значною мірою на фольклорно-пісенній основі, як зрештою, новелістична форма - на жанрових формах народної творчості.

У багатьох новелах Василя Ткачука центральним є образ жінки, зосібна матері-страдниці ("Неня-Лесиха", "Нещасні", "Жниво" та ін.). Певно, це йде від того, що письменник сам пережив, виростаючи в бідній селянській сім'ї без батька. Мати залишилася з чотирма дітьми, меншими одне від одного. Для того щоб прогодувати сиріт, вона часто працювала в людей за таку-сяку страву - шила, пряла, обпирала. Як згадують односельці, сім'я Ткачуків часто поневірялась по приймах, жила у голоді й холоді, жила з мрією про щасливе життя на своїй рідній землі. Малий Василько після цілоденної роботи в полі чи на пасовиську вечорами виношував свої мрії-думи про краще життя, а відтак мережив словами у творах-оповідках, що згодом надсилав їх до львівських та коломийських часописів - "Зорі", "Світу молоді", "Жіночої долі" тощо. Навіть ставши студентом Львівського університету, а незабаром і членом Спілки письменників України (у 1940 році в Києві виходить збірка його вибраних новел "Весна"), Василь не полишає співпраці з редакціями місцевих газет і журналів, витворюючи цілковито самобутній жанр новели, утверджуючи свій стиль - "оригінальний, живий і барвистий", як писала свого часу Ірина Вільде.

Звісно, є в його творчій спадщині й новели художньо та ідейно непереконливі ("Мати", "Аби не дати", "Діточе віно" тощо), деякі з них радше нагадують нарисову, а не новелістичну форму. Як зазначала тодішня літературно-художня критика, саме жанрова визначеність деяких його творів - чи не найвразливіше місце письменника (наприклад: "Над рікою" - формою своєю трохи предавнений в нашій літературі філософсько-поетичний нарис"¹⁶), що сприймається дещо з відтінком архаїки. Це змушує думати, що Василь Ткачук не завжди дбав про диференціацію близьких жанрів, а може, й не уявляв собі досить чітко відмінностей сусідніх епічних жанрів.

І все ж, можна сміливо стверджувати, писав у передмові до "Новел" Василя Ткачука (цієї поки що єдиної книжечки його творів, виданої на початку 70-х років) їх упорядник Володимир Лучук, що в "особі Василя Ткачука українська новелістика могла б мати першорядного майстра"¹⁷. Могла б, звичайно, якби не чорна тінь війни. Насильницьки змобілізований радянськими органами, Василь Ткачук пройшов

її важкими дорогами і десь наприкінці 1944-го, як зазначалося в "Літературній Україні" від 8 червня 1965 року, він загинув у воєнній круговерті. Та чи загинув на полі бою з ворогом? І де пропав його слід загалом? Ніхто цього не знає й досі. Як і не можна знайти десь його новели, писані під час війни (про це він повідомляв друзів та рідних, скажімо, Петра Козланюка, який згідно з нотатками у своїх щоденникових записах востаннє бачив Василя Ткачука 24 грудня 1942 року в Москві). Де вони, і яка їх подальша доля?

В одній із рецензій на книгу новеліста "Зимова мелодія", що їй довелося нам недавно виявити, відомий український духовний просвітитель Іван Огієнко так написав про Василя Ткачука: "Хто прагне правдивої, вибагливої поезії, хто спрагнений на ніжні малюнки навіть трагічної людської недолі, нехай той читає Ткачукові новели, і знайде заспокоєння або примирення від життєвого сучасного бруду"¹⁸. І справді, художній світ письменника, що виростав на живлющій основі народного життя, рятує нас од зачерствілості, од скверни, оберігаючи високі духовні орієнтири. Аналіз жанру новели у творчості Василя Ткачука дає можливість, з одного боку, заповнити літературний процес малознаними творами, з другого - встановити певну тяглість традиції розвитку новели в українському письменстві, зокрема ХХ століття.

"МОЛИТВА" В УКРАЇНСЬКІЙ РЕЛІГІЙНІЙ ПОЕЗІЇ

Протягом останнього часу наукова зацікавленість містичною літературою в українському літературознавстві стає все очевиднішою. Однак вона здебільшого торкається питань релігійних, зосібна біблійних мотивів у творчості того чи іншого письменника, впливів християнства на світоглядні і художні позиції національних авторів тощо. Тим часом ідейно-естетичні категорії та духовно-етичні явища такої літератури нерідко лишаються осторонь нинішніх досліджень. Приміром, на сьогодні недостатньо з'ясовано і розкрито проблему жанрів в українській релігійній поезії, надто новітньої доби. Тоді як художня практика дає всі підстави для постановки і вирішення такої проблеми.

Відомо, що серед жанрів містичної літератури (гімн, заклинання, буддійська джатака, прокльон, тамільські пурани, присяга та ін.) молитва чи не найпоширеніша в світовому письменстві. І не тільки тому, що часто зустрічаються

твори з такою ж назвою, а насамперед тому, що саме цей жанр найбільше придатний до поетичного модифікування: від релігійного до світського, від таємничо обрядового до одверто побутового, від яскраво емоційного до виразно раціонального тощо.

Так, в духовній, проіннятій християнським світоглядом творчості Тараса Шевченка нерідко надibuємо на молитовні звертання автора чи ліричного героя до Бога. Проте, на переконання літературознавців (Ігоря Качуровського, Тараса Салиги, Ірини Бетко, Віри Сулими та ін.), це не літературний засіб, а радше конкретний вияв поетом своєї глибокої віри і релігійних переконань ("Мій Боже милий, знову лихо!...", "Не нам на прою з Тобою стати..."). Зрештою, в ряді молитовних віршів, наприклад, об'єднаних такою ж спільною назвою в один цикл, що був написаний Тарасом Шевченком на схилі життя, не виражається нічого містичного, а лише прагнення до здійснення своїх сокровенних мрій і прохань:

*Мені ж, о Господи, подай
Любити правду на землі
І друга щирого пошли!*

Жанр молитви знаходимо і в поетичній спадщині Панька Куліша. У вірші, що так і зветься - "Молитва", автор роздумує про всесильність і незгасність науки, творцем якої завше виступає людина:

*Всевишній! Я тобі молюся,
Молекул космоса твого...
Де ти, хто ти, - даремно б'юся.
Ні, не збагну вовік сього!*

І Шевченкова, і Кулішева християнська лірика своїм змістовим наповненням сягають більше світського життя, ніж релігійного. Та якщо перший, використовуючи молитовні звернення, надає їй емоційно-чуттєвого забарвлення, то другий - розумово-інтелектуального, сказати б, медитативного. Безперечно, "Молитви" Тараса Шевченка і Панька Куліша творчо трансформувалися іншими українськими поетами. Приміром, письменниками новітньої епохи - Євгеном Маланюком, Марком Вороним, Олегом Ольжичем та ін. Вони не повторювали своїх попередників, а намагалися і змістово, і формотворчо розширити жанрові можливості молитви.

Марко Вороний ритмічною структурою, звуковими повторами, схожими до релігійних ("Господи", "Господи Боже", "Вірую", "Отче", "Боже"), прагне викликати у читача певний

біблійно-роздумуючий настрій, інші духовні й душевні зрушення. Зрештою, звукові повтори, що мають смислове значення, а не характер ономатопів, якоюсь мірою позначаються на містичному забарвленні твору "Молитва". Для прикладу візьмімо першу й останню строфи поезії:

*Господи, в день твого гніву неспинного
Дай мені мужність і віру в небесне,
Дай чути в шепоті саду звіриного
Царство Ісусове Христовоскресне.*

*Вірую, Господи, вірую! Вірую!
Тілом усім, перейнятим уявою!
Кожен увійде, хто ляже офірою,
В царство пресвітлеє, золотоголавєє.
Господи! Господи!*

Через розкриття духовної суті людини в момент її моління, звернення до Ісуса Христа Олег Ольжич в поезії "Молитва" відтворює душевний стан людини, ту благодать, що її вона отримує, очистившись од скверни і запричастившись Божим іменем. Власне молитва ушляхетнює, підносить людину, коли вона щиро вірить у добро, хай навіть донедавна чинила зло:

*Велика міць твоя, Ісусе Христе,
Коли й цього до тебе привела!
Він молиться! І ніжно-променисте
Щось світиться з-під дикого чола!*

Тут, як і в інших християнських поезіях українських авторів, важливою є "сполука поетичності з настроєм, отже, з почуттєвістю, природною диспозицією, що її український філософ і культуролог Іван Мірчук уважає основою релігійності слов'ян у протиставленні до германських і романських народів. І тому лірика й ліризм як вияв почуттєвості (отже, насамперед поезія) становлять в українському народі найзначенніший вияв духовності".

З часом жанр молитви у нас наповнюється новим змістом, збагачуючись, окрім ліризму, й філософськими мотивами, свіжими образами і метафорами. Від християнських ремінісценцій поети переходять до розмаїтих явищ життя - насамперед суспільно-духовного, національно-патріотичного. Відповідно до цього трансформуються і молитовні звернення. В естетичі українського вірша це сприймалося зверненням безсумнівно значущим - від особистісних відчужень до громадянськисних, од суб'єктивного до велелюдського, на-

решті, від Бога як духовної субстанції до явища конкретно матеріалізованого - людини, народу, землі чи інших виявів буття.

Власне така, мовити б, трибунність молитовних звернень - це своєрідний спосіб життєвідчуття, а не якась одна (хай і найбільш увиразнена) його форма, а тому й проявляється в такому поетичному жанрі, як молитва, чи не найчастіше. Пригадаймо поезії Сергія Бердяєва ("До сина"), Євгена Маланюка ("Молитва"), автобіографічну поему Юрія Клена "Прокляті роки", що закінчується, без перебільшення, такими геніальними рядками:

*Тож ревно помолімося за всіх,
Кого сувора доля не пригорне,
Хто не зазнав ні радості, ні втіх,
За всіх, кого нещадно чавлять жорна,
Кому завмер у горлі криком сміх,
Чиї неясні дні, як ночі, чорні.
Ти Боже, їх у темряві не кинь,
Благослови ім шлях серед пустинь*

На жаль, склалося так, що традиції української релігійної поезії новітнього часу, зосібна жанрові модифікації молитви, витворювалися переважно в середовищі українського літературного зарубіжжя. Принаймні до початку 60-х років, коли в Україні такі твори піддавалися офіційною критикою остракізму, на Заході публікувалися, сповнені християнсько-духовних мотивів вірші як тамтешніх поетів - уже згадуваних Євгена Маланюка, Олега Ольжича, Марка Вороного, а також Леоніда Мосендза, Святослава Гординського, Яра Славутича, Олекси Стефановича, Михайла Ореста, Володимира Яніва, так і письменників, які на рідній землі перебували в ідеологічній опалі. І лише в середині 60-х років, в період так званої "відлиги", Дмитро Павличко написав свою знамениту "Молитву", досі якій, за визнанням літературознавців Миколи Ільницького, Володимира Моренця, у нашій сьогоднішній національній поезії немає рівного. Бо тут, у творі во славу Шевченковому генію, "углибає і розкошує в духовному безмежжі щаслива ним особистість".

Безперечно, жанри містичної літератури (надто поетичні) перебувають між собою у тісному зв'язку. Більше того, при їх безпосередньому взаємопроникненні можуть утворюватися нові жанрові означення. Зрештою, при такій своєрідній дифузії годі провести чіткі жанрові окреслення, що особливо стосується релігійної поезії. Приміром, важко, а нерідко

неможливо визначити розмежувальні грані між молитвою і гімном, між молитвою і замовлянням. В останньому випадку - в молитві і замовлянні - звернення спільні, бо вони адресуються доброму началу, хоча у християн зачин починається словами "Во ім'я Отця і Сина і Святого Духа...", в мусульман - "Во ім'я Аллаха милостивого й милосердного...", в буддистів - "Великому Будді і його вченню та ченцям - поклоніння...".

Як би там не було, але така жанрова розрізненість і невизначеність, як і недостатньо з'ясовані інші ідейно-естетичні особливості християнсько-релігійної поезії, спонукають українське літературознавство до поглибленого їх вивчення. Тим паче, що така література, за визнанням Святослава Гординського, далеко не рівноцінна: "...Більшість релігійних поезій у нас писали особи, які вважали, що справа ідеї і змісту важливіша за поетичну форму. Через те, особливо в поезії галицькій, є чимало віршів, благородних своїм змістом, але написаних з легковажним ставленням до правил поетики. Крім того, є багато віршів типу "календарного", з буденним змістом і невибагливими думками...". До цього додамо, що релігійна (християнська) поезія сьогоднішніх українських авторів (хоча її не так уже й густо) іноді збивається до рівня запозичень мотивів, так наче поет обов'язково має "перекласти" біблійні сюжети, теми, образи на віршовану мову, створити щось на зразок опоетизованого катехизису. Отож, не варто впадати в другу крайність розкриття колись забороненої релігійної тематики.

Нині, без сумніву, не можна розглядати літературний процес в Україні поза творами містичної (християнської) літератури. Відсутність їх збіднюватиме наші уяву і розуміння національного художнього світу як минулого, так і сьогодення. І все ж як і література загалом, українська релігійна поезія мають бути високої ідейно-естетичної вартості. "Мусимо прийняти той факт, що чим яскравіша поетична індивідуальність, тим своєрідніший підхід до світоглядних (в тому числі й до християнсько-релігійних) явищ, зокрема, коли поет - як Шевченко - має в собі щось од біблійних пророків..."⁹.

З

ДРАМА В НОВЕЛІ



ПРОЗА ВАСИЛЯ СТЕФАНИКА КРИЗЬ ПРИЗМУ ДРАМАТУРГІЧНИХ КАТЕГОРІЙ

І внутрішнім змістом - драматизмом, напруженістю сюжету, порядком розгортання подій та їх часопросторовою сконденсованістю, конфліктною загостреністю, чіткою окресленістю характерів; і зовнішньою будовою - точною розстановкою персонажів у тій чи іншій ситуації, зведеними до мінімуму описами, лаконічними авторськими відступами, діалогічними та монологічними формами мовлення героїв багато новел Василя Стефаника нагадують невеликі за розмірами драматургічні твори, на що неодноразово звертали свою увагу дослідники його творчості, даючи визначення цьому як новела-драма. Ігнорувати чи й зовсім заперечувати важливість ролі драматичних елементів і категорій у новелістиці прозаїка - значить свідомо чи мимохіть ставити перед собою надто складне завдання: подолати естетичну очевидність.

Та все ж не варто цілковито й беззастережно поділяти цю чи схожу точку зору, приміром, Михайла Возняка, Дмитра Рудика, Артема Риндюга чи Юліяна Вассіяна. Хоча погляди ці неважко збагнути. Михайло Возняк, наприклад, у своїй статті "Слово про Василя Стефаника", виявляючи його непереборну схильність до епічної оповіді, пов'язував її насамперед із самою природою новели - сюжетно напруженою, драматизованою, психологічно конфліктною. Тому він вважав твори Василя Стефаника не новелами чи оповіданнями, а радше великими трагедіями, грандіозними драмами.

Але хіба не має переконливої сили думка про наскрізний ліризм творів письменника (йдеться, звісно, не лише про його поезії в прозі)?! Про надзвичайне значення ліризму в новелістиці прозаїка писав свого часу в статті "Українська (руська) література" Іван Франко із властивим для нього даром художнього формулювання: "...Всі його новели насичені глибоким, зворушливим ліризмом, який розбуджує найпоетаємніші струни людського серця. Твори Стефаника, зав-

* Перу Василя Стефаника належать оригінальні драматичні сценки "Санчата" і "Вогнище", а також драма "Палій", яка з невідомих причин була знищена автором. (Див.: Василь Стефаник. Повне збір. творів у III томах. — Т. 3. — К., 1953. — С. 217). Для театру "Березіль" він спеціально готував п'єсу з життя селян. (Див.: Василь Стефаник пише для "Березоля" драму з селянського життя // Вікна. — 1928. — № 4. — 270).

дяки цьому ліризму, вже своїми першими реченнями викликають у читача своєрідний ніжний настрій. При цьому у Стефаніка нема ні сліду афектації, фальшивої сентиментальності чи то риторичних прикрас. Його новели – як найкращі народні пісні...⁶. Власне, до такого висновку приходили й інші дослідники творчості новеліста – Денис Лукіянович⁷, Степан Крижанівський⁸, Василь Лесин⁹, Лука Луців¹⁰, котрі відзначали вражаючу схожість між сукупною душею усіх героїв Василя Стефаніка і душею самого художника слова.

Існують, таким чином, начеб два рішення, два варіанти однієї проблеми: новели Василя Стефаніка наскрізь пронизані драматизмом (це – новели-драми) і новели Василя Стефаніка всуціль пройняті ліризмом (це – новели-сповіді). До перших (згідно з таким умовним поділом) можна віднести “У корчмі”, “Лесева фамілія”, “Катруся”, “Камінний хрест”, “Кленові листки”, “Басараби”, “Марія”, “Сини”, “Morituri” та ін. До других – “Виводили з села”, “Стратився”, “Ангел”, “Сама-саміська”, “Осінь”, “Шкода”, “Лан”, “Скін”, “Мое слово”, “Дорога”, “Роса”, весь цикл “Поезії в прозі” та ін.

Як підходити до цих двох рішень, двох варіантів, що визначають поетику Василя Стефаніка? За формулою “або – або”? За формулою “і – і”? До формули “або – або” дослідника спонукає те, що кожне із визначень створює видимість повноти охоплення – тим самим виключаючи друге. Якщо ж орієнтуватися на формулу “і – і”, то постає нелегке питання про способи об’єднання різноманітних поетикальних стихій та різноманітних типів художнього мислення в новелах Василя Стефаніка. Якщо його твори наскрізь драматичні й водночас всуціль ліричні, то все ідейно-естетичне ціле являє собою начебто органічно сполучені одне з одним, взаємопроникні й взаємообумовлені структури.

Свої обґрунтовані претензії виявляє й епічний елемент – чи не найбільш домінантний у художньо-образній системі прози Василя Стефаніка. Відомо, що письменник (про це свідчать численні спогади його сучасників, зокрема Василя Косташука¹¹) дуже ретельно й відповідально добирав ту чи іншу подію до своєї новели, психологічно мотивував кожен вчинок персонажа. “Звідси головний напрям найсильніших течій Стефанікового слова – не безпосередньо від автора до читача, а через рефлексор світосприймання його героїв – до читача”¹². Тому-то “автор не розказує за дійових осіб, не описує (...) Для себе автор бере слово тільки для ремарок. (...) Перед читачем – життя, дійсно реальне життя в конк-

ретних фактах; для більшого зміцнення цих фактів автор виймає їх з цілої маси інших фактів, ізолує їх так, якби інших і не було. Через те його оповідання короткі, мають-бо вони в основі звичайно тільки один якийсь факт, одну якусь подію”¹³. Саме через них розгортається своєрідна, цілкови́то стефаніківська епічна розповідь. До цього слід додати кілька цікавих спостережень, що виникають під час аналізу таких видань, як “Василь Стефанік – співець української землі” Луки Луціва¹⁴, “Мистець із землі зроджений: Василь Стефанік” Юліяна Вассіяна¹⁵, “Художній світ В. Стефаніка” Миколи Грицюти¹⁶, “Експресіонізм у творчості Василя Стефаніка” Олександри Черненко¹⁷, “Василь Стефанік – художник слова”¹⁸ тощо.

У цих працях більшою чи меншою мірою порушуються питання поетики видатного українського новеліста, її потужної синтезуючої сили. Крім того, акцентується увага на тому, що естетичний феномен, художня самобутність й специфічність прози Василя Стефаніка виростають на органічній злютованості “різноцінних і глибоко чужорідних”, навіть “полярно несумісних” типів письменницького мислення, художніх елементів, котрі втягуються у “вихровий рух” новели.

Що ж до постійних дотиків та взаємопереплетень епічного і драматичного у Василя Стефаніка, автори цих видань (зрештою, на цьому наголошували й попередні дослідники-стефанікознавці¹⁹) постійно доводять, що навіть ті незначні описові та оповідні частини його новел є внутрішньо драматизованими. Тому годі погодитися з положеннями деяких літературознавців, які твердять про начебто байдужість Василя Стефаніка до описів і їх художню малозначимість²⁰. І Василь Лесин, і Лука Луців, і Юліан Вассіян, і Микола Грицюта, і автори колективної монографії “Василь Стефанік – художник слова” дають захоплюючий аналіз портретів, пейзажів-краєвидів, інших картин у прозі новеліста. Приміром, Юліан Вассіян справедливо відзначає, що зовнішній вигляд людини, як правило, буває у нього “драматизованою біографією, матеріальним осереддям і абсолютним вираженням неминучої внутрішньої драми”²¹.

Дослідження творчості Василя Стефаніка материковими й діаспорними українськими науковцями (додаймо сюди й праці Івана Денисюка, Федора Погребенника, Олени Гнідан, Григора Лужницького, Данила Гусара-Струка) впритул підводять до питання: яким чином з’єднати в цілісний стиль перераховані ними різноманітні, далеко не тотожні, зрештою,

й глибоко "чужорідні" один одному, "несумісні" художні елементи? Інакше кажучи, як в прозі Василя Стефаника утворюється й проступає синтетичний стиль? Питання ці тим більш суттєві, що в середині-наприкінці XIX століття, як слушно зауважує сучасна дослідниця новелістики Василя Стефаника Ірина Московкіна²², все помітніше виявляється різниця між аналітичними й синтетичними стилями в розвитку світової літератури і мистецтва. Стилі аналітичні спираються на одній або небагатьох виокремлюваних і переважаючих над цілим формах-прообразах, формах-прийомах.

Зовсім інакше складався стиль у Стефаника. Його єдність ґрунтується не на підпорядкуванні цілого одній формі - прообразу, а на способі об'єднання багатоманітних форм, на початках їх сумісних дій. В аналітичних стилях художник відкриває можливість урізноманітнити і варіювати єдине, в синтетичних - наближати, з'єднувати, зчеплювати різні рідне, відокремлюване. Тому в прозі Василя Стефаника надзвичайну важливість набувають поетичні моменти, що охоплюють ціле і те, що стоїть над окремішніми локальними формами. Наприклад, ритм і розмір твору ("в основі всього лежить ритм мови та надзвичайно конденсований образ, короткі, сильні, але нервові, повні експресії речення"²³), міра інтенсивності образного життя новели (достатньо ознайомитися з підготовчими рукописами, спогадами сучасників, щоб переконатися, якої ваги надавав їй сам письменник). Юліян Вассіян знаходить правильний шлях до цих об'єднуючих начал, коли говорить про драматизм описів (хай і зведених до мінімуму, та все ж наявних) і портретів у Василя Стефаника. Власне, чужорідні форми завдяки всепроникаючому драматизму ніби напружуються до плавлення, й, образно кажучи, сплавлюються в один потужний, цілковито неповторний стиль.

Чи міг Василь Стефаник створити твори великих епічних і драматичних форм? Питання настільки риторичне, наскільки й естетично та художньо правомірне. Епос нерозривно зв'язаний з певною оповідною спокійністю, врівноваженістю, з певним рівнем ідейної щільності. Богдан Лепкий, скажімо, не міг позбутися внутрішніх труднощів, сумнівів у собі і болючих протиріч. Та все ж над ним здіймався врочистий тон душі, що торкався вищої істини. До неї Богдан Лепкий ставився надто спокійно - як до чогось незаперечного, вичерпного; про аргументи своїх супротивників не тільки говорив, але й мислив із значною долею іронії, по-

блажливості або й зовсім ігнорування. Сумніви його в основному торкалися завдання - стати в душевному житті і в усій поведінці врівень відкритої йому правди. Почасти тому й міг він створити великі твори епічної структури - повісті "Вадим", "Крутіж", трилогію "Мазепа" тощо. А от душа Василя Стефаника завжди залишалася розірваною, розшматованою, розчакненою від усвідомленого болю і турбот його покутян і стурбованість ця торкалася "перших", головних питань його світобачення; внутрішній світ Василя Стефаника до кінця залишався драматичним, навіть трагічним. Йому достатньо було "якогось одного конфлікту з життя покутського хлібороба", якоїсь однієї "заземленої" події, щоб художньо перевести все це в новелу чи оповідку і полишити "під вражінням довшеної трагедії в душі того мужика"²⁴. Певно, й тому він не міг, скільки б не хотів того, створити твори великих епічних форм. Зрештою, спосіб епічного мислення (миттєва художня реакція на щось одиничне, завершене) не сприяв цьому. Як і тому, що ні окремішньо, ні навіть у своїй певній сув'язі (темагично-проблемній чи ідейно-образній) новели Василя Стефаника ще не становлять драми як специфічного роду літератури та виду мистецтва. Тому що драма є "наслідування дії ... дією, а не розповіддю" (Арістотель), хай би якою драматизованою розповіддю не була, хай би яким не була гострота конфлікту; тому що в драмі для того, щоб повністю збагнути дійову особу, замало знати, як вона діє, розмовляє, почуває, - конче потрібно бачити й чути, як вона діє, веде розмову, виражає свої почуття тощо. Очевидно, біль, розпука, туга самого Василя Стефаника, перебуваючи в органічному зв'язку з душевними трагедіями його героїв, давали йому неабиякий ґрунт для створення саме новел, а не драматичних творів.

І ще на одне хотілося б звернути увагу. Нині існує багато визначень і виявлень своєрідності поезики Василя Стефаника. Незважаючи на їх різноманітність, вони є правильними в тому сенсі, що в творчості письменника для них є достатньо підстав. Вони правильні, якщо поставити їх на своє місце і розглянути в смислі моментів більш складного поетичного руху, ніж це видається аналітичному дослідникові, котрий вибирає і групує схожі елементи.

Тому коли заходить мова про такі вузлові категорії драми, як драматизм, конфліктність та сценічність і погляд крізь них на особливості поезики Василя Стефаника, то йдеться не про новелу-драму (скільки б внутрішньо і зовнішньо вони не ідентифікувалися), а передусім про драму в новелі. Не

тільки тому, що драматичне тут імітується засобами новели. Не тільки тому, що драма становить лише частину поетично-естетичного змісту - це неодмінно мусить брати до уваги постановник у театрі і кіно, щоб передати дух і стиль прози Василя Стефаника. Але й тому, що драма тут "втягнута" в загальний рух поетичних стихій, синтезований тип художнього мислення, і лише осмислення всієї динамічної структури новелістики Василя Стефаника дає можливість оцінити її справжній сенс і її справжню роль. Для посилення цієї думки згадаймо дуже слушні міркування Дениса Лукіяновича: "З природи він лірик і тому вибрав для своїх оповідань форму споминів, переказану нашою літературною традицією (Марко Вовчок, Осип Федькович), але впровадив до неї драматичний елемент: повні сценічних рухів монологи і діалоги, а то й режисерські ремарки ("З міста йдучи", "Кленові листки"). Чисто епічному родові творчості: новелі, стисненій до об'єму нарисів, лірик одбирає не лише розв'язку та хвилювання акцій, але й фабулу; він її легко зазначає в діалогах чи в монологах. Бо слід фабули, часто лише одинока подія, дають йому притоку (привід - С.Х.) до впливу почувань, до малювання настроїв, аби збагнути психічні інтенції. Бо се і є його артистична інтенція, а не реєстрування зовнішніх подій"²⁵.

Отже, якою є проза Василя Стефаника крізь призму основних драматургічних категорій - конфлікту, драматизму і сценічності?

КОНФЛІКТНІСТЬ

Сьогоднішні дослідники творчості Василя Стефаника все частіше звертають свою увагу на поглиблене вивчення не тільки "мікропоетики" окремих його творів, але й "макропоетики" художньої системи новеліста в цілому як винятково новаторського і своєрідного явища в історії української та світової літератури. Такий науковий підхід видається особливо продуктивним не лише тому, що намічає перспективні шляхи у подальшій розробці проблем стефанікознавства. Розгляд крізь його призму прози письменника як певного цілісного метатексту виявляє істотні риси її поетики й художнього методу, ще не відзначені науковцями, або ті, що нині конче потребують нового, незаідеологізованого трактування.

Аргументами для цього служить генетично закладене в новелістиці, надто кінця XIX - початку XX ст. її розвитку,

прагнення до циклізації оповіді, що чи не найбільше виразилося саме в творчості Василя Стефаника, а також дослідження теоретиків та істориків літератури останніх років. Тому-то й мають очевидну підставу науковці для ствердження думки про те, що між багатьма творами Василя Стефаника, незважаючи на відмінність імен і доль персонажів, сюжетних ходів, обставин і ситуацій (приміром, у таких, як "Виводили з села" та "Стратився" чи "У корчмі" та "Лесева фамілія"), існує якась дивовижна органічна єдність, тривка тяглість характерів, образів, подій тощо.

Більше того, фабульне зчеплення, як й інші типи взаємозв'язку, спостерігаються, по суті, в усіх прозових збірках автора - "Синій книжечці", "Камінному хресті", "Дорозі", "Моему слові" та ін. Певно, це й спонукає сприймати їх не як узвичаєне об'єднання новел, близьких одна до одної лише проблематикою і жанровою формою, а як цілковито викінчені цикли. Для них властиві висока міра взаємопов'язаності та взаємодоповненості всіх творів, що входять до них і утворюють певну ідейно-художню та структурну над'єдність книжок Василя Стефаника. А вони, в свою чергу, витворюють абсолютно нову цілість - оригінальний епічний метатекст.

Тому, повторюємо, він, а не окремо взята новела, якнайповніше виявляє характерні риси поетики і художнього методу Василя Стефаника, його концепцію світу і людини, різноманітні конфлікти між ними тощо. Щодо конфлікту, то, здається, про жодну іншу ідейно-естетичну категорію новелістичної поетики прозаїка не висловлено стільки суперечливих, навіть прямо протилежних думок як про неї. Скажімо, одні дослідники творчості письменника, зважаючи на особливо вияскравлені драматизм і трагізм у його творах, що наближає їх до драми як роду літератури, виводять конфлікт як форму усвідомлення нерозв'язаних протиріч життя. Другі - трактують його як зіткнення суперечливих соціальних, світоглядних, морально-етичних або інших позицій, різних інтересів, характерів, тобто як боротьбу людей, що призводить, врешті-решт, до торжества одного й поразки другого³. Інші, навпаки, зводили його до виключно внутрішніх суперечностей⁶, або, говорячи про конфлікт (колізію) Стефанікової новели як про джерело сюжетної оповіді, регламентували його лише певними локальними рамками, де він може бути розв'язаний принципово в межах даної конкретної ситуації (історичної, соціальної, моральної, психічної тощо).

Прикладів такого розуміння поетики художнього конфлікту в новелістиці Василя Стефаника можна, безперечно, навести й більше. Та суть, однак, не в їх простому запереченні чи кількісному нанизуванні, а насамперед в якісно-глибинному осягненні цієї ідейно-естетичної категорії, що відобразила творчу концепцію письменника. Адже скільки б не мовилося про життєву наповненість конфліктів прози Василя Стефаника, його ставлення до реальних протиріч, залежність конфлікту від зображуваного матеріалу й об'єктивного ходу історії, як би старанно і прискіпливо не аналізував дослідник під соціологічним, психологічним, філософським, зрештою, політичним кутами зору створене Василем Стефаником, йтиметься в кінцевому результаті про явища, події, факти життя, від яких відштовхнувся прозаїк. Проте аж ніяк не про глибини втіленого ним художнього конфлікту. Останній, доречно зауважити, тому й називається художнім, що всі перераховані сторони його змісту підпорядковані головній, естетичній, без якої твір як явище мистецтва загалом не існує.

Окрім того, надто умовним видається поділ конфліктів новелістики Василя Стефаника на зовнішні і внутрішні. Ці протиставлення мають відносний характер і не вичерпують змісту прозових творів письменника. Так само односторонньо сприймається ототожнення конфлікту й авторського ставлення до зображуваного. Тому годі погодитися з тими стефаникознавцями, які у визначенні конфлікту новел прозаїка відводять цій ідейно-естетичній категорії роль якогось допоміжного чинника у з'ясуванні життєвого конфлікту, зводячи його лише до певного ілюстратора соціологічного, психологічного і т.п. "еквівалента". Насправді, відтворений Василем Стефаником конфлікт дійсності є такою ж мірою життєвим, як і своїм для нього, пропущеним через його думки, погляди, чуття, переживання тощо. Власне, в цьому смислі й правомірно говорити про суб'єктивність не тільки художнього мислення письменника, але й форм втілення ним конфлікту, його естетичного наповнення змісту.

Саме співвіднесеність конфлікту і художньої свідомості новеліста (її генези, еволюції різних типів) дозволяє уточнити уявлення про "макропоетику" мистецької системи Василя Стефаника. Разом з тим очевидно, що ігнорування цього зіставлення деякими стефаникознавцями і призводило свого часу до одностороннього, звуженого, а то й спрощеного розуміння поетики конфлікту в новелістиці письменника.

Спробуємо через осмислення художніх творів Василя Сте-

фаника довести свої міркування щодо вищенаведених положень, не претендуючи, звісно, на їх всеохопність і вичерпність. Відомо, що життєва злободенність проблематики новел прозаїка (проблеми розорення селян, їх примусовий відхід у місто чи на еміграцію тощо), переживання героїв з демократичних низів, глибокий психологічний "зріз" їх характерів і т.п. обумовили висновок науковців про суто реалістичну природу його художнього методу⁹, а відтак соціологічні, психологічні і т.п. конфлікти. Цьому сприяла, певно, загальновідома громадсько-демократична позиція Стефаника, що її він займав у суспільно-політичному житті того часу. Крім того, ідеологічні шаблони, зокрема періоду т. зв. соцреалізму, вимагали від стефаникознавців протиставлення творчості письменника як адепта критичного реалізму іншим, модерним типам художньої свідомості, передусім імпресіонізму, символізму, експресіонізму.

Однак, як засвідчив аналіз, створені Василем Стефаником образи світу і людини, - символіко-полісемічні, модерно-фольклорні, а конфлікти між ними настільки різноманітні й багатогранні, що їх годі вбгати в якісь наперед визначені схеми. Вони, можливо, набувають не лише конкретного, соціально-історично-психологічного змісту, а сповнені, сказати б, вищого духовного пафосу. Важливу (якщо не найголовнішу) роль у художній системі Василя Стефаника відіграють національний і загальнолюдський принципи осмислення героїв і подій. Персонажі його новел були піднесені на рівень надтипів, співвідносних хіба що із схожими образами світового письменства і навіть античної трагедії, на що свого часу звертали увагу сучасні Стефаникові критики¹⁰. Василя Стефаника глибоко турбувала проблема якоїсь розтерзаності людської долі. Причому він керувався переконаннями, що трагізм простої людини, мешканця покутського села, нічим не поступається трагізму Софоклової Антігони чи Філотета або Шекспірівського Короля Ліра.

Проте, всупереч існуючим уявленням, герої новеліста аж ніяк не наділені оригінальними характерами, бо, по суті, майже не різняться один від одного ні особливостями світосприймання, ні долями. Можна навіть якоюсь мірою стверджувати (принаймні до цього спонукають тексти новел), що у Василя Стефаника є один головний герой, зображений ним у різні періоди свого життя - народження, дитинства, юності, старості, зрештою, смерті. Більше того, якщо бодай на якусь мить уявно синтезувати всі твори письменника і поглянути на них через прецизне скло, створюється таке

враження, немовби перед нами постає єдине ліро-епічне полотно, в центрі якого зусібіч зображене життя окремо взятої Людини: від його початку й до кінця. Якщо ж розгортати й конкретизувати цю думку, то персонажі Василя Стефаника - не що інше, як члени однієї великої, мовити б, вселенської родини - Дід, Баба, Батько, Мати, Син, Дочка, Сестра, Брат та їх односельці, покутські селяни. Багато односельців.

І справді, сюжетні ситуації, на яких ґрунтуються новели Василя Стефаника і визрівають основні конфлікти (колізії), відтворюють головні - драматичні і трагічні - етапи життєвого шляху його героя: народження ("Кленові листки", "Пістунка"), дитинство ("Мамин синок", "Катруся", "Новина", "Діточа пригода"), весілля ("Суд"), сімейні перипетії ("Гріх", ("Думає собі Касіяниха"), "Мати", "Вовчиця"), проводи в армію ("Виводили з села"), виснажлива праця ("Палій", "Камінний хрест"), воєнне лихоліття ("Сини", "Марія", "Воєнні школи") і, нарешті, усамітнена старість ("Ангел", "Сама-саміська", "Шкода", "Портрет").

Ці та інші етапи людського життя майже без винятку супроводжує смерть, що, з одного боку, поглиблює конфлікт цих полярностей, а, з другого - наче замикає його, утворюючи новий початок одвічного становлення¹⁰. Вона то гротесково сполучена з моментом народження дитини, внаслідок чого або помирає мати ("Кленові листки"), або смерть загрожує немовляті ("Пістунка"), то поєднується з весіллям, що завершується звірячим убивством гостей і самосудом над злочинцями ("Суд"), то невідступно супроводжує свята ("Святий вечір", "Лист") чи службу у війську ("Стратився"), то непрохано вривається у дитинство і юність ("Похорон", "Катруся", "Діточа пригода"), то, нарешті, щемким і жахливим болем проймає останні миті старих та немічних людей ("Скін", "Осінь").

Так само зустрічають смерть у Василя Стефаника й інші його персонажі. Очевидно, письменник до глибини збагнув трагічну істину, яку колись з'ясував Паскаль у лаконічних словах: "Ти помреш усамітнений". Певно, новеліст збагнув ще й інші моменти: межова ситуація смерті накладає на уста печать мовчання ("Кленові листки", "Скін", "Шкода" та ін.). Великий художник слова збагнув силу недомовленості та активної мовчанки, осягнув силу прихованого в мовчанні кипіння. Французький психолог Л.Лавель називає її "внутрішньою мовчанкою"¹¹ і впевнений, що вона розкриває якнайглибше все людське єство.

У зображених Василем Стефаником конфліктних ситуаціях та обставинах героям протистоять не стільки соціальні антагоністи, скільки світопорядок, що прирікає їх на вічну боротьбу зі смертю (тут разом з тим проступають й інші очевидні конфліктні пари: гріх і спокута, добро і зло, злочин і кара тощо). Можливо, дещо увиразненіша соціальна природа джерел людських страждань у "Камінному хресті", "Засіданні", "З міста йдучи" та ін., але й тут ворожі соціальні сили ледь окреслені в найзагальнішому вигляді - "пан", "ксьондз", "жид"¹². Однак вони не організують художнього конфлікту творів. По суті, в переважній більшості новел Василя Стефаника соціальний конфлікт як такий відсутній, немає яскраво виявленого протагоніста. Як і немає зіткнень селян з ворожими соціальними силами в зовнішньому, епічному сюжеті, який завжди гранично редукований і відіграє допоміжну роль у жанровій структурі¹³. Якщо ж епічний сюжет відтворює зовнішній конфлікт, то протистоять сторони в новелістиці Василя Стефаника найчастіше виявляються однорідними соціально, і його осмислення здійснюється в морально-етичній сфері, в образній системі твору. Таке, скажімо, зіткнення двох незаможників, один із яких злодій ("Злодій"), чи українців з їхніми співбратами ("Марія"), і навіть помста бідняків більш заможним сусідам і ними самими і "суддями" осмислюється та засуджується з погляду моральних, загальнолюдських орієнтирів ("Суд", "Палій").

Уже коли зайшла мова про морально-етичний тип конфлікту в новелістиці Василя Стефаника (навіть на соціальному тлі), то доречно зауважити, що в основі ліричних сюжетів творів письменника, зокрема "У воздухах плавають ліси", "Вночі", "Раненько чесала волосся" та інших оповідок із циклу "Поезії в прозі", де відтворено плин свідомості героїв, також лежать морально-психологічні конфлікти, хоча розвиток їх відбувається цілковито поза соціальним контекстом. Персонажі мислять переважно категоріями любові, сумління, добра, гріха, спокути, вірності тощо. Найвищим мірилом їхньої моральності й духовності, всезагальним критерієм їх буття є Ісус Христос, Бог, Матір Божа. Конфлікт людського духу й стану людини (внутрішньо-психологічна колізія) можна пояснювати, як це донедавна робило наше офіційне літературознавство, з позицій соціальної самосвідомості героїв, що на той час була порівняно низькою. Однак тут треба говорити радше про своєрідність художнього мислення Василя Стефаника, синтез у ньому таких типів, як символізм, імпресіонізм та експресіонізм, зрештою,

тут також доречно вести мову і про специфіку літературного процесу, особливості його розвитку кінця ХІХ – початку ХХ ст.

Відомо, що у західноєвропейській літературі, насамперед драматургії та епосі, на рубежі століть відбулася суттєва зміна типів художнього конфлікту. Конфлікт між різними, як правило, протилежними характеристиками, що уособлювали типові різнополосні соціально-історичні сили, поступово виходив із творчого "вжитку" і модифікувався як конфлікт між окремо взятим персонажем (дійовою особою) та ворожою йому дійсністю. Тепер уже людина, з її ускладненим внутрішнім світом стає супроти неприйнятних реалій життя, причому конфлікт реалізувався не стільки через епічну розповідь, скільки через свідомість героїв, вимагаючи ліричного способу побудови.

Власне, такий тип художнього конфлікту зматеріалізований у новелістиці Василя Стефаника. Прозаїк ставить своїх персонажів у такі обставини та ситуації, що вимагають від них граничного напруження сил в осмисленні своєї Долі. Письменник відображає буття людини, точніше – покутського селянина, в конкретних історично-соціальних умовах, але сягає поза них, оскільки для нього важить передусім душа тієї людини, яка знає і цінить радощі життя, і водночас знає також, що таке пекло на землі. Мабуть, звідси за всієї побутовості й буденності, на, перший погляд, антиновелістичних сюжетних ситуацій, герої новеліста насправді завжди перебувають у якихось незвичайних ситуаціях, здебільшого на порубіжжі зі смертю. Це, як зазначають дослідники творчості письменника, не стільки загострює їхнє почуття життя, скільки виконує іншу роль¹⁴, сказати б, всесяжнішу. Межові ситуації приреченості, смерті, страждання, боротьби за існування, провини, безвиході й безнадії, зрештою, покинутості людини перед лицем смерті – становлять моменти неминучого трагізму буття. І це має пряме відношення до конфлікту у творах прозаїка, зосібна його другого полюсу – до світобудови.

Як переконує аналіз "Синьої книжечки", "Камінного хреста", "Дороги", "Мого слова" та інших книжок Василя Стефаника, там образ світу в його новелах постійно варіюється, урізноманітнюється, збагачується, однак за своєю первісною присутністю основою майже всуціль залишається незмінним. Це аж ніяк не говорить про його статичність, а, навпаки, – цілісність і багатогранність. Загалом образ світобудови у художній системі Василя Стефаника завжди мас-

штабний і водночас конкретно-історично окреслений у своєму зображенні. Проте він гранично зредукований, оскільки, як зауважують стефаникознавці, новеліст розраховував на контекст попереднього реалістичного письменства, де обставини життя селян були художньо досліджені і відтворені досить-таки всебічно.

Щодо творів Василя Стефаника, то, власне кажучи, цей соціум порівняно швидко впізнається. Він проглядає бодай і не за численними, однак достовірними і символічно об'єднаними деталями¹⁵. Але, всупереч думкам дослідників, прозаїк, свідомо зосереджуючи увагу на трагічних аспектах життя покутських селян, доводив концентрацію трагедійності до такої міри, що давала йому можливість переводити епічну оповідь у цілковито нову, нетрадиційну на той час якість. Це, за свідченням сучасників Василя Стефаника, не тільки приголомшувало читачів, але й натякало на існування багатьох інших, окрім соціальних, витоків трагедійності, що йдуть аж ніяк не від узвичаєних людських взаємин, обставин співіснування тощо, а сягають якихось глибших, навіть потаємних і потойбічних основ. Звідси, власне, письменник і виводив ворожі людському буттю жорстокість, дисгармонійність, абсурдність як ґрунт, на якому виростає численні конфлікти його новел, про які б сторони життя людини він не оповідав.

І справді, коли вчитатися у твори Василя Стефаника, створюється таке відчуття, немовби трагічно-абсурдний світ прирікає людину (багатьох героїв) на якісь неймовірні, парадоксальні, навіть ненормальні за інших обставин вчинки: батьки, бажаючи полегшити страждання і муки дітей, воліють, щоб ті краще померли, аніж отак животіли ("Новина", "Катруся", "Осінь"); діти, захищаючи себе від голодної смерті, готові з бійкою кинутися на батька ("Лесева фамілія") чи залишають напризволяще стареньких і немічних батьків ("Сама-саміська"); один нещасний бідак змушений убивати іншого, примножуючи тим самим загальне горе й нещастя ("Злодій", "Марія") і т. п. Як підсумок цього, – історично точне, лаконічно містке зображення соціальної дійсності покутського села і селянина обертається жахливою фантазмагорією, що виявляє певні глибини, онтологічні закономірності буття людини.

Конфлікт у таких та інших новелах Василя Стефаника передбачає певну різнозарядженість, оскільки в ньому вступають у непримиренні суперечки, гострі протиріччя, у боротьбу сторони неоднакових вимірів і спрямованості, "роз-

бираючись" в яких письменник утверджував свій естетичний ідеал. Це він здійснював і тоді, коли вводив трагічно-абсурдний світ і людину в ньому до ще вищих, природно-космічних обширів, обертаючись в яких, його герої не просто зазнавали жорстоких ударів долі, а навіть ставили під сумнів своє існування загалом. Мають рацію ті дослідники, які стверджують, що образ Вселенної світобудови в новелах Василя Стефаника витримує систему координат, характерну для народно-поетичних і релігійно-філософських уявлень - його конфліктні полюси займають, з одного боку, образ Отця небесного, з другого, господаря пекла¹⁶.

Таким чином, персонажі письменника, що знаходяться між цими двома надсилами, настійливо шукають виходу із своїх земних страждань: то полишають свої родинні оселі ("Синя книжечка", "Вона-земля"), то подаються на чужину ("Камінний хрест"), то здійснюють злочини ("Новина", "Палій", "Злодій") і т.п. Однак усе це безрезультатно: вони не можуть знайти виходу із замкненого кола, де смерть сприймається чи не найбільшим благом для них. Певно, тому й чекають її як своєрідну визволительку від життєвої жорстокості. В новелі "Святий вечір" баба з розпукою зізнається: "Ой синку, я так тої смерті, як мами рідної, чекаю. Вночі то в кождий кут пролуплюю очі, ци де з кута не привидиться, бо як привидиться, та й незабавки таки приходить"¹⁷; в її іншому творі "Озимина" старий навіть свариться зі своєю смертю: "Мені тебе не треба (...), не зашкірюєси до мене, бо задурно", звертається він до сонця. "Мені треба дучі та штири дощці (...), мені пішли її, бо забула, сука, за діда..."¹⁸; ще в інших новелах "Новина", "Стратився", "Басараби" герої навіть здійснюють "насилство" над смертю¹⁹.

Зрештою, таке нестерпне земне існування притлумлює чи розчавлює не тільки людину, але й усе живе на білому світі - чи то корову ("Шкода"), чи то коня ("Камінний хрест"), чи то дерева ("Виводили з села", "Катруся") і т.п. Тому не лише людина, а й земля "не годна (...) кількі біді витримати"²⁰, тому-то й має наступити кінець світу, коли "не буде нікого й нічого"²¹.

Врешті-решт, чимало героїв Василя Стефаника з таким нестерпним існуванням примирюються. Душевно спустошений Федір ("Палій") приходить до висновку: "Нема у людей Бога!"²². Він, незважаючи на ніщо, зберіг у своїй душі віру в правду Божу і бачить причину зла в тому, що люди забули Бога. Він ніяк не може збагнути, чому "правда в Бога мириться з неправдою в людях. А щодо себе, то він усвідом-

лює, що на ньому лежать гріхи. А де є провина, має неминуче наступити кара, і за гріхи треба відпокутувати. "Карає Бог, карають люди"²³, - так говорить сильна людина, що не хоче ховатися від справедливого судді. Хоча деякі герої таки бунтують, стають навіть супроти самого Бога. Бо не має трагізму без боротьби, боротьби з людьми, долею, природою, Богом. Таким, власне, проступає Іван із "Кленових листків", який дорікає Всевишньому, що той людину "пускає на світ як голе терня... Пустить на землю, талану в руки не дасть, манни із неба не спустить"²⁴, який зривається на гострий випад проти офіційної моралі церкви і священників, котрі картають селянина за погане виховання дітей, хоч той позбавлений елементарних умов примітивного животіння: "Я косю ваші лани та й забуваю не лиш за діти, але за себе не пам'ятаю. Ви би хотіли, аби я і ваші лани зробив, і діти аби-м учив. А ви від чого?"²⁵ Василь Стефаник, що мав глибоку інтуїцію, вловив великий злам у душі селянина, який "правдається з Богом", бо не може збагнути, чому Бог "не благословив його синів", що пішли до бою за рідну українську землю й лягли головами ("Межа").

Таким богоборчим сприймається і старий Максим із новели "Сини": "Образи на стінах почорніли, а світі дивлються на пусту хату, як голодні пси (...), хоть їх багато, а всі вони до нічого"²⁶, бо не уберегли від смерті ні дружини, яка завше прикрашала їх барвінками і васильками, ні дітей, що "полягли на безглуздій війні, залишивши його самотнім на всьому білому світі: "Із-за его (Божої - С.Х.) волі я лишився сам на всій землі"²⁷. Розпач батька немає меж: "Ех сини мої, сини мої, де ваші голови покладені? Не землю всю, але душу би-м продав, аби-м кровавими ногами зайшов до вашого гробу. Господи, брешуть золоті книги по церквах, що ти мав сина, брешуть, що-с мав! Ти свого воскресив, кажуть. А я тобі не кажу: воскреси їх, - я тобі кажу: покажи гроби, най я ляжу коло них. Ти видиш цілий світ, але над моїми гробами ти отемнів... Най тобі оця синя баня (небесна - С.Х.) так потріскає, як моє серце"²⁸.

Як справедливо зауважують дослідники творчості Василя Стефаника, у цих та інших його новелах конфлікт ґрунтується на протиріччях між людиною і Всевишнім, що було властиво для творів декадентів. Однак на відміну від них ні сам письменник, ні його герої не втрачають віри в надособистісні цінності. Саме такими, незважаючи на драматизм і трагізм у їх існуванні, для них лишається Любов і Краса, що асоціюється із Марією Божою. У творі "Марія" самопожерт-

ва, материнська любов і всепрощення земної жінки автором підноситься до висот Богоматері. Схожі уособлення сприймаються і в "Катрусі", і в "Кленових листках", і в "Діточій пригоді" тощо. Доречно зауважити, що в конфліктній парі Доля (фатум) і Людина прозаїк Василь Стефаник виводив трагізм останньої не із ситуацій, а із приреченості кожного нести свій (посильний чи непосильний) "камінний хрест". Стефанікова людина дуже часто виявляє потужну волю до життя і бореться, хоча й усвідомлює свою приреченість, бореться навіть тоді, коли бачить усю безвихідь. Коли чуємо з уст злидаря: "То, видите, бідному то все так, а хоть би с руки зробив по лікті, та й нічого з того не буде. Уже так є, та й що діяти?", не подивуємося, що він закінчує цю скаргу на життя вольовим закликком: "Треба якось так жити!" ("Шкода"). Безсилля Людини перед Долею, що таке близьке до естетики декадентів, все ж викликають не зневагу чи відразу до персонажів новеліста, а радше щемку жалість, всеохопне співчуття, зрештою, гнів супроти такого світопорядку²⁹.

З'ясування своєрідності поетики художнього конфлікту в новелістиці Василя Стефаника неможливе і без виявлення в цій ідейно-естетичній категорії рівня існування різної міри напруженості і поляризації. Адже є у творчості письменника новели, де особливо увиразнено "конфлікт-розмежування", "конфлікт-протиставлення", "конфлікт-зіткнення", "конфлікт-боротьба" тощо. В одних випадках його герої і справді діють ледь не "кулаками" ("Лесева фамілія", "Палій", "Злодій"), в інших - розкриваються немов паралельно ("Камінний хрест", "З міста йдучи", "Май"), в третіх - виявляються в загальній ідейній концепції твору ("Новина", "Похорон", "Сон"), в четвертих - йдуть в глибини світу внутрішніх переживань ("Дорога", "Скін", "Озимина") і т.д. Звісно, таке розуміння конфлікту несе в собі немало умовностей. І все ж домінуючим тут виступає не концепція крайньополярності художнього конфлікту в новелістиці Василя Стефаника, а концентрація його в якомусь одному з його полюсів (надто у переходах між ними), а також у загальному спрямуванні твору, що розкриває ідейно-художню позицію прозаїка.

До речі, у різнорівневих визначеннях напруженості новел Василя Стефаника можна зауважити особливо увиразнені драматичні конфліктні гнізда, що дає підстави говорити не тільки про яскраво виражений драматизм названих творів письменника³⁰, а й про те, що епічний конфлікт тут

переходить у драматичний³¹. Не заперечуючи цілковито таких поглядів на поетику художнього конфлікту новелістики Василя Стефаника ("Мати", "Сини", "Злодій", "Марія", "Гріх" ("Вдова Марта давно хора..."), "Камінний хрест", "Morituri", "Вона - земля" тощо), все ж зазначимо, що епічний конфлікт у новелах прозаїка, виявляючи постійну тенденцію до переростання в драматичний, своєї загальної суті не міняє ніде. Це лише тенденція, що не здатна в силу своєї родової приналежності перерости в щось інше, закономірне. Адже епічний конфлікт ґрунтується передусім на епічній дії, подіях, обставинах і ситуаціях. Тут немаловажну роль відіграє автор-оповідач. У той час, як драматичний конфлікт будується на драматичній дії, виключно на драматизованих подіях і обставинах, без будь-якої участі автора. Тому годі погодитися з деякими дослідниками творчості Василя Стефаника (надто тими, що з'ясовують своєрідність таких категорій, як драматизм, дія, конфлікт тощо), що його новели - по суті, готові драми, що вони своєю структурою схожі до п'єс і т.п.³²

Поетика художнього конфлікту новелістики Василя Стефаника така, що зазвичай характеризує весь епічний метатекст письменника, його своєрідність і неперебутність як на рівні загальної змістової спрямованості, так і в образно-стильовому вираженні.

Певна річ, зважаючи на обсяг статті, тут не можливо розглянути всі аспекти досліджуваної проблеми (поза увагою залишилися, приміром, "конфлікт-сюжет", "конфлікт-жанр" тощо). Однак навіть ті, що піддавалися аналізу і науковому осмисленню, дають підстави зробити певні висновки. Художній конфлікт новелістики Василя Стефаника, поперше, тісно зв'язаний з різними типами художнього мислення письменника і виявити його своєрідність можна тільки з урахуванням цього синтезу. По-друге, конфлікт у творах прозаїка охоплює як зміст, так і форму їх, а, значить, сприяє більш глибокому розумінню їх єдності. По-третє, осягнення суті поетики конфлікту в новелах Василя Стефаника дає можливість стверджувати, що без органічного злиття соціологічного й естетичного аспектів аналізу цієї категорії годі збагнути його функціонування в прозі письменника, і, нарешті, виявити своєрідність художнього конфлікту творів Василя Стефаника можна тільки в контексті художньо-образної системи новеліста в цілому, що становить собою цілковито оригінальний метатекст.

ДРАМАТИЗМ

Як уже зазначалося, новели Василя Стефаника зусібічно розкрили картину внутрішнього світу героїв, спроектованого й розглянутого автором наче під збільшувальним склом, складні й неоднорідні долі персонажів, що осмислені оповідачем на найвищому морально-філософському рівні. Письменник зображував не всю історію життя головних героїв, але тільки якийсь її фрагмент, однак робив це так, що в ньому концентрувалася найбільша напруга, найглибший драматизм чи й трагізм, а відтак виразно проступав через них рух людського буття. Вочевидь, не випадково Василь Стефаник часто зазначав, що його новели могли б називатися маленькими селянськими трагедіями. Та оскільки трагедія, відтворюючи конфлікт людини з долею, смертю, за Арістотелем, здатна підносити й очищати душі героїв і разом глядачів, що переживають катарсис, перед новелістом, таким чином, відкривалися необмежені можливості у рамках фрагменту виявляти й виокремлювати розмаїті порухи в світовідчутті головних персонажів, горе чи нещастя яких не тільки звідчало їх у плинні життя, а й будило їх самосвідомість, олюднювало їх. Певно, звідси йде таке природне розмірковування, така органічна медитація Стефаникових героїв над одвічними екзистенціальними проблемами життя і смерті, гріха і покути, добра і зла, над іншими цінностями людської особистості та філософськими питаннями. Інша річ, що висновки, до яких вони приходили, були далеко невтішними, сказати б, навіть трагічними.

По суті, домінуючими у художній палітрі прози Василя Стефаника є трагізм і трагедійне, драматизм і драматичне як категорії всеохопні. Вони характерні для всіх без винятку періодів творчості письменника. Можна навіть припускати, що власне ці категорії чи не найбільше позначилися на прагненні Стефаника до циклізації в його епічних оповідях, прагненні, що, як ми вже говорили, генетично закладене в природі самої новелістики й особливо увиразнилося в літературі кінця XIX – поч. XX ст.

Однією із важливих рис новелістичної поетики Василя Стефаника дослідники його творчості (Василь Лесин, Юліян Вассиян, Іван Денисюк, Лука Луців, Микола Грицюта, Дмитро Козій та ін.) вважають драматизм, ту духовно-змістову сферу героя, душевний рух якого, за Густавом Фрейтагом, тужавіє і переходить у вольові акти та вчинки, що

спрямовані насамперед на зіткнення з протагоністом¹. Байдуже, яка тут міра протилежності чи ворожості. При цьому саме поняття драматизму стефаникознавці визначають по-різному: то як ядро драматичної концепції дійсності, то як специфічний кут сприйняття, то як особливу естетичну форму усвідомлення суперечностей дійсності і передусім її суспільних суперечностей через взаємини людей, їхні індивідуальні долі тощо. Однак з таким розумінням Стефаникового драматизму можна погодитися лише почасти, і то стосовно тільки тих творів, де гострота конфлікту, напруженість колізій між протидіючими сторонами яскраво увиразнена й виявляється як пристрасть, як пафос загалом.

Прикладом такого типу драматизму можуть служити новели Василя Стефаника "Палій", "Злодій", "Суд", "Лесева фамілія", "Побожна" та інші. Власне тут зустрічаємося з традиційно-узвичаєним драматизмом, в якому акумулюються різкі зіткнення намірів та ідей (духовних, соціальних, морально-етичних тощо), драматизмом, що характеризує завперш такий рід художньої літератури, як драму, котра має обіймати певну історію, як наголошував Іван Франко, "не тільки висказану словами, але також виражену дійством"², при цьому дійством всуціль драматизованим. І то не в усіх випадках, хоча вона, драма, у групі сюжетних творів чи не найбільше тяжіє до схожих (винятково напружених!) ситуацій.

Попри очевидну драматургічно-сценічну особливість новел Василя Стефаника (гострота конфлікту – внутрішнього чи зовнішнього, хронотопна локалізація події, майже завжди діалогізована чи монологізована мова персонажів, лаконізм у їх характеристичі, по суті, цілковита відсутність у сюжетній канві автора, репліки якого сприймаються радше як своєрідні ремарки), все ж вони – приналежність епічного роду літератури. Тому мають рацію ті стефаникознавці, зосібна з українського зарубіжжя (Юліян Вассиян, Данило Гусар-Струк, Дмитро Козій, Юрій Клиновий, Дмитро Корбутяк та ін.), які стверджують, що Стефаників драматизм – поняття ширше й глибше, ніж сконденсована напруженість подій чи такий збіг обставин у житті героя, коли він потрапляє у безвихідне або надто скрутне становище. На їх переконання, драматизм творів новеліста – загострено-езотеричне переживання його героями якоїсь дисгармонії, надто внутрішнього плану, як форма усвідомлення персонажами нерозв'язаних конфліктів життя, і водночас дра-

матизм Стефаникових творів як особистісна тональність (емоції, що ґрунтуються на вольовому напруженні й адресовані байдужому чи й войовничо налаштованому читачеві), як особистісний стан не лише творіння, а й сприйняття.

У цьому значенні драматизму новел Василя Стефаника протилежні, з одного боку, емоційне розуміння й прийняття життєвої гармонії, що зв'язане з урівноваженістю і спокоєм людини ("Мамин синок", "Майстер", "Портрет", "З міста йдучи" та ін.); з другого – пасивна примиренність з дисгармонією ("Стратився", "Шкода", "Камінний хрест", "Вечірня година", "Скін" та ін.). Стефаників драматизм, як правило, завше існує в сув'язі з активним переживанням невирішених протиріч, з хвилюванням і тривогою. Драматичне те життєве становище його героїв, при якому під загрозою перебуває здійснення якихось важливих і значних потреб людини ("Мати", "Гріх" ("Вдова Марта давно хора..."), "Межа", "Вона – земля" та ін.). Тут самовираження їх відбувається завдяки формуванню автором лапцюга словесних дій, створенню гостроконфліктних ситуацій, які наче поглиблюють думку про те, що "багата колізіями ситуація є переважно предметом драматичного мистецтва"³. Стефаник схожі моменти часто використовує у своїх новелах, що й, власне, дає підстави вважати їх невеличкими драмами. Більше того, конфлікт, що його напружено прагнуть розв'язати персонажі, не просто присутній у творах письменника: як правило, він лежить в основі чи не всіх епізодів новели.

Василь Стефаник зображував ситуації найбільш болючі, стражденні, розбурхані, навіть апокаліптично-катастрофічні (на чому, власне, й виростав його експресіонізм) в межових ситуаціях людської долі. Звідси й стан схвилюваності, тривоги, притлумленого сподівання чи й зовсім беззахисності героя в складних перипетіях життя. Достатньо згадати такі твори, як "Синя книжечка", "Сама-саміська", "Катруся", "Кленові листки" та ін., аби в цьому переконатися. Тут на перший план виступає драматизм монологічного та діалогічного мовлення як взаємодія різноспрямованих реакцій мовленнєвої поведінки персонажів і водночас виявчи, точніше, прояв у цьому багатоголосі авторського голосу.

Скажімо, в "Кленових листках" Василь Стефаник зосереджує увагу, концентруючи всі без винятку психологічні колізії, на одному людському нещасті. Воно несподівано сильним ударом спочатку знічує, потім розхитує, а ще згодом і разом розчавлює душу селянина. Головний герой

твору Іван переживає внутрішню дисгармонію – загострену й увиразнену. Через монологи і діалоги перед читачем постає драматизована всуціль доля людини-бідака. Письменник так збудував новелу, що найсильніше драматичне напруження вияскравлюється саме в цьому, центральному образі. Потім воно помітно ретардується в образах його дітей, через якийсь час відчутно зменшується в образі їх матері і, нарешті, "вибухає" в образі жінки-страдниці огромом затерплого в душі трагізму матеріної пісні про кленові листки, що "розвіялись по пустім полі, і ніхто їх позбирати не годен, і ніколи вони не зазеленіють"⁴.

Іван, батько новохрещеної дитини й чоловік хворої від пологів жінки (і одне і друге разом узяті – то невимовна біль і всеохопна розпука), саме під час хрестин свого чергового немовляти ніби сповідається численним кумам у своєму нещасті, звинувачуючи в усьому і себе, і дружину, і дітей, і людей, і долю. Куми не можуть його ні в чому переконати, бо все, що говорить Іван – наслідок власного досвіду і мук, прожитого й пережитого. Жебраки плодяться і не вмирають. Хто жебрак, не повинен навіть дивитися в бік жінки. Іван збайдужів уже до життя, в якому нема просвітку ні в чому, тому йому тепер нічого не жаль: "Я вас дуже перепрашаю за мою таку бесіду, але ви гадаєте, що я за не в дбаю або за собою я дбаю?! Бігме, не дбаю, най їх і зараз віфатає та й мене з ними!"⁵.

Куми, які спочатку вговорювали Івана, побачили, що все надаремне і змовкли. Зранена, розтерзана душа героя готова щохвили вибухнути новими прокляттями, новими справами – дітям, жінці, які щовечора, коли він повертається з цілоденної косовиці, нагадують: "нема хліба". Іван бунтує навіть проти Всевишнього, що пускає до життя людей без талану, проти офіційної моралі церковнослужителів, які картають селянина за погане виховання дітей, хоча вони, батько і діти, не мають елементарних умов для животіння на білому світі: "А коби коло мої дитини і мамка, і нянька, і добродзейка ходила, коби мені люди всего наносили, то і я би, егомость, знав, як діти вчити! Але мої діти ростуть по бурінах разом з курми, а як що до чого прийде, отак як тепер, то ніхто не знає, що вони цілий день їде. Ци крадуть, ци жебрають, ци пасуть, а я відки знаю? Я косю ваші лани та й забуваю не лиш за діти, але за себе не памнетаю! Ви би хотіли, аби я і ваші лани зробив, і діти аби-м учив"⁶. А далі до цього напруженого й зболеного сповідання додається драматизований ліризм головного героя: "Я на діти див'ю-

ся, але я не гадаю, аби воно було чемне, аби уміло до ладу зробити. Я лиш заглядаю, чи воно вже добре по землі ходит, аби его упхати на службу, оцего я чекаю. (...) Коби лиш богач або пан утворив пашеку, а я его туди кидаю, аби лишень збутиси. А потім воно бігає коло худоби, ноги - одна рана, роса їст, стерня коле, а воно скаче та й плаче"⁹.

І вже як вивершення цього звідчасного стану Івана картина органічного рефлексу його душі: "...Виглядає так, що я свої діти геть позбиткував, гірше як темний воріг. А я, видите, не позбиткував, я лишень прогорнув з-перед очий сьогодні, і завтра, і рік, і другий і подививси на мої діти, що вони там діють? А що-м уздрів, та й сказав-ем. Я пішов до них у гості, та й кров моя застигла на їх господарстві..."¹⁰.

Драматизм "Кленових листків" поглиблюється і добором образів, і чергуванням відповідних картин та ситуацій. Василь Стефаник навіть враховує вік дітей, який означений так, аби вони не розуміли, не могли ще збагнути того становища, в якому опинилися разом з батьками. Власне цей контраст між усвідомленням трагізму батьками і неусвідомленням його дітьми стає своєрідним контрапунктом наступних двох картин, уже без батька: судорожні болі матері і "діти з ложками в роті оберталися до мами, дивилися і знов оберталися до миски"¹¹, а потім доручення матері найстаршому, шестилітньому Семенкові, дбати за своїх братиків і сестричок; ще згодом, у третій картині, Семенко несе батькові обід у поле. Здається, що цей епізод послаблює драматизм новели, хоча насправді це не так: Семенко не ізолюваний від попередніх і наступних ситуацій. "Перед очима - малий хлопець, що в двох кроках від хати вже цілком скидає із себе її гнітючий настрій. Визволена почуттям вільного простору безжурність зацвітає у хлопця суверенним виявом прудкої фантазії, щоб при зустрічі з псом, у сцені, в якій Семенко шматок за шматком кидає йому кулешу, за якою виглядає свої очі голодний батько, - перейти в малюнок забави, гумору, закоханого в собі сміху. Вистачить читачеві показати в уяві цю сцену батькам, щоб почути разуючий крик дисонансу поміж тими ланками одної системи, що його без ніякого жалю витворює дійсність"¹², - пише Юліян Вассиян.

Така увиразнена розбіжність психічних станів дозволяє Василеві Стефаніку не лише зберігати внутрішню цілісність "Кленових листків", але й тримати на цих душевних контрастах заявлену з перших же картин драматичну напругу оповіді. Зрештою, така диспаратність психічних станів пер-

сонажів стає чи не найбільш загострено драматизованою наприкінці новели, в четвертій картині, коли Семенко подає матері, що помирає, зсукану батьком свічку: "Мама подивилася великими, блискучими очима на сина. Безодня смутку, увесь жаль і безсильний страх зійшлися разом в очах і разом спілодили дві білі сльози. Вони викотилися на повіки і замерзли"¹³.

Певно, у цьому місці Василь Стефаник міг завершити твір, однак при очевидному спаданні сюжетної події, він свідомо тримає в напрузі ще якусь мить і себе, і читача. Для особистісного стану тут важать екстрапольовані у майбутнє слова-заповіт згасаючої матері синові, аби боронив дітей перед мачухою, не давав їх кривдити, аби діти любилися між собою та щоб передав і батькові її передсмертну просьбу любити дітей. І вже як останній акорд цього драматизму, акорд, без якого не було б повноти організації емоцій та динамізму сприйняття; - остання колискова пісня матері, в якій переплелися і її смуток, і її жаль, і її любов: "У слабім, уриванім голосі вилувалася її душа і потихоньки спадала між діти і цілувала їх по головах. Слова тихі, невиразні говорили, що кленові листочки розвіялися по пустім полю, і ніхто їх позбирати не годен, і ніколи вони не зазеленіють. Пісня намагалася вийти з хати і полетіти в пуге поле за листочками..."¹⁴.

Драматизм новел Василя Стефаніка - це не тільки важлива властивість предмета зображення у них, але й також їх, творів, світоспоглядальна якість. У переважній більшості новелістика прозаїка "живиться" гострим і активним авторським переживанням насиченості, багатства і водночас суперечливості життя. "Переїнявшись до найбільшої, можливої границі своїм предметом, аж до затрати самого себе - аж тоді Стефаник починає говорити, - пише в рецензії на збірки новел письменника "Дорога" та "Моє слово" Антін Крушельницький. - І з колосальним напруженням волі він сам себе неначе здержує, щоб дати слова мужикові. (...) Він говорить не словами тільки, але рухами, тоном бесіди, всім своїм еством. Слова таємні й укріті десь на дні душі оживають нараз, набирають крові і тіла і падають силою грому в наші сумління. Се живі люди, що мучаться, страждають, хочуть, щоб хтось їх зрозумів і вислухав"¹⁵. Цю функцію на себе переймає Василь Стефаник, драматизм новел якого завше значною мірою позначений авторським баченням і авторським відтворенням конфліктів як довколишньої дійсності, так і людської особистості. Чи не таким пережи-

ванням, зболеністю насичені сторінки творів новеліста "Сини", "Марія", "Камінний хрест", "Стратився" та багато інших?! Але ці авторські почуття, слушно зазначає Дмитро Козій, єдналися "в душі письменника з вірою в людину, передусім з вірою в українського селянина"¹⁶, селянство, тисячолітня історія й культура якого "витворила з них людей, котрі не бояться смерті"¹⁷.

Драматизм Стефаникового болю, окрім суб'єктивної, має й об'єктивну інтенсивність. У його новелах, надто безфабульних, він виступає як органічний синтез авторського і персонажного, як сама дійсність: непередбачено раптово, вибухово, без будь-якої підготовленості до переходу позитивних почуттів. Здається, що особистісна тональність Стефаникового болю майже не дає підстав до навіть незначного чуттєво-емоційного протиставлення. Однак це не так. Хай і ледь вловимо, все ж у творах письменника воно є: протиставлення переважно не квалітативне, а квантитативне. Іншими словами, мова йде про диференціацію не кількісного, а якісного ступеня драматизованого болю. "Стефаників біль, - пише вже згадуваний Юліян Вассиян, - завжди досягає найвищого напруження, шалености, безвихідности, - від нього - тільки один крок до самогубства, збожевоління, одервіння, нечулости. (...) Відносні картини виливаються на читача так, ніби перед ним були оригінали, що дійсно в'ються в корчах болю. Його біль діймає фізичною присутністю, своєю безпосередністю"¹⁸.

Власне драматизм новели "Дорога" й вибудовується на такому особистісному авторському болі. Василь Стефаник веде свого героя (самого себе) ясним і далеким шляхом за покликом його безмежного оптимізму: "Земля цвіла і квітами своїми сміялася до нього"¹⁹, "Очі його веселі, а чоло ясне, як керничка при пільній дорозі"²⁰. Враз він зустрів людей: "Вбиті по коліна в землю, вони у безтямній мно́гості падали і здоймалися"²¹, і від цього дорога героя круто повертає - не до вершин небесного овиду, як прагнув він спочатку, а до щораз глибших долин, не до вимріяного, а до жорстоко реального.

Що за люди зійшлися у двобої із землею? "Чорними долонями стручували піт з чола і великими руками ловилися землі"²². Двома означеннями "чорний" і "великий" окреслюється Василем Стефаником картина якогось неймовірно напруженого змагання людей із землею, звідчасного аж до самозабутності та самозреченості. "А ніч клала їх у сон, як каменів, одного коло одного"²³, і відпочивали вони після ціло-

денної втоми "обернені до неба, як морем голов проти моря зізд"²⁴. Та навіть у їх сні Стефаник підкреслює легендарну силу і завзяття цих людей, від удару сердець яких земля стогнала, а вітер утікав за гори.

Саме ця, друга картина, не просто заперечує безмежний оптимізм героя, а наче передбачає його подальшу нележку, навіть трагічну долю. Драматизм поглиблюється психологічними колізіями між "світом усміхненої молодости, що в пориві першої весняної буйности тягнеться в країну вимріяних снів та естетичного квієтиву, і реальним світом дійсности невблаганної драми життєвої боротьби"²⁵. Вона, ця жорстокість боротьби, лишається незмінною для героя навіть тоді, коли "на свіжій ріллі під веселою дугою стояла його любов"²⁶ "і все земне доокілля радувалося її білими слідами"²⁷. Герой Стефаника тонко розуміє безпосередність оточення і відчуває його всією душею. Тому, незважаючи на свою любов, його й далі переслідують біль, муки, страждання від побаченої перед цим картини: "По їх (людей. - С. Х.) чолах копалися рови один коло одного. Губи їх засихали і біліли. Серця заходили жовцю"²⁸.

Василь Стефаник веде лінію дальшої долі героя шляхом спадання його настрою через форми рефлексії до щораз реальніших, навіть більш зриміших картин життя. Проте драматична напруга від цього не спадає, а, навпаки, зростає, досягаючи катастрофічного апогею в момент, коли герой відрікається його любов (себто можна розуміти як музу). Він поклав крихітки своєї пісні на чорну ріллю і "йшов, як тїнь спорохнявілого дуба перед заходом сонця"²⁹. Йшов, точніше, повертався до своєї матери, але застав лише її гріб. І вже як надрив героя, благання до всього світу, завперш до Всевишнього: "Боже, Ти подаруй мені решту моєї дороги, бо я не годен уже йти"³⁰. Це - кінець, смерть. Від ясного проміння - до могили: такий драматичний, сповнений трагізму шлях проходить герой у житті. І хто знає, чи не "Дорога" Василя Стефаника стала своєрідним предвісником його песимізму, його передчуттям незворотного трагічного кінця?!

Драматизм новелістики Василя Стефаника, отже, є невід'ємною складовою художнього мислення письменника. Він проступає у творах прозаїка то як вияв внутрішнього світу героя, то як "пружина" конфлікту, то, зрештою, як складна частина поетикальності новел українського автора.

СЦЕНІЧНІСТЬ

Ще за життя Василя Стефаника у дослідженнях про його творчість поставали (хай і принагідно) питання не тільки про драматичні, але й сценічні елементи в його новелістиці. Приміром, про специфіку його зорових образів, їх "театральну виразність" писав Іван Труш¹, про динаміку його діалогів і монологів, своєрідність авторських відступів, що радше нагадують ремарки, - Денис Лукіянович². Однак повноцінно ця проблема вияскравилася лише тоді, коли режисер Галицького театру "Заграва" Володимир Блавацький вперше задумав інсценізувати твори Василя Стефаника. Іншими словами, він мав за завдання розмістити персонажі, ситуації, події і дії різних новел у певні рамки сценічного простору і часу, використовуючи театральну умовність і "живі" дійові особи. У своїх спогадах постановник згадував про цю працю над прозою письменника, як дуже захоплюючу: "Подих великої поезії, який віяв із слів та ідей Стефаникових героїв, заставили мене довго шукати відповідної форми їх сценічної передачі. Як пролог, я використав повне глибокої поезії "Моє слово" поета і за допомогою своєрідного хору "слів поета" (що викликали асоціацію хору в грецькій класичній драмі) мені вдалося підняти сценічну дію на вищий ступінь драматичного насичення. Гуцульські рями (обрамлення - С.Х.) мали оформлювати окремі образи, що мов у калейдоскопі пересувалися б перед очима глядачів. Творче горіння огорнуло весь колектив "Заграви" під час підготовки вистави..."³.

Для такої колажної сценічної композиції Володимир Блавацький за погодженням із Василем Стефаником обрав новели "Вона - земля", "Сини", "Марія", "Злодій", "Побожна" та "Morituri", виокремивши із них сцени-епізоди і сцени-дії. Щоб збагнути їх роль у загальній структурі театрального твору, варто зауважити, що в новелістиці прозаїка вони аж ніяк не ідентифікуються, як це може здатися на перший погляд. Більше того, самі сцени-епізоди у новелах Василя Стефаника виокремлюються принаймні в трьох аспектах. По-перше, вони не пройняті оповідністю, не супроводжуються нею. Оповідність виникає лише спорадично щодо середовища сцени, котра розгортається своєю чергою. Це, власне, не розповідна сцена, а сцена з додатком розповіді ("У корчмі", "Лесева фамілія", "Побожна", "Камінний хрест", "Палій" та ін.) По-друге, у сценах-епізодах Василь Стефаник видозмінює характер розповідного слова: воно стає уривчастим і

пояснювальним, таким, що цілком може обслуговувати драматичний процес ("Виводили з села", "Ангел", "Осінь", "Святий вечір", "Кленові листки", "Злодій" та ін.). По-третє, у сценах-епізодах багатьох творів письменника психологічний аналіз, як правило, здійснюється самими учасниками подій і дії. Завдяки такій надпроникливості героїв, здавалося б, відокремлені одна від одної дії стають спільністю. Персонажі вгадують найсокровенніші душевні таїни один одного, проникають у діалектику чужої свідомості і завдяки цьому дістають можливість впливати на чужі помисли та вчинки. Виникає таким чином інтрига, що меншою мірою ґрунтується на прямому використанні чужих пристрастей або особливостей чужого характеру, більше - на опосередкованому впливі через ідеї і психологію. Цей вплив ще мусить реалізуватися внутрішньою роботою, психологічною механікою чужої душі. Особливо це помітно в таких новелах Василя Стефаника, як "Басараби", "Марія", "Діточа пригода", "Сини", "Morituri" та інших. Тут процес спілкування стає багатомірним: не тільки пряме зіткнення двох індивідуальностей, але й прагнення відгадати один одного, збагнути несподівані повороти душі, зрештою, оволодіти нею.

Як пише у своїх спогадах Володимир Блавацький, а також у своєму нарисі драматург і театрознавець Григор Лужницький⁴, здійснення першої інсценізації творів Василя Стефаника під промовистою назвою "Земля" (прем'єра відбулася в містечку Збаражі наприкінці 1933 року) засвідчувало, що і режисер, і актори, і сценограф враховували цю особливість сцен-епізодів новелістики письменника, їх театральну особливість. Як і специфічність діалогізованих та монологізованих форм мовлення. Діалог у Стефаника несе в собі не тільки самохарактеристику персонажів завдяки індивідуалізованій мові, не тільки їх моральний стан, він також містить у собі заряд особистої енергії, вимірює властивий індивідууму рівень життєдіяльності. Як, наприклад, у новелі "Злодій" у такому епізоді:

- Затамуй собі кров.
- Нащо, аби гірше боліло, як меш бити? Кров то є сама біль.
- Як я вже буду бити, то мусить боліти, хіба би-с дух спустив.
- А Бога не меш боятиси?
- А ти Бога боявси, як-ис ліз у комору? Та там увесь мій добиток. Та якби ти був того забрав, та ти би мене на віки вічні скалічив! А чому ж ти не лізеш до богача, але до бідного?

— Пропало, нема що говорити! Бий, та дай мені спокій!
Схожий процес психологічної самохарактеристики зустрічається і в монологах новел Василя Стефаника. Старий Максим із "Синів", втративши обох синів у боротьбі за рідний край, не знав навіть, "де їх голови покладені", і сперечається з Богом: "брешуть золоті книги по церквах, що Ти мав сина, брешуть, що-с мав! Ти свого воскресив, кажуть. А я Тобі не кажу: воскреси їх, я Тобі кажу: покажи гроби, най я ляжу коло них. Ти видиш цілий світ, але над моїми гробами ти отемнів... Най Тобі оця синя баня так потріскає, як мое серце..."

З усього цього можна зробити висновок, що діалоги та монологи у Василя Стефаника драматичні у найвищому своєму вияві. І все ж вони належать новелі. А в новелі діалог і монолог для того, щоб стати абсолютно драматичними, мусять замінити недостатньо зримо втілення особливою експресією та енергією слова, незвичайною концентрацією неповторно особистого у них, такою розгорненістю вислову, щоб у них вмістилась індивідуальність у всій її своєрідності, такою гостротою схрещування колізій в ході мовлення, щоб у читача виникло живе відчуття участі в тому, що відбувається. Словом, драматичний діалог та монолог відтворюються в новелах Василя Стефаника завдяки тим великим можливостям художньої прози, які колись Томас Манн надзвичайно точно назвав "імітаційними". Власне, цю обставину і створювані нею труднощі враховували (як засвідчують рецензії і статті-спогади), автори першої інсценізації творів Василя Стефаника "Земля". Хоча не все їм вдалося здійснити щодо цього.

Так, рецензент вистави Михайло Рудницький відзначав сміливу й майстерну спробу Володимира Блавацького об'єднати драматичні, епічні й ліричні елементи прози Василя Стефаника в одне художнє ціле, де "готові діалоги та монологи стали текстом дій та саморефлексій", а ліричні відступи - ремарками та коментарями "п'яти артистів, що стояли по боках завіси, наче грецький хор або японський речитатив"; де трагічні картини, зв'язані з сюжетом новел "Вона - земля", "Сини" і "Марія", вдало змінювалися гумористичними ("Побожна" - жива комічна сценка). Також відзначалися органічність сцен-епізодів із новел "Злодій" та "Morituri", психологічно розроблені характери героїв, зосібна Марії та Максима, Гьоргія та Злодія, точні сценографічні картини, здійснені художником Боровиком.

Одночасно тодішні театральні критики вказували й на

прорахунки сценічної композиції новел Василя Стефаника. Чи не найбільше нарікань викликало інтерпретування режисером та артистами прологу-декламації "Мого слова". "Така перлина, як "Мое слово" мусила бути словом Стефаника, а не "нашим словом" п'яти фігур, які з пафосом декламували, а не грали змісту слів", - писали одні. Інші зазначали, що "Мое слово" - ця глибоко лірична Стефаникова поезія - не знайшло належного сценічного втілення, бо вимагала "таки великого артиста, що зумів би кожний образ, і кожну зміну настрою передати іншими засобами, а головне індивідуально їх перетворити".

До речі, суперечливе сприйняття вистави "Земля" (а відтак і сценічної композиції) було й у самого Василя Стефаника. Майже одразу після прем'єри дирекція та режисер театру надіслали письменникові запрошення прибути до Львова, де у залі міського "Театру Ріжнородностей" годі показувалася інсценізація. Однак через несприятливі погодні умови (сніговії, замети) поїздка не відбулася і прозаїк побачив її лише 6 травня 1934 року в Коломиї та влітку цього ж року в Снятині. Згодом у статті-спогаді "Під враженням вистави "Землі" він писав: "Я боявся, що страчу і ту невеличку публіку, яку дотепер мав, а найбільше непокоїв мене покутський діалект... Крім Блавацького, ним не годен ніхто говорити". Проте вистава мала успіх у глядачів, хоч сам Василь Стефаник як вимогливий художник слова не до кінця залишився задоволеним, оскільки сценічна композиція його новел - то все-таки "лише розкидані матеріали до драми". Ця перша інсценізація як літературний твір ніде не друкувалася, і доля її до цього часу залишилася невідомою.

Наступні сценічні композиції творів Василя Стефаника як "повнометражні" п'єси здійснювалися не тільки за принципом відбору сцен-епізодів, але й сцен-дій, що значно полегшувало завдання постановникам злутувати різні за тематикою новели письменника. Є в його творчості твори, що всуціль ґрунтуються на дії чи на психологічному самовираженні ("Осінь", "Шкода", "Дорога", "Скін", "Похорон", "Злодій" "Сини", "Тріх" ("Думає собі Касіяниха..."), "Мати" та ін.). Тут відтворюється не тільки драматична дія, але й немовби її сценічне втілення. Сам прозаїк, мимохіть виступає не лише в ролі творця життєвої драми, але й "режисера" словесного театру. Тому й оповідне слово часто набуває тут характеру "режисерських" ремарок, миттєвих вказівок - воно вдало намагається бути непомітним і, сказати б, не плутати

розгортання дії, не гальмувати її розвиток. Нарешті, така новела вказує на місце дії, розміщує учасників у просторі сцени, вибудовує мізансцени, описує жести та рухи, інтонації, додає глядацьких вражень там, де необхідно допомогти нашій уяві побачити й збагнути дуже складну картину, нагадує про обставини, потрібні для повноти нашої участі в сцені.

Василь Стефаник, створюючи "словесний театр", визначаючи розташування, жести, "міміку" дійових осіб-персонажів і загалом вираз усієї картини, якоюсь мірою зв'язує руки постановнику, котрий переносить новели на підмостки справжньої сцени. Режисерові доводиться рахуватись із естетичними особливостями реального бачення, з його відмінністю від бачення уявного. Реальна одночасовість явищ, показаних на сцені, настійно вимагає узагальненої умовності, котра підкреслювала б спільний колорит і спільну форму цілого. В цьому, як і в багатьох інших зв'язках, найближче до прози, зосібна новелістики Василя Стефаника, стоїть кінематограф (згадаймо, що саме таку умовність витворює в своєму фільмі "Камінний хрест" режисер-постановник Леонід Осика).

Відрядно, що творці наступних інсценізацій новел Василя Стефаника враховували цю своєрідність його творчості (від драматичного до сценічного). Режисер Львівського драматичного театру імені Марії Заньковецької Сергій Данченко у 1971 році здійснив постановку вистави "Мое слово", що має колажний, мозаїчний сюжет, сконструйований на сценах-діях із "Кленових листків", "Злодій", "Такого панка", "У корчмі" та "Побожної". Сцени-епізоди і сцени-дії використали у своєму спектаклі творці вистави "Земле моя" з Івано-Франківського музично-драматичного театру імені Івана Франка режисер Віталій Смоляк та драматург Степан Пушик, залучивши до неї такі новели, як "Синя книжечка", "Такий панок", "Виводили з села", "Злодій", "Камінний хрест", "Лесева фамілія", "Дитяча пригода" та "Марія". На відміну від інсценізації львів'ян, тут твори Василя Стефаника були згруповані так, що події їх органічно співіснували між собою і розвивалися двома сюжетними лініями, єдиною наскрізною драматичною дією з узагальненою умовністю, котра, власне, й витворювала мистецьку цілість.

Для сильнішої ущільненості сценічної дії, композиційної стрункості вистав мистецькі колективи й тут використовували різні засоби. Львів'яни вивели й оживили на сцені образ Василя Стефаника, іванофранківці з цією ж метою -

двох дівчат і двох юнаків у стилізованих національних костюмах. Однак, як згодом виявилось, це тільки гальмувало ритм вистави. Тут епічне переважало над драматичним і сценічним. Автори інсценізацій, хотіли вони того чи ні, приносили до сцен-епізодів і сцен-дій якусь епічну розрізненість, що ослаблювала драматизм і гостроту конфлікту, зрештою, надавали психологічним ситуаціям певної статичності, заданості тощо. Адже Василь Стефаник живе в усіх своїх героях, їх думках, помислах, у слові, мовленому ними. То чи треба коментувати те, що є очевидним і зрозумілим для глядача?!

І все ж у сценічних композиціях театрів чи не найбільш вдалими виявилися сцени-дії, що з'єднувалися спільним сюжетом, системою образів, дійових осіб. Більше того, в іванофранківців художньо обумовленими є поділ на дві дії. В кульмінаційних сценах особливо увиразнені діалоги й монологи дійових осіб, приміром, Івана Дідуха, Леся чи Марії. А вражаюча сцена-дія із новели "Злодій", на переконання рецензента, вміщується в поняття "сцена-п'єса": вона має свій сюжет із зав'язкою, розв'язкою і рядом поворотів дії, своїх персонажів, свою особливу драматичну атмосферу, свою заключну катастрофу. Схоже можна сказати й про новелу "Кленові листки" із інсценізації "Мое слово" у виконанні Львівського театру імені Марії Заньковецької¹⁴.

Дослідники творчості Василя Стефаника небезпідставно вважають, що його новели не надто доводиться драматизувати (елементи драми в них існують як самодостатні); завдання того, хто інсценізує твори прозаїка, здавалося б, у тому, щоб вибрати, згрупувати, зміцнити драматичну дію навкруги, сказати б, сценічного центру ваги. Адже, повторюємо, оповідне і ліричне слово "працюють" у Стефаника, на драму і тому органічно вливаються в реальний сценічний рух. Щоправда, режисер, який береться за постановку такої інсценізації, конче мусить при цьому вирішувати питання: чи йти за "режисурою" Стефаника, повторюючи вказані ним мізансцени, реакції-жести і взаємодії персонажів, а чи творити театральне видовище самостійно. Характерними з цього боку є сценічні композиції "Палій" (автор - Василь Фащук), "Камінний хрест" (Дмитро Чиборак) і "Зап'якані вікна" (Степан Пушик)¹⁵. Творці вистави "Палій" (режисер Василь Мельник) йшли суто механічним шляхом: переносили драматизовані сцени із відомої новели письменника на театральні підмостки, виокремлюючи в них діалоги монологи й авторські відступи, що служили своєрідними ре-

марками. Реакції-жести героїв прямо переносили із тексту твору Василя Стефаника. Проте сценічний часопростір залився напівпорожнім, не заповнений драматизованим новелістичним сюжетом. Натомість на сцені цілковито панувало епічне начало, епічна атмосфера, епічний ритм. Більше того, навіть привнесені до новели "Палій" сцени-епізоди чи сцени-дії з інших творів Василя Стефаника не змогли "розчинити" епічного осердя, не змогли "зцементувати" драматичну дію навкруги певного сценічного центру. Іншими словами, механічне перенесення героїв прозаїка на сцену аж ніяк не "оживлювало" їх. Як і не посилювали чи поглиблювали драматичне начало його творів епічні, ліричні елементи.

Дещо іншим шляхом пішов режисер-постановник вистави "Камінний хрест" Дмитро Чиборак. Він у центр сценічного дійства поставив єдину новелу - "Камінний хрест" з головним героєм Іваном Дідухом. Залучені до нього сцени-епізоди і сцени-дії із інших творів ("Басараби", "Злодій", "Палій", "Сини" та ін.) мали "працювати" на загальну цілісність драми: сценічними аналогами та символами виокремлювати й увиразнювати трагедію центральної постаті - Івана Дідуха, людини, що мимохіть полишає свою землю. Однак у деяких місцях (чи то не вистачало режисерської майстерності, а чи акторського мистецтва) сцени-епізоди поставали як розпливчаті оповідністі. Тому й наскрізна драматична лінія, заявлена драматизованими сценами-діями на початку твору ближче до його закінчення вже монтувалася не засобами драми, а епосу (скажімо, зображення нужденного стану селян-покутян). Таким чином, драма, видобута творцями інсценізації із новел Василя Стефаника, була вражена помітною сценічною неповнотою, і радість, яка завжди супроводжує при зустрічах з оживленими героями прозаїка, супроводжувалася глухим відчуттям невдоволення.

Ще іншим шляхом пішов в інсценізації новел Василя Стефаника поет Степан Пушик, назвавши її "т'єсою за мотивами творів письменника." Його "Заплакані вікна", здається, чи не найбільш оригінальна сценічна композиція з-поміж здійснених до цього часу. Тут залучені до драматичного дійства сцени-епізоди і сцени-дії співіснують в органічній сув'язі завдяки тому, що авторські, Стефаникові слова, не тільки слугують за своєрідні ремарки, але й природно вписуються до мовної стихії (через діалоги й монологи) сценічних героїв чи й просто дійових осіб, як, наприклад, Івана ("Камінний хрест"), Федора ("Палій"), Ситника ("Такий панок")

та ін. Часопростір інсценізації регламентований подіями напередодні і під час Першої світової війни в одному із галицьких сіл. Сценічний твір мав художньо виправданий пролог, у якому актор від Стефаника через словесну мозаїку з "Мого слова" звертається до сучасного глядача, щоб послухати й побачити наше не таке вже й далеке зболене і трагічне минуле.

Важливо, що, йдучи за "режисурою" Стефаника, автор інсценізації, режисер-постановник й актори витворюють цілком самостійне театральне видовище, де спостерігається наскрізна драматична дія, гострота конфлікту, зрештою, зримо постають характери дійових осіб, зокрема Івана, Марії, Леся, Катерини, Гьоргія, Злодія, Федора, осіб, що не тільки перебували в центрі драматичної дії, а й самі творили сценічний центр ваги. Психологія, мотиви й справжня мета таких персонажів виступають в інсценізації Степана Пушика у самій дії - завершених і драматичних.

Стверджуючи, що драматичні елементи сприяють наближенню до сценічності, не слід оминати й того, що йдуть вони і в сторону оповідного, ліричного, описового, психологічно-філософського. Все це в органічному зв'язку створює загальноестетичну концепцію як творчості Василя Стефаника, так і окремішні концепції його новел, а також одночасно проникає в усі його елементи. Новелу письменника можна означувати по-різному: новела-трагедія, новела-біль, соціальна, психологічна новела, новела-діалог і т.п. Кожне із визначень, взяте окремішньо, недостатнє. Новела Василя Стефаника - цілковито неперебутня, абсолютно оригінальна за складною синтетичною структурою. Однак за всієї складності і багатства, вона має єдину драматичну основу, драматизовану архітектоніку. Всі елементи новели, зберігаючи свою особливу епічну сутність, одночасно охоплені й пройняті драматизмом. Тому, щоб на основі новел Василя Стефаника створити драму і перенести її в театр, інсценувальник мусить „різати" по живій тканині геніальну прозу, об'єднувати, адаптувати драму за рахунок її глибини або широти.

* * *

Отже, конфліктність, драматизм і сценічність як основні категорії драматичного роду літератури у новелістиці Василя Стефаника виявляються своєрідно.

Конфлікт новел характеризує весь епічний метатекст письменника, його цілковиту самотність на рівні ідейно-

естетичної спрямованості твору, його образного, сюжетно-композиційного вираження. Більше того, конфлікт, його поліфункціональність можна виявити, збагнути лише в художній системі новеліста в цілому.

Драматизм творів Василя Стефаника - це зображення моментів із життя героїв найбільш болючих, страждених, навіть апокаліптичних в межових ситуаціях. Власне, звідси й стан схвильованості, тривоги, притлумленого сподівання чи й зовсім беззахисності прозаїкових персонажів у складних перипетіях життя.

Діалог і монолог у новелах Василя Стефаника у багатьох випадках експресивно-драматичні, і кожне мовлене слово, по суті, - рішення, вчинок.

Важливу роль грають сцени-епізоди і сцени-дії при створенні сценічної композиції творів Василя Стефаника: вони імітують словесний театр. Розповіді, "пояснення" автора міняють функцію і будову залежно від ставлення до "показу сценами".

Вузлові категорії драми так чи інакше проникли в авторське слово, оволоділи оповідністю від першої особи. Основною категорією художнього бачення Василя Стефаника було не становлення, а співіснування і взаємодія різних особистостей. Він бачив і сприймав реальний світ та витворював свій світ переважно в просторі і меншою мірою у часі. Звідси його тяжіння до драматичної форми. А сама естетична суть драматичного - дія.

Новелістика Василя Стефаника, отже, - сприятливий ґрунт для створення сценічних композицій. Хоча суть інсценізації за творами новеліста аж ніяк не можа зводити до відбору і єдності драматичних сцен без врахування більш складної поетикальної структури Стефаникової новели. Навіть у тому випадку, якщо ці сцени утворюють напружену драматичну єдність - з немовби завершеним рухом від зав'язки до розв'язки, - все ж вони мають суттєву художню неповноцінність, котру глядач обов'язково відчує. Інсценізація - це не драма, яку викроїли із прози, а сценічний аналог роману, повісті, новел, що відображають у собі їх поетику. З цього боку мова тут повинна йти про категорію сценічності. Бо сцена ширша від самої драми. І в цьому, як ми переконалися аналізуючи інсценізації новел Василя Стефаника, - естетична проблема інсценізування. Засоби театру дозволяють відкрити (хай і опосередковані, символічні, імітуючі, метафоричні) художні еквіваленти того змісту новелістики Василя Стефаника, котрі виходять за її межі.

ДРАМА І ТЕАТР: СЦЕНІЧНА ІНТЕРПРЕТАЦІЯ



ІНСЦЕНІЗАЦІЯ: МИСТЕЦЬКЕ ЦІЛЕ ЧИ ХУДОЖНІ ФРАГМЕНТИ?

Інсценовані протягом останнього часу в Україні театральними колективами романи, повісті чи віршовані твори викликають у глядачів кілька, принаймні два яскраво виражені відчуття. З одного боку, зацікавлення, а з другого – невдоволеність од побаченого. І все ж, як засвідчує сценічна практика, роль інсценізацій у житті театру аж ніяк не зменшується. У національному мистецтві роман, повість, оповідання, поезії зайняли настільки важливе місце, що театр не може обійтися без зіткнення з ними. До того ж невдоволеність глядача пояснюється, по суті, не тим, що роман, повість чи віршовані твори не можуть вміститися у просторово-часові рамки спектаклю. Якщо б, скажімо, інсценізований роман був художнім цілим, а не фрагментом, вирваним так, що лінія відриву все-таки помітна, глядач віддавався б йому цілковито і навряд чи займався б порівняннями (свідомими чи мимохіть) із самим прозовим твором. У гіршому випадку він, глядач, робив би це, дещо охоловши від вистави. Естетичне питання інсценізації полягає головним чином у тому, як зробити її завершеним, спроможним до самостійного життя художнім цілим. Сам процес інсценізації не слід зводити до відбору і сюжетного об'єднання драматичних сцен без урахування більш складної поетикальної структури роману, повісті, віршованого твору, де драматичний елемент необхідно співвідносити з епічним чи ліричним. Театральне втілення мусить конче враховувати ці співвідношення й, так або інакше, їх сценічно компенсувати. Інсценування – сценічний аналог прозового чи віршованого твору, котрий відбиває в собі особливості їх поетики.

Цю проблему, на наш погляд, можна розглядати й якоюсь мірою вирішувати на прикладах інсценізацій історичного роману “Шрами на скалі” Романа Іваничука, роману у віршах “Маруся Чурай” Ліни Костенко, роману “Майстер і Маргарита” і повісті “Собаче серце” Михайла Булгакова, повісті “Тев'є-молочник” Шолом-Алейхема.

“ВСЕ, ЩО МАВ У ЖИТТІ,
ВІН ВІДДАВ ДЛЯ ОДНОЇ ІДЕЇ...”

(“Шрами на скалі” Р. Іваничука)

Саме ці слова із безсмертного “Мойсея” Івана Франка як найвлучніше визначають пафос вистави Івано-Франківського музично-драматичного театру “Шрами на скалі”, створеної за однойменним історичним романом видатного українського письменника, нашого земляка Романа Іваничука. Пафос, властивий як сценічному, так і літературному творам, йде, певно, від особливого задуму прозаїка.

Інтерв'ю з Романом Іваничуком від 20 серпня 1986 року (фрагмент):

– Мій роман, власне, є осмисленням однієї Франкової поеми. Осягаючи образ Франка як учителя народу, я весь час намагався зрозуміти, що з його спадщини стало матеріалом для букваря – що для підручника вищих шкіл, а що мірилом світової цінності його художньої думки. Так я підійшов до поеми “Мойсей”, де синтезовано всі проблеми – проблеми народного життя, насиченого людськими стражданнями й радощами, що й стало головним словом у його зверненні до українського народу. Франко писав цю поему все життя.

Звісно, такий задум відомого майстра слова, як, зрештою, талановиту реалізацію його в системі художніх образів роману, не могли оминати автор інсценізації львівський актор Богдан Антків, та режисер-постановник вистави заслужений діяч мистецтв України Ігор Борис. Тому й зосередили свою увагу головним чином на тих сюжетно-тематичних лініях, що максимально сприяють розкриттю цього задуму. Насамперед на взаєминах Франка із соратниками по перу – Лесею Українкою, Василем Стефаником, Михайлом Яцковим, Василем Пачовським, Петром Карманським, а також польською актрисою Вандою Патковською, реемігрантом, художником і музикантом Іваном Косинюком, професором Грималюком, дружиною Ольгою Хоружинською, нарешті, з австрійським архікнязем Карлом-Фердинандом. Дві наступні лінії зв'язані з ймовірними Франковими візіями, надто далекими від його реального життя. Перша – протистояння Митуси і Данила Галицького, співця і князя, мистецтва і влади. Друга (більш поглиблена і розгорнута театром) – конфлікт між пророком Мойсеєм і народом, вождем і масами. Все це матеріалізується то у формі спогадів, то вну-

трішніх монологів, то уявних діалогів і листовних розмов (згадаймо, приміром, сцену гіпотетичного листа Лесі Українки до Івана Франка).

Звідси й відповідна, на перший погляд, навіть дещо незвична для широкого кола глядачів колажна побудова вистави. Тут діють персонажі з різних суспільних сфер, химерно переплітаються долі історичних та ірреальних осіб, органічно співіснують події, явища, що відокремлені одне від одного значними хронологічними і просторовими відстанями. Таким чином, нова робота прикарпатських митців сприймається не як реставрація, своєрідне художнє відтворення біографії Івана Франка, а радше, як сценічний твір про соціально-етичні та культурні виміри часу тодішньої Галичини. Часу, що формував свідомість і духовний світ титана українського слова. Либонь, не випадково на сцені постійно присутній зоровий образ часу – срібляста й рухлива куля маятника, що, як нам здається, є безперечною творчою знахідкою художника-постановника Олександра Семенюка.

Здавалося б, за таких умов розгортання сценічної дії, що охоплює середину тринадцятого й початок двадцятого століття, годі шукати не те, що нових, досі невідомих, а й характерних рис Франка як людини, громадянина, художника слова. Та зі зміною сцен, епізодів щораз повніше і всебічніше виявляється епоха, котра породила геній Франка, її суспільно-громадські та літературно-мистецькі особливості, складні, нерідко трагічні обставини, серед яких тривав процес становлення, мужніння і кристалізації таланту та світогляду не лише Каменяра, але й його найближчих побратимів, зокрема “молодомузівців”. І водночас набував нових якостей такий знайомий кожному образ Івана Франка. Глядач, вживаючись у його світ і специфічно громадське та мистецьке життя західноукраїнських земель, то наче наближається до славетного письменника, до розуміння його творчої спонуки написати “Мойсея” – поеми, якою проголошується фізична і моральна здатність народу стати до боротьби, то ніби віддаляється од Франка. Достоту, велике й непересічне бачиться з відстані. Власне, якщо уважно спостерігати за тим, що і як відбувається на сцені, то мимохіть ловиш себе на думці, що театр свідомо змінює ці дистанції (у романі Романа Іваничука це менш помітно), настійливо вишукуючи нових ракурсів зображення головного героя.

Інтерв'ю з Романом Іваничуком (фрагмент):

- Я хотів показати його таким, яким він був і лишається для мого народу, – учителем, національним педагогом, який,

окрім великого таланту, був обдарований ще й великою сміливістю, величчю душі, людяністю, непримиренністю – моральними якостями, що дали йому силу повстати супроти загальноприйнятого тоді зневажливого ставлення до всього українського...

Виконавець ролі Івана Франка – заслужений артист України Роман Іваницький – створює достовірний образ духовно одержимого, хоча й фізично кволого, виснаженого напруженою боротьбою за поступ рідного народу немолодого уже письменника. Цей точно знайдений зовнішній вираз щораз збагачується актором психологічними нюансами, новими внутрішніми рисами. Ось сцена гіпотетичного листа Лесі Українки (артистка Людмила Григорська) до Івана Франка. І враз відкриваються досі незнані складні стосунки двох велетнів української культури – учениці і вчителя. Або сцени розмов з Василем Стефаніком (артист Володимир Шлемко) і професором фізики Грималюком (заслужений артист України Микола Гурін). Поет скромно говорить про свою працю, картає себе за те, що так і не зумів здійснити юнацьких задумів і намірів. І водночас ніяковіє від того, що його намагаються славити в ювілейних почестях. Прижиттєвий тріумф ніколи не тішив Івана Франка, бо народ – його найбільша біль і мука, задля якого він поклав на офіру все своє життя, задля якого горів, страждав і трудився, народ його далі залишився темним та безправним. Роман Іваницький переконливо передає ці душевні порухи свого героя.

І вже як цілковито природні сприймаються ці характерні риси Каменяра у сценах зустрічі з “молодомузівцями” – прозаїком Михайлом Яцковим (артист Станіслав Якубовський), поетами Василем Пачовським (артист Іван Березовський), Петром Карманським (артист Сергій Притоцький), Остапом Луцьким (артист Сергій Білий), Йосипом Шпартьком (артист Іван Бринецький). Нещадний до себе, він вимогливий і до цих літераторів, пристрасно й аргументовано доводячи їм, що поезія – не забава для нероб.

Однак саме ці сцени у виставі сприймаються як непереконливі (у романі вони цілком органічні для загальної структури твору, головної ідеї й образу Івана Франка). Це йде, мабуть, не тільки від режисерських та акторських прорахунків, неточностей, а й від прорахунків в інцензації цих епізодів роману письменника, від поверхового розуміння “молодомузівців” акторами. З вистави так і не зрозуміло, за що критикував Франко цю літературну модерну групу, чому

не визнавав їхніх домагань репрезентувати "нову" українсько-галицьку літературу, зрештою, чи було однаково спрощення і однозначним ставлення Франка до всіх членів "Молодої Музи"? А тим часом знаємо (і в творі прози про це йдеться), що Франко дошкульно критикував їх за безкриле позерство, безнадійний песимізм, за втрату високої художності, власне, без якої література не може існувати. Водночас поет, знаходячи в їх творах кращі паростки, всіяяко захоплювався "молодомузівцями" (приміром, того ж Михайла Яцкова, Петра Карманського чи Василя Пачовського) до повноцінної творчості.

Гадаю, глибше осягнули долі своїх героїв у їх зв'язках з часом та Іваном Франком заслужена артистка України Жанна Добряк-Готвянська (актриса Ванда Патковська) та актор Володимир Пантелюк (художник і музикант Іван Косинюк). Їх поява у спектаклі, безсумнівно, виправдана творчим задумом і логікою подій сюжету. Бо саме під впливом Франка польська актриса Патковська намагається більше збагнути многостраждальну долю українського народу. І хай це прагнення йде спочатку через виконання ролі Анни із Франкового "Украденого щастя", закоханості в Івана Косинюка, все ж віриться у щирість Патковської. Іншим постає Косинюк. Селянський син, він, пройшовши всі злигодні життя, здається, досягає того, про що мріяв у дитинстві, - стає художником. Та безправ'я, соціальний і національний гніт знову кидають його на дно суспільства, змушуючи вдаватися (аби якось животіти) до жебрацтва. Володимир Пантелюк створює образ не лише талановитої, але й мислячої людини, яка розуміє справжні причини народних страждань, хоча не знає, як їх подолати. Тут воістину потрібна Франкова одержимість, мужність, прозорливість і найголовніше - віра в революційні сили українського народу, який гідний кращої будучини. Власне, це й додає йому сил, сміливості, непокореної гідності у сцені розмови з австрійським архікнязем Карлом-Фердинандом (артист Сергій Городецький) та його дружиною Зітою (артистка Галина Місюкевич).

Інтерв'ю з Романом Іваничуком (фрагмент):

- І ще одне, що я хотів сказати і що я намагався донести в романі: Франко - наш сучасник. Він потрібен нам сьогодні не тільки тому, що з його творів ми черпаємо естетичну насолоду й знання, а й тому, що він служить нам прикладом мужності, мудрості й благородства духу.

Франко - не підвладний часові, і доля його тісно пере-

пліталася не лише з сучасниками, а й з епохою та поколіннями давно минулими. Скажімо, з легендарним співцем Митусою, з його часом, коли князь Данило Галицький обороняв од ворогів останню вільну фортецю Руської держави. І таке сценічне переплетіння часових та просторових площин цілком виправдане задумом автора інсценізації роману "Шрами на скалі" та її режисером-постановником. Франко протягом усього свого творчого життя часто "оживляв" у своїй уяві ці дві постаті нашої древньогалицької княжої пори, так і не реалізувавши їх складних взаємин і протистоянь у художній твір. Зрештою, таке переплетіння у тому, що само життя і діяльність письменника, його буремна епоха повсякчас виносили на гребінь питання не просто історико-літературні, а філософські, вічні: як повинні вести себе у час найтяжчої загрози державі митець і владар? Чи можлива спілка вільних, незалежних громадян, коли час вимагає єдиновладдя? Протиріччя в цьому Митуси (артист Олександр Шиманський) та Данила Галицького (заслужений артист України Сергій Романюк) - дуже важливий концептуальний епізод вистави, точніше сюжетна лінія, що розвивається протягом усієї сценічної дії.

Характерний у цьому плані пристрасний монолог Митуси: "Я ненавиджу тебе, князю, люблячи; ти ж мене любиш, ненавидячи. Я ненавиджу твоє властолюбство, жорстокість і несправедливість, шануючи твоє міцне владичеське начало; ти ж любиш мою пісню, та ненавидиш незалежність. Як нам змиритися? Підкоритися твоєму началу й убити в собі свободу творення? Кожну пісню починати з твого імені, а не з імені простого ратника, з яким на полі бою рівні єсте, бо ж проганяє ворога не княжий клич, а меч ратника і не піднімається озброєна рука воїна без княжого поклику. Якщо погоджусь стати твоїм придворним співцем, то хіба моя згода не стане тією ж самою смертю, до якої хочеш присудити мене за непокору. Ба ні, удвоє гіршою. Бо насильницька смерть пісні моєї не уб'є, покора ж - навіть не народить...".

І все ж князь знищує Митусу: тепер між ним і народом ніхто більше не стоятиме, і він згуртує люд для боротьби з кочівниками. Актори Олександр Шиманський та Сергій Романюк так ведуть свої ролі, аби переконати, що смерть співця виправдати не можна ніякими, навіть найтрагічнішими обставинами: Митуса житиме в пам'яті, мислях народних, а це, звісно, сильніше від зброї. Власне, ця думка, цей пафос є домінуючими як у романі "Шрами на скалі", так і у виставі іванофранківців. Як і така ідея: те суспіль-

ство, та держава витримують у борні з ворожою навалюю, в яких начало владичеське поєднується з гуманістичним, а соціальна справедливість ґрунтується на високій духовності. Імпульсивний, глибоко переконаний у своїй правоті Митуса і великий, всесильний та грізний у своїй моці Данило Галицький – такими запам'ятовуються герої Олександра Шиманського та Сергія Романюка.

Вражає ще одна сюжетно-тематична лінія вистави, котра у романі "Шрами на скалі" окреслена не так помітно. Йдеться про події наче відсторонені від реального Івана Франка, та з їх розгортанням відчувається, наскільки органічними є вони в долі Каменяра, в його часі, загалом нашій епосі. Отож, мовиться про поему "Мойсей", постаті якої не випадково "оживають" на сцені. Адже Франко не просто сповідається напередодні свого ювілею про прожитий пережите. Він ніби підсумовує своє многостраждальне життя, на вершину якого за сорок літ творчої праці виніс поему "Мойсей". В образно-пластичне рішення цієї лінії режисер-постановник Ігор Борис вводить пантоміму, що уособлює народні маси, створюючи особливу сценічну атмосферу, підкреслюючи певний настрій. У центрі – образ пророка Мойсея, блискуче створеної Ігорем Борисом. Виконавець тонко прочитує і передає долю свого героя. І перед глядачем постає не просто людина, а вождь, що сорок років вів народ до землі обітваної, але лише на якусь мить втратив віру в остаточну перемогу. Цим негайно скористалися ватажки-демагоги, і конфлікт між Мойсеєм та народом стає невідворотним. За миттєві сумніви й вагання Єгова карає пророка. Тільки після смерті Мойсея народ усвідомлює, кого втратив, і піднімається на новий похід. Цю сцену виконавець ролі Мойсея розробляє психологічно тонко й достовірно.

Напруженості, драматизму цим сценам додають темний демон пустині Азазель (заслужений артист України Валерій Струнников) та матір Мойсея (артистка Ганна Бабинська). Єдине, що бажалося б, аби тут зазвучали слова Франка, сказані ним у "Мойсеєві" своєму народові, слова суворі і правдиві (тим більше, що у прозовому творі Романа Іваничука вони є, по суті, наскрізними): "Народе мій, замучений, розбитий. Мов паралітик той на роздорожжю, Людським презирством, ніби струпом вкритий! Твоїм будущим душу я тривожу. Від сорому, який нащадків пізних Палитиме, заснути я не можу. Невже тобі на таблицях залізних записано в сусідів бути гноєм. Тяглом у поїздах їх бистроїзних?..."

Недарма Іван Франко пройшов свою многотрудну дорогу, недарма казав своє Слово народу, звертався до нього в поемі. Все це озивається, мусить озватися у прийдешніх поколіннях, їх душах. Не може зростати часова відстань між ними і Франком, який був і залишається навечно для українського народу Мойсеєм духу. Така головна думка фіналу цих сцен, зрештою, й всієї вистави.

Звичайно, є в спектаклі "Шрами на скалі" і прорахунки. Приміром, одновимірним сприймається образ Василя Стефаника, салонними виглядають "молодомузівці", до кінця не розкрито Франковий біль у коханні до Ольги Рощкевич, сімейні, родинні страждання Хоружинської тощо. Це радше пояснюється недоліками інсценізації роману. Перекладений на мову театру, він не тільки здобув, а й програв у повноті відтворених у ньому подій. Однак нова робота колективу Івано-Франківського обласного музично-драматичного театру викличе зацікавлення, полемічні пристрасті, що, звісна річ, слід вважати цілком природним, навіть, коли йдеться про таку талановиту річ, як роман "Шрами на скалі" Романа Іваничука.

1990 р.

"ЦЕ – ГОЛОС НАШ. ЦЕ – ПІСНЯ.

ЦЕ – ДУША"

(*"Маруся Чурай"* Ліни Костенко)

Навіть при першому, бодай побіжному знайомстві з гострою афішею Львівського драматичного театру імені Марії Заньковецької відчувається самотність творчого обличчя колективу, яка насамперед у сценічному втіленні національного українського репертуару. Це і "Тайдамаки" за однойменною поемою Тараса Шевченка (інсценізація Леся Курбаса, постановка Федора Стригуна), і "Безталанна" (режисер Федір Стригун) та "Житейське море" Івана Карпенка-Карого (режисер-постановник Алла Бабенко), і "Князь Данило Галицький" Василя Босовича (постановник Федір Стригун). Та, либонь, чи не найбільше виокремлюється тут вистава "Маруся Чурай", створена на основі однойменного роману у віршах Ліни Костенко. Власне, у спробі порівняльного аналізу цього твору як явища художньої літератури і театру й виник цей уявний діалог-рецензія.

- Перш за все про вибір львів'янами драматургічної пер-

шооснови вистави. Гадаю, вони не випадково зосередили свою увагу на творчості видатної української поетеси. Нинішній стан розвитку національної драматургії і театру в Україні незадовільний - мало або майже зовсім немає п'єс, що відповідали б духовним і культурним потребам сьогодення, сприяли творчому зростанню мистецьких колективів. Тому режисери в пошуках репертуару часто звертаються як до епічних, так і ліричних творів, здійснюючи їх інсценізації. Інша річ, як вони це роблять: механічно відбирають ті чи ті фрагменти (з обов'язковою їх драматизацією) чи витворюють завершене сценічне ціле (сюжетне, образне, часо-просторове, характеротворче тощо).

Окрім того, поетична творчість Ліни Костенко, зокрема її роман у віршах "Маруся Чурай", дають цілковиті підстави (за логікою розгортання ліричного сюжету, побудовою конфлікту та змалюванням характерів) для витворення сценічної дії. А це, повторюю, неабияка притягальна сила для митців театру.

- Відрадно, що режисер-постановник вистави Федір Стригун, по суті, повністю зберігає пафос історичного роману у віршах Ліни Костенко. Перед глядачем розкривається широка панорама життя України XVII століття і водночас проблема митця і суспільства, взаємин людини як окремишньої особистості із народом, нацією. Це наче переростає рамки зображеного історичного періоду і сягає наших днів. Я б ще особливо відзначив сценографічне вирішення вистави, завдяки чому не просто відтворюється зорова й часова картина минувшини, нашої історії, а, сказати б, їх духовно-душевний образ. Бо на сцені корогви, дзвони, сяйво запалених свічок, страдницькі очі Ісуса Христа з терновим вінком на голові створюють якусь щемку атмосферу асоціативних уявлень: здається, на сцені враз постала вся Україна також у мученицькому терновому вінці.

- Доречно кажучи, це - досить-таки активний часопросторовий образ, що позначається на загальній концепції як інсценізації, так і вистави. Його полісемічна спрямованість включає не лише релігійно-християнську свідомість українців, що, як відомо, була однією з ідеологічних підвалин національно-визвольної війни українського народу у XVII столітті, а й згідно із тогочасними уявленнями життя і смерть людини загалом. Зрештою, тут також виразно "читається" буття чи небуття українського народу, української нації взагалі. Львів'яни слідом за авторкою, відштовхуючись від легенди про долю Марусі Чурай, намагаються

збагнути животворну силу народної свідомості, національної духовної пам'яті, що передаються з покоління в покоління. І це їм в цілому вдається.

- Варто зазначити, що і режисер, і актори спрямовують цю легенду в русло соціально-духовних, людських взаємин, прагнуть психологічно наснажити ті чи інші сцени, конфліктні ситуації. І враз легенда набирає реальної плоти. І вже немає принципового значення, чи буде колись знайдено якесь документальне свідчення про Марусю. Вона стала фактом духовної історії українського народу. Невипадково слова Іскри, мовлені ним у сцені суду над Марусею Чурай "Це - голос наш. Це - пісня, це - душа", є своєрідним лейтмотивом вистави. Слід зауважити, що спектакль наших гостей переповнений по вінця такими ось високодуховними висловлюваннями. Та й загалом у ньому максимально збережено текст твору Ліни Костенко, що є головним рушієм інтелектуальної й естетичної думки (як видно з усього, театральний антураж тут дещо притлумлювався свідомими режисерськими ходами, що робило сценічний варіант "Марусі Чурай" своєрідним літературним, зосібна, поетичним театром).

- Я хотів би розгорнути думку про сцену суду над дівчиною-пісняркою. Як на мене, вона, ця сцена, відтворена митцями з такою силою переконання, з таким вияскравленням характерів і конфліктів, що проступає перед глядачем не просто як історичне тло, а як жива плоть історичної минувшини, нашої національної епохи.

- Мені здається, вона була б повнішою, більш переконливою у плані соціально-психологічної характеристики доби, якби виразно акцентувала на казуїстиці правових норм полтавського судді і полтавського в'їта Горбаня. Заявлена на самому початку твору Ліною Костенко, ця лінія зовсім випадає з першої дії вистави. Згадаймо слова Горбаня: "... У вас, у нас. Ви Січ, а ми Полтава. У вас права, ми ж - охоронці права". Мовлені, на перший погляд, відсторонено, вони все ж несуть у собі значне смислове навантаження: протиставлення Січі і Полтави - то не що інше, як намагання протиставити закон і беззаконня, прагнення охоронити різними (навіть найганебнішими) шляхами заможних за рахунок бідних, а, отже, безправних. Тут, далєбі, не допомагає й лицарство шаблі козака Леська.

- Все це так, але для постановника Федора Стригуна, як, зрештою, й для інших творців вистави, мабуть, важливішим було не стільки вести мову про полтавських охоронців пра-

ва, як про ті моральні критерії, якими вимірюється людина у ставленні до Марусі на судовому процесі. Тим паче, що гетьман Богдан Хмельницький своїм універсалом все-таки скасував смертний вирок Марусі, винесений суддею.

- І все ж помилування Марусі Чурай за особистим наказом гетьмана проступає у сюжетній структурі інсценізації не як просте виправдання помсти за зраду (то було б занадто спрощено перенести психологічну колізію роману до тканини сценічної композиції). Зрештою, ніхто ж не знав, що то сталося цілком випадково: отруту, приготовлену дівчиною для себе, помилково випив Гриць. Та ні з літературного твору, ні з його сценічного варіанту також годі довідатися, що було важче для нього: раптово-випадково покінчити з життям, а чи повсякчас усвідомлювати свою двоєдушність, ницість перед високістю духу, моральною чистотою Марусі?! Врятування Марусі, отже, то врятування самої пісні, самого голосу, самої душі українського народу. Згадаймо-бо, з якою пристрасстю, щирістю йдеться про це у творі:

Тим паче зараз, як така розруха.

Тим паче зараз, при такій війні, -

що помагає не вгащати духа,

як не співцями створені пісні?

- То хто ж вона, Маруся Чураївна, дівчина з легенди, пісенна творчість якої, й досі живе серед нашого народу? Адже на суді говорили про неї, сама ж вона не мовила й слова. Нарешті, як вирішується цей головний образ в інсценізації львів'ян?

- Про цей персонаж, створений молодію талановитою артисткою Дариною Зелізною, українська преса вже писала неодноразово. Згадаймо бодай матеріали про театр імені Марії Заньковецької у журналах "Український театр" за 1989 рік (№№ 1,2) чи статтю Світлани Веселки про Федора Стригуна в "Літературній Україні" за 1989 рік від 20 липня, де йшлося про інсценізацію "Марусі Чурай". Актриса тонко, ненав'язливо веде свою роль, від сцени до сцени фіксує зміни в характері своєї героїні, що йдуть від змін в душі спочатку закоханої, потім зрадженої і, нарешті, від усвідомленого розуміння пісняркою слова й пісні для народу як необхідного чинника його духовного життя.

- Загалом згоджуючись з цим, все ж не можу збагнути, звідки взялося у виставі відчуття провини Марусі, надто в другій дії? Адже у віршованому романі Ліни Костенко це

сприймається радше як біль, надрив, розпука зраненої душі. Щодо першої дії, то ніяк не можу погодитися із режисером-постановником у вирішенні мізансцен, де бере участь Маруся: вона часто повернена спиною до глядачів, які не можуть побачити ні її обличчя (в романі сказано - "... в тебе ж таке личко, що в ньому наскрізь світиться душа"), ні її очей (у творі часто акцентується увага авторки на широких, сповнених муки, очах Марусі).

- Так, у першій дії вистави образ Марусі у зв'язку з такими режисерськими рішеннями сприймається дещо статично. Важко, певно, було інсценізаторам передати ці ліричні елементи віршованого роману драматургічними засобами. А от щодо другої дії, то таке ваше відчуття, як на мене, оманливе. І йде воно від того, що Маруся в передсмертний час прагне не лише згадати минуле, а й висповідатись у своєму горі - перед людьми, природою, усім сушим на землі. Це своєрідна спокута Чураївни, як зауважив свого часу один із перших рецензентів роману Микола Бажан.

- Маруся, на відміну від Грицька Бобренка (артист Тарас Жирко), не сприймає компромісів, не терпить роздвоєння душі, не знає зради.

- Так, неспівмірність існування цих двох людей - однієї заземленої, іншої з високими пориваннями - мусила, либонь, привести до трагічної розв'язки. Згадаймо: "Нерівня душ - це гірше, ніж майна!". До такого висновку Маруся прийшла крізь сумніви і муки (актриса блискуче передає такий психологічний стан своєї героїні). Вона кохає "невірного, брехливого, чужого, огидного" Грицька, бо не може не любити його, але водночас цільність її натури не дозволяє їй піддатися лише самим почуттям і піти супроти власного сумління.

- Вчинити зраду вона не може не тільки тому, що це суперечило б звичайній людській порядності Марусі, а тому, що піснярка вже усвідомила силу відповідальності перед словом, перед мистецтвом.

- Яскравим свідченням цього може слугувати сцена, коли Гриць благає Марусю помиритися, простити зраду, на що вона з твердим переконанням відповідає: "Це ж цілий вік стоятиме ніж нами. А з чого ж, Грицю, пісню я складу?!" І Ліна Костенко, і театр розвивають думку про те, що справжнє мистецтво не може народжуватися з нещирості, лукавства, брехні. Тут автори інсценізації тонко й органічно злутували драматичний й ліричний елементи в одне художнє ціле. Більше того, й епічний елемент тут не вилу-

чається автоматично, а своєрідно сценічно компенсується творцями вистави.

- Отак послідовно спектакль заньківчан утверджує ідею природної сполуки в творчості морального й естетичного начал, виводячи її з самого ества Марусі Чурай. І в літературному, і в сценічному творах цей висновок доводиться до рівня художнього узагальнення: талант митця - це не стільки оздоба ремесла, скільки відчуття прагнень народу, нації й потреб часу.

- Та мені здається, цей висновок у виставі, порівняно до літературної першооснови, дещо спрощено постановниками. Бо якщо в Ліни Костенко він носить характер отої вічної загадки творчості, то в інсценізації через образи сучасних бардів (артисти Роман Біль та Ярослав Мука), які супроводжують сценічну дію, простежується думка, що для них все ясно з першого акту твору. Тим часом Маруся Чурай - це суцільні питання, як про це вже наголошувалося, це - настійливі (часто через муки й сумніви) пошуки істини митцем і людиною, намагання пізнати світ і визначити своє місце в ньому.

- Тут є рація. І все ж, як на мене, перші дві дії спектаклю видаються більш цілісними, а сцена страти Марусі просто вражає своїм драматизмом і психологічним напруженням. Таки встиг гонець врятувати Марусю.

- Вразливим місцем вистави, гадаю, є третя дія. І от чому. Постановники і виконавці віршованого роману Ліни Костенко на сцені мимовільно чи свідомо оминули, точніше, ковзнули лише по поверхні ряду сюжетних колізій, що мали б сприяти увиразненню характеру головної героїні. Скажімо, не може Маруся прийняти кохання Івана Іскри, тому що вбачає у цьому заміну за муки і біль, які винесла; не впадає у відчай тоді, коли страждає в німому мовчанні голодна українська земля, тому що власне горе, порівняно з горем народним, видається незначним... На цих колізіях варто було б розгорнути конфлікт. Хоч я розумію, що інсценізація "Марусі Чурай" - це не сама драма, а своєрідний аналог роману у віршах. І все ж...

- Тут є рація, бо під час інсценізації чи то прозового, а чи ліричного твору неминучі такі чи схожі творчі прорахунки митців театру. Хоча важливо ось що: аби при інсценізації будь-якого твору, збереглися від нього не окремішні, розрізані фрагменти, а витворювалося цілісне художнє видиво. А тим часом у виставі львів'ян "Маруся Чурай" спостерігається кілька фінальних частин, що, безумовно, аж ніяк не

сприяє викінченості вистави твору. Більше того, через таке розв'язання, завершення драматичних конфліктів розмивається головна думка спектаклю: співець і його народ, взаємини людини й нації тощо. Приміром, у літературному творі за задумом поетеси зустріч Марусі Чурай з мандрівним дяком по дорозі до Києва на прощу символізує своєрідну зустріч двох культур: писемної і усної, літератури й пісні. На глибоке переконання дяка, писемна культура не має під собою реального ґрунту, отже, пригладжує дійсність. Пісня ж живиться інтересами часу, несе на собі відбиток справжньої творчості, а тому - вічна. Тут би театрові розгорнути духовно-філософське змагання щодо правоти схожих переконань. А так сцена у виставі сприймається статично. Можливо, акторові Віталію Яковенку в ролі дяка не вистачило психологічних відтінків, зовнішніх барв, зрештою, певного життєвого досвіду, щоб переконливо відтворити на сцені запропонований авторкою літературний матеріал...

- Гадаю, що висловлю спільну думку: ці зауваги наші йдуть не стільки від намагань обов'язково віднайти у виставі львів'ян щось недовершене і таким чином несприйнятливим, як від прагнень розібратись у тому, що пропонує глядачеві театр, вносячи на сцену складний і водночас видатний твір нашої української літератури, як, яким чином здійснюється перехід віршованого роману в романтичну драму через його інсценізацію. Зрештою, взаємовідношення театру і літератури завжди складалися таким чином, що неодмінно зацікавлювали увагу критики, літературознавців і театрознавців.

- Львів'яни, інсценізуючи роман у віршах Ліни Костенко, шукали в ньому філософської глибини осягнення життя, художньої сміливості у пізнанні людини - складної, неоднозначної в її суспільних взаєминах. Важливо при цьому те, що вони, використовуючи при цьому сценічні засоби, не механічно перенесли все із роману "Маруся Чурай" до вистави, а прагнули витворити певне естетичне ціле. Очевидно, будь-яке розширення рамок художньої форми того або іншого мистецтва, "вторгнення" його в межі інших мистецтв дає добротні наслідки тоді, коли вони є органічним процесом руху самого цього мистецтва, розгортанням його потенційних можливостей.

- Та якщо, продовжу вашу думку, розширення меж відбувається не на основі своєї власної специфіки, своєї "головної" сили, а шляхом "наслідування" інших мистецтв і диктується поверховими причинами, то набування досвіду

інших мистецтв залишається штучним і чужорідним, веде до порушення специфіки виду мистецтва, не до розширення, а до втрати меж. Плодотворне зближення мистецтв одночасно означає і кристалізацію специфіки кожного з них. Власне, такий процес відбувся при інсценізації Львівським театром імені Марії Заньковецької роману у віршах Ліни Костенко "Маруся Чурай".

1989 р.

ТЕРНИСТИЙ ШЛЯХ ДО ІСТИНИ

(*"Майстер і Маргарита"* М. Булгакова)

Як і роман, спектакль киян об'ємний - і кількістю сюжетних ліній та персонажів, і нашаруванням різних епох, і органічним співіснуванням трагічного та комічного, реального та уявного. Він - не лише свідчення високого професіоналізму його творців, їх чутливості до авторських підтекстів і вміння інтерпретувати прозовий твір сучасною театральною мовою.

"Майстер і Маргарита" у виконанні столичних митців - це спроба усвідомити, зрозуміти той період нашої історії, який недавно був її "білою плямою". Спекуляції на ідеалах народу, судові фальсифікації, політичні інсинуації, таємні арешти і приховані розстріли виникли з найскладніших суспільних процесів. Їх треба уважно вивчати, прискіпливо аналізувати. Нам мусить відболіти, як пекельною раною боліло жертвам трагедії тих часів.

Нині пізнання істини горкається наших душ стражданням. А все нові й нові знання допомагають збагнути також витoki негативних явищ недавніх часів: девальвацію особистості, зневаження таланту, безперечне і повне панування авторитету влади над владою авторитету... Вистава розповідає про тимчасове й вічне, про віру й недовір'я, про відданість ідеалам любові, добра, істини і зраду їм, про тиранію і свободу, про необхідність завжди, за будь-яких обставин залишатися самим собою. Як і роман, вона не про Христа, а про Понтія Пілата, не про пришествя Бога, а про "диявольські" випробування людини, її долі.

Дія спектаклю розгортається у двох часових площинах: "московські сцени" коментуються та осмислюються в діалогах і прокуратура стародавньої Іудеї Пілата, і арештованого філософа Іешуа. Зіткнулися дві сили - диктатора й мислителя, володаря долі і володаря розуму. Одвічний конфлікт, що трагічно тягнеться крізь століття... Викона-

вещь ролі Пілата заслужений артист України Віталій Розстальний детально передає складний психологічний малюнок ролі: ось прокуратор дивується чистоті помислів філософа... раптом побачив у ньому талант лікаря... згодом оцінив міць духу... нарешті потягнувся до дивного в'язня... і - зрадив Іешуа, бо злякався його пророцтва про майбутнє без влади кесаря. Власне, страх владаря зробився домінантою образу - він переростає в прокураторовій душі у муку совісті, сумління. Актор підкреслює це протягом усього спектаклю і створює психологічно виразний портрет.

Цікаво, що образ філософа Іешуа створює виконавець ролі Майстра народний артист України Степан Олексенко (в інших виставах - народний артист України Богдан Ступка). Так схрестилися страдницькі долі двох людей. І не випадково, адже обидві ці постаті, по суті, дві версії одного характеру, тільки в різних часових вимірах. Іешуа - особа, яка склалася й залишилася до кінця вірною своїм ідеалам. Майстер - людина чиста, талановита, але не вміє і не бажає боротися за свої переконання. Його життя - суцільна спроба відгородитися від жорстокості світу творчістю і коханням. При всій відмінності манер виконання обидва актори створили привабливі образи, зуміли розкрити справжній подвиг Майстра - крізь нашарування часу і трактувань він розгледів у біографічній хроніці Божого сина справжню людську мораль, що вперше появилася на світ. І хіба історія людства не спроможна оцінити цей подвиг?!

Власне цим високим, олюдненим і навряд чи абстрактним ідеям підпорядковані всі інші лінії сценічного твору, навіть дуже інтимна, "романтична" лінія Майстра і Маргарити. В своїй героїні артистка Любов Куб'юк намічає певний шлях розвитку - спочатку елегантна міська жінка, потім ніжна дружина і палка шанувальниця таланту Майстра, згодом людина, яка прирекла себе на пошуки й страждання, готовність зробити все, аби лише визволити з біди свого судженого. І все ж справжній злет її духу не тут, не в цьому, а в сцені, коли в нагороду за мужність бути королевою на балу у Воланда вона своїм єдиним бажанням називає прощення матері-дігубивці Фріди. Що це? Людське милосердя? Передусім висока моральність, жертвовність заради ближнього, аби погамувати його муки!

Тернистим видається шлях до істини і поета Івана Бездомного (аргист Євген Шах). Виконуючи волю свого літературного наставника Берліоза, він починає писати поему на антирелігійну тему, так наче Христа зовсім не існувало. І

все ж Бездомний не може закінчити її. Не тому, що цьому всіляко протистоїть Воланд, точніше, не тільки через це. А й тому, що дуже часто повторював слова про віру в людині, святість її душі. Та чи була людина, душа у ньому самому? Артист від сцени й до сцени з розвитком драматичної дії показує, як відбуваються переміни в характері Івана Бездомного: від пристосовництва і байдужості людина приходиться до усвідомлення власної драми. Цей чоловік іде слідом за Майстром (либонь, доля не випадково звела їх у лікарні), не переносить насильства, домагається волі будь-яким шляхом.

Час у виставі киян поєднують персонажі у формі, схожій до військової, свого роду "привиди". Вони послуговують Пілату, розпинають Іешуа... З-під білих халатів лікарів також видно зелені френчі. З висоти нашого історичного досвіду постановники неодноразово вводять і "людей в сірому", навіть самого Сталіна, який ніби стежить за тим, як редактор і критики поставляються до рукопису Майстра. Все це – страшна машина насилля й утисків. І там, де вона не діє, дуже звичною видається поява короля темряви Воланда і його почту. Ті, по суті, присутні в усіх епізодах: стежать, втручаються, інтригують, обдурюють, забавляються, крутять-вертять кермо машини пекла, а постаті в сірій одежі за найабсурднішими наклепами-доносами тягнуть, арештовують, ганьблять, вбивають... Чортів вир, бал привидів... Тихий стук у двері... Постріли...

І над усім оцим, як уособлення сил зла та підступності, вирізняється фігура Воланда (заслужений артист України Анатолій Хостікоєв). Ні, то не ординарна постать. Він резонер і філософ, він тільки іронічний і... справедливий. Дуже часто його іронія застерігає людей, та, якщо вони не дослухаються до цього застереження, він лише пропонує їм самим стратити себе в міру їх жадібності, обмеженості й тупості... Треба зазначити, що актор блискуче справився зі своєю роллю. Тут усе органічне – і мова, і пластика, і рухи, і зовнішність.

Перекладаючи роман Михайло Булгакова на сучасну мову театру, автор інсценізації драматург Михайло Роштин і режисер-постановник народна артистка України Ірина Молотова прагнули максимально зберегти побудову твору: дії надана поліфонічність, сценічний час спресований, кілька сюжетних ліній розвиваються одночасно. Варто зауважити, що вистава киян наближається до булгаковського твору ще й прекрасним перекладом прози російського письменника українською мовою, здійсненим Борисом Олійником

(особливо в главах про Понтія Пілата). Цьому також сприяють виразна сценографія спектаклю (художник Анатолій Чечик) та музичне оформлення вистави (Володимир Гданський і Леонід Соколовський).

Справжньою знахідкою столичних митців став фінал сценічного твору. Майстер, Маргарита і Воланд з почтом, огорнені у чорні "шлейпи" відходять у небуття. Поволі, усе далі й далі, туди, де все може відбутися й здійснитися: знайде прощення Понтій Пілат, знайде істину філософ-жебрак з Іудеї, знайдуть кохання і спокій вони – Майстер і Маргарита... На порожній сцені у вертикальному потоці світла залишиться чекати свого визволення поет Іван Бездомний... Тернистий шлях до істини!

Вистава киян "Майстер і Маргарита", звісна, річ, не в усьому бездоганна. Приміром, нам видається зайвим зіставлення біографії Михайла Булгакова з образом Іешуа; є тут акторські роботи, що не створюють враження завершених. Це стосується перш за все почту Воланда – Коровйова, Азazelло, Бегемота, а також учасників сеансу чорної магії. Непродуманим сприймається і бал привидів: не зрозуміло, чому він – парад злодіїв, убивць, гвалтівників, адже саме тут випробовується міра людяності Маргарити?! Деякі інші міркування і висновки спектаклю видаються надто категоричними, трактування окремих сцен різкі, навіть несприйнятні. Та, здається, його творці далекі від прагнення до безперечного сприйняття: вони радше запрошують до суперечки про час, про нас, про наше вміння і можливість виносити уроки з минулого.

1988 р.

ПРЕОБРАЖЕНСЬКИЙ,
ШАРИК-ШАРИКОВ ТА ІНШІ
("Собаке серце" М. Булгакова)

Численним шанувальникам театрального мистецтва нашого краю, либонь, пощастило – за короткий проміжок часу, лише протягом нинішнього гастрольного літа, вони дістали прекрасну нагоду ознайомитись з досі невідомими широкому загалу творами Михайла Булгакова "Майстер і Маргарита" та "Собаке серце", побачити на сцені складний, незвичний, філософськи заглиблений у життя світ героїв письменника, відчутти тривкий і нероздільний зв'язок моральних уроків минулого і теперішнього дня, зрештою, звідна

ти справжнє естетичне вдоволення від зустрічі з видатним художником слова.

Ці думки і почуття одні за одними мимоволі напливали після перегляду вистави Київського театру драми і комедії "Собаче серце". І захотілося перечитати повість прозаїка (написана ще в 1925 році, вона вперше опублікована в журналі "Знамя" № 6 за минулий рік), зіставити її зі сценічним варіантом, тим паче, що сьогодні їх нараховується вже кілька, приміром, Георгія Епіфанцева, Анатолія Червінського. Власне, інсценізація останнього як літературний матеріал і поставлена в основу спектаклю столичних артистів.

При уважному ознайомленні з нею впадає у вічі деяка, сказати б, вільність її автора у поводженні з булгаковським текстом. Анатолій Червінський вилучив з нього окремі епізоди й ситуації, ввівши натомість у п'єсу сцени з повісті Михайла Булгакова "Рокові яйця" (наприклад, відкриття променя життя, зустрічі з газетярами професора Преображенського, його розмова з представником капіталістичної держави, який забажав купити відкриття вченого-медика, дзвінок професора на Луб'янку і встановлення поста співробітників ДПУ для Преображенського від зайвих вторгнень та інші). На перший погляд, таке змішування одного літературного матеріалу з іншим, хай навіть одного й того ж автора, може сприйнятися як акт чужорідний, еkleктичний, більше того, як намір позбавити повість "Собаче серце" життєвої вірогідності.

Однак тут не зайве нагадати, що такі прийоми не раз використовувалися й використовуються авторами різноманітних інсценізацій прозових творів. Зрештою, так діяв і сам Булгаков, працюючи над сценічними композиціями "Мертвих душ" та "Ревізора" Миколи Гоголя. Окрім того, включення фрагментів з "Рокових яєць" вияскравило образ Преображенського зусбіч, надало характеру головного героя більшої цілісності. Тому в інсценізації не відчутно й натяку на ототожнення "нелюбові до пролетаріату" Преображенського і його глибоких патріотичних почуттів до рідної землі. В аполітичності професора проведена чітка лінія, котра, крім всього, ще й посилює думку на відповідальності вченого (якої б ідейної платформи він не дотримувався) за долю і наслідки наукових відкриттів. Та й, врешті-решт, присутність у квартирі людей у зелених френчах сприяє створенню своєрідної атмосфери, властивої для країни в 30-і роки її існування. Отож, інсценізація "Собачого серця", незважаючи на вставки, вдало передає дух булгаковської прози, доносить до сучасника її своєрідність і пафос.

Ми так детально зупинилися на сценічному варіанті повісті Михайла Булгакова для того, аби внести для глядачів - уже знайомих з нею чи тих, які збираються це робити, - ясність в існування тих або інших сцен і епізодів, аби з'ясувати, як київські митці засобами театру втілили на сцені складний, сповнений різноманітних алегорій та смислових і філософських нюансів художній твір.

... На напівтьмяному й порожньому сценічному узвишші, наче на відкритому для всіляких негод пагорбі, раз у раз дмуть холодні вітри, чути тужливе собаче завивання і скімління, надривний плач жінки, її благання про порятунок. Одна за одною швидко промайнули людські тіні. І враз сніп світла вихопив скоцюрблену, наскрізь промерзлу й голодну фігуру скаліченого пса Шарика (заслужений артист Росії Микола Бабенко, він же й виконавець ролі Шарикова). З цієї миті він буде вести драматичну дію, надаватиме їй новизни і напруження - і тоді, коли уривками буде розповідати про негідника кухаря з ідальні нормального харчування та своє зацьковане животіння, і тоді, коли роздумуватиме про замерзаючу панянку, своєрідну жертву солонини в ідальні та кохання...

Усе це сприймається як безвихідь, тупик у житті тварини і людини. І лише поява спокійного та врівноваженого професора Преображенського, який співчуває псові, видається справжнім рятунком, світлою надією на спасіння Шарика. Так, йому пощастило, а хто ж простягне руку допомоги страждаючим людям? Думка ця в перших сценах виникає мимохіть, а згодом, коли собаче скавуління настійно повториться вже в інших епізодах, вона стає одним із лейтмотивів спектаклю.

І от пес у просторій професорській квартирі, в оселі вченого-медика Пилипа Пилиповича Преображенського (артист Валерій Зайцев). Йому тут добре - сито й затишно. Від цього він стає добродушним, починає підлабузнюватися до свого нового хазяїна - лиже йому взуття, кидається на надокучливих для нього газетярів (варто відзначити прекрасну пластику актора в цих сценах). Він немов би зі сторони спізнає світ професора, поступово зживаючись із його укладом існування, духовними традиціями, підкресленою моральністю. Він бачить і розуміє, що все оце намагаються понівечити й зруйнувати ззовні. Власне, це найбільш яскраво проявляється тоді, коли до кімнати вриваються Швондер (артист Віталій Сарайкін), Вознесенська (артистка Ніна Сучкова), а згодом люди у френчах (артисти Анатолій Лапа і Микола Венгер-

ський), тоді, коли звідкись згори, поверхом вище, починає звучати революційний хорівий спів представників житлового товариства. Це ще один, другий, лейтмотив вистави.

Преображенський - відома фігура у науковому світі, блискучий хірург, який, проте, не гребує звичайною лікарською практикою і приймає пацієнтів вдома. В нелегкий час становлення нового життя це служить для нього джерелом, точніше сказати б, вимушеним засобом доходів, конче необхідних для наукового експерименту. І от професор разом із своїм колишнім учнем лікарем Борменталем (артист Валерій Добринін) наважуються на складну операцію - пересаджують бездомному псові гіпофіз і сім'яні залози вбитого в пивній алкоголіка Чугунчика. Відбулося диво - Шарик несподівано став людиною з прізвиськом Шариков. Цю сцену київські митці відтворюють як священодійство, що проходить, щоправда, в гротескній обстановці, котра мотивована побутовою плутаниною. Тільки-но Преображенський і Борменталь, схожі на жреців, приступають до операції, як у квартирі гасне світло, а зверху починає доноситися революційно-піднесений спів житлотоваришів. Якщо при цьому врахувати ще й репліки представників ДПУ: "Чи ніхто не заважає вам працювати, професоре?", - то стане очевидним весь трагікомізм даної ситуації. Саме так її й передають столічні актори.

Відкриття вченого увінчалось успіхом, однак його наслідки виявилися непередбаченими, більше того, далеко не втішними. Бо замість рахманного й сприйнятливого Шарика в домі появляється алкоголік, неук, грубіян і невіглас Шариков. Переконливо, крок за кроком, виконавець цієї ролі Микола Бабенко показує внутрішню суть свого персонажа. Для актора тут важливий не комізм ситуації, а насамперед розкриття соціального зла, навіть небезпеки, що їх несуть подібні шарикови, активно підтримувані новою бюрократією в особах Швондера, Вознесенської. Ніде, в жодній сцені, не схибив з обраного шляху Микола Бабенко. Він доводить, що людина, духовно спустошена, стає носієм зла, насильства і готова знищити будь-кого (навіть близьких, як це сталося з доносом на професора) за першою ж вказівкою, що такою аморальністю і бездушністю вона страхотлива не лише для оточуючих, але й для суспільства. Гадаю, що ця роль, як і роль Шарика, - справжня творча удача киян, зокрема артиста.

У сцені відкриття, а також у наступних епізодах пере-

конливо проводить свою роль артист Валерій Зайцев. Його Преображенський у першу мить вражений не менше, ніж усі присутні в домі. Емоційно схвильований, він наказує Зіні (артистка Лідія Огієць), Дарії Петрівні (артистка Марина Бондарева) і Борменталю всіляко оберігати Шарикова. Потім, збагнувши нищість душі свого пацієнта, професор намагається приховати його від людського ока - забороняє самотійно виходити з квартири, випускає до міста тільки під наглядом Борменталю. Згодом, переконавшись, що Шариков став соціально небезпечним, вдається до зворотньої операції над ним. Тому й логічно сприймається ця фінальна сцена. Тут проявляється не тільки намагання самозахиститися, зберегти звичний для оселі професора спосіб життя, але й водночас відновити природні закони буття, що мимоволі були порушені Пилипом Пилиповичем. Учений, таким чином, рятує не тільки себе й оточуючих його друзів, знайомих. Він рятує весь світ од невдало проведеного експерименту.

Цікаво створює образ найближчого професорового однопумця Борменталю артист Валерій Добринін. Його герой завдячує Преображенському своїм становищем, багатьма своїми людськими і професіональними якостями. Тому, не вагаючись, цей лікар погоджується бути асистентом учителя під час проведення медичного експерименту. Сцени ці актор проводить наче на одному подиху. Однак, як нам видається, він переконливий в епізодах, коли протиставляє свою силу (фізичні акти) Шарикову. І вже зовсім несприйнятливий його намагання показати Шарикову владу над ним, приборкати і приручити його. Це навіть чужорідне Булгакову, зрештою, й загальному спрямуванню спектаклю також. Адже Шарикову протистоїть насамперед не Борменталь, а Преображенський, точніше, його безсила ласка, безрезультатні намагання якось виправити своє дітище, спрямувати Шарикова на істинний шлях.

Загалом же вистава Київського театру драми і комедії "Собаке серце" добре розроблена постановниками (режисер Григорій Боровик, художник Анатолій Вакарчук, автор музичного оформлення Олег Курій). Либонь, тому вона сприймається цілком протягом усієї драматичної дії. Кияни показали трагікомедію, спрямовану у наше життя. Їх спектакль наголошує на злободенних соціальних ідеологічних колізіях - культурі й бездуховності, чесності і лукавстві, демагогічних просторікуваннях, ідеологічній бюрократії.

“СВІТЛО НАДІЇ ЛЮДСЬКОЇ”

(“Тев’є-молочник” Шолом-Алейхема)

Власне, так влучно визначив колись пафос усієї творчості класика єврейської літератури Шолом-Алейхема видатний український художник слова Микола Бажан. У справедливості його слів ще раз переконуємося, коли дивимося на відкритті фестивалю театрального мистецтва “Березіль-90” виставу Київського театру імені Івана Франка “Тев’є-Тевель”, створену за відомою повістю письменника “Тев’є-молочник”. З першої й до останньої сцени, всуціль через драматичну дію тут так і струменить світло надії на велелюдську свободу і щастя, світло сподівань на злагоду й мир поміж земними поселенцями-поколіннями – суцільними й грядущими.

Здавалося б, де взятися цим високим відчуттям, глибоким духовним прагненням і розмаїтим душевним пориванням, адже і твір Шолом-Алейхема, і його інсценізація драматургом Григорієм Горінім, і спектакль столичних артистів повідають про узвичаєне, ба навіть буденне життя мешканців невеличкого містечка Анатіївки, про долю місцевого молочаря Тев’є, його дружини Голди, про пошуки їх дочками своїх суджених, про їх родича невдаху-комбінатора Менахема... І все це відтворено наче в якомусь одвічно втаємненому, завше мінливому, так досі й до кінця незбагненному людському коловороті, де органічно співіснують радість і горе, веселощі і смуток, народження і смерть, молодеча витюватість, зухвалість і стареча, збагачена роками, мудрість, винахідливі жартівники і похмурі скептики, погордливі владарі і покірні прислуги...

Та в тому-то й річ, що за всім оцим безупинним плином життя театр розкриває філософію людського буття, моральні закони суспільного співіснування, згідно з якими немає, не може бути байдужого ставлення один до одного, навіть якщо хтось упосліджений долею “маленького чоловіка”. Бо немає “малих” і “великих”, як писав Антон Чехов, є насамперед душа Людини.

Саме виходячи з цього, й вибудовують загальну концепцію вистави кийвські митці. Вона проглядає у постановочних вирішеннях драматургічного матеріалу режисерами Сергієм Данченком і Дмитром Чирип’юком, сценографом Данилом Лідером, композитором Марком Глузом, балетмейстером Богданом Камењковичем, які створили художньо цілісне театральне дійство, зіткане з барвистої музики й танців, дійство, що гранично наближається до життєвої

правдоподібності, в якій навіть неповторна єврейська інтонація у мелодії української мови сприймається без надокучливої одноманітності і того акцентування, котре “розцяцьковує” анекдоти у вустах їх старанного оповідача. Зрештою, творці “Тев’є-Тевеля” доклали немало зусиль, аби природно сполучити у партитурі видовища “дозі” ледь не натуральної побутової реальності з “дозою” лукавого сценічного гумору та іронії, а нерідко й одвертого гротеску. Либонь, тому вже зоровий образ спектаклю, що виражається відсвітом запалених на землі ритуальних свічок і усіяного зорями Чумацького шляху на небі, відштовхнувшись од національно-побутової конкретики, сягає висот всезагального людського духу і виміру. Либонь, тому суто народні пісні, танці, музика, емоційно впливаючи на глядача, пробуджують у ньому пошанування до єврейського етносу, як і культури всіх народів.

Однак найвідчутніше концепція вистави розкривається, звісно, в акторських роботах і насамперед Богдана Ступки, який, без перебільшення, створив видатний у своїй людській сутності образ молочника Тев’є: мудреця й мораліста, дотепника й гострослова, якого життєві обставини змушують розмовляти з самим Господом Богом. Власне, Ступка-Тев’є – це той епіцентр, навколо якого й розвиваються події вистави, події, що сприймаються очима і душею Тевеля. Він і починає спектакль ніби від імені театру. Коли із спорожнілої сцени враз піднімається вгору до “блукаючих зірок” стемнілого неба глечик молока, появляється Тев’є, запряжений у візок. Стомлено й обережно опускає його, поволі веде свою оповідь. Ні, Тев’є не одразу повідає про себе, свою сім’ю, клопоти, що обсіли його, як надокучливі мухи. Спершу він вдивляється вгору, туди, де “Той” – творець усього існуючого і законів, за якими живуть земляни. Тев’є Ступки ще може миритися з тими кривдами, які завдає людина людині, та коли закономірністю твого існування на цій землі є фатально неодмінний “порядок”, згідно з яким чоловік немовби народжується для суцільних страждань, він ремствує. Сперечається. Розпитує Бога і самого себе. Обурюється. Чому дорослі доньки – не можна сказати, що вони якісь дурноверхі! – обирають кожен свій шлях, що аж ніяк не вкладається в рамки батькового уявлення про щастя, чинять спротив йому. Не допомагають ні сльози, ні просьби, ні погрози, зрештою, й прокльони Тев’є не зараджують – його дочки Цейтл (Євгенія Слуцька), Годл (Поліна Лазова) і Хава (Ірина Доро-

пенко) здатні, виявляється, викинути такі коники, що хоч лягай живим у труну...

Сповнені світлого розуму і щемкого суму, свої очі Тевель-Ступка спрямовує до неба: "Господи Боже милостивий! Ти ж великий, всезнаючий і справедливий, то чому ж тоді такий порядок, коли одному ти даєш усе, а другому нічого? Одному - ласощі і почастунки, другому - кара єгипетська...". Мабуть, одна-єдина втіха була дана Тев'є - рахманна і милосердна Голда (Наталя Лотоцька). Такої дружини ніхто не мав на цілу Анатіївку. І її забирає Бог. Тев'є - і це тонко передає Богдан Ступка - до цього вже звідав багато чого. І все ж, живучи за сумлінням, він покривджено раз-по-раз самого себе запитує, за що Бог відібрав у нього Голду?...

Духом він бунтує. Герой Богдана Ступки у своїх мудрих звертаннях до Бога ніби викладає зичливу теорію гармонійного громадянського співжиття - природного, розумного, справедливого порядку. Але теорія - мрія. І поки що не більше. Бо навіть із сусідами жити в злагоді, з тими, з ким поділяєш радість і горе, хліб і сіль, влада не дозволить. Коли в Анатіївку вриваються представники чи то колись сумнозвісної "чорної сотні", чи то теперішнього товариства "Пам'ять" на чолі з розюшеною супроти "жидів" Дівчиною (Наталя Осипенко), а згодом оголошується царський указ анатіївським урядником про виселення євреїв з цієї місцевості, це підсіче під корінь навіть міцного духом Тев'є.

Та чи такого вже й міцного? Він, правда, не рве волосся на голові і не роздирає груди. Він довго ховає кривду і збентеженість за згрікло-мудрою своєю усмішкою, за тривалим, може незбагненим для інших мовчанням. Саме такий - гіркий! - сміх освітлює спектакль під час неодноразово повторюваної ритуальної молитви напередодні суботнього дня. Вона пройнята драматичним відчуттям недосконалості не лише "порядку" у тій же Анатіївці і в усьому світі, але недосконалості людини як біологічної і суспільної істоти...

То як же жити? Може, так, як Менахем, що прагне природною здатністю людини інстинктивно самозахиститися - пристосуватися до існуючих умов - будь-яким чином. Для цього життя вимагає тільки певної "маски", якогось "обличчя", або, як нині кажуть, "іміджу". Зрештою, так робить Менахем (Микола Задніпровський). Актор переконливо створює образ широко досвідченого гендляря і пройдисвіта. Спритний, винахідливий, розумний, проникливий, завбачливий... Однак - і він нещасливий: "малецька" людина, яка захотіла перехитрити "порядок", лад, долю, проте не змогла.

Ні, існувати таким чином можна, обдурюючи самого себе і власним "іміджем", й ілюзорними вдачами (приміром, зв'язаними зі сватуванням), та для Тев'є-Ступки це не підходить. При всій залежності від "порядку" Тевель все-таки прагне жити за законами людського сумління і совісті. Так, як жили його Голда (вражає її передсмертний монолог, звернений до тих, хто живе і дає життя новим людям), сільський дивак Степан (Юрій Саричев), милий невдатник Мотл (Олег Шкрєбтієнко), щирий Федір (Іван Кадубець), шукач справедливості і правди Перчик (Остап Ступка), якоюсь мірою і Лейзер-Фольф (Віктор Цимбаліст). Тому й по-людськи нам, глядачам, зрозумілий монолог Тев'є-Ступки про нікчемний сенс життя дерева, що позбавлене отого коріння, своїх віт і свого листя. А звідси асоціативність - не може людина існувати без людей. І хай у своєму співжитті вони помилково зайшли у темінь здичавілого суспільства, однак вийти з цього треба Людьми.

Перша надія цього вже появляється - у Тев'є-Тевеля народився внук. Як і на початку вистави, знову починається коловорот людського життя. Та чому такі сумні й знічені обличчя його рідних, близьких і друзів? Чому така впокореність перед встановленим не ними "порядком", нарешті, чому такі антилюдські забобони, чому така вражаюча настороженість?

А й справді, чому? Спектакль київських митців не дає відповіді на ці запитання (та й чи потрібні вони?). Він примушує нас замислитися над цим, над нашим сьогоднішнім людським співжиттям...

І враз Тев'є-Ступка зводить догори руку - може, то він хоче роз'яснити анатіївцям ситуацію, що склалася, а може, шпурне на землю кашкет і пошле прокльони тому, хто запровадив на землі такий "порядок", а може, його осяяло світло людської надії?

1990 р.

ВИСТАВИ

У ДВОБОЇ ДОБРА ТА ЗЛА

(*"Украдене щастя" І. Франка*)

Драма Івана Франка "Украдене щастя" протягом майже столітнього свого творчого побутування (прем'єра відбулася 16 листопада 1893 року) має багатющу історію сценічної інтерпретації, починаючи від жанрового визначення (соціальна драма, сімейна мелодрама, побутово-психологічна драма, народна трагедія) і закінчуючи її акторським трактуванням (скажімо, образ Миколи Задорожного у різний час створювали Кость Підвисоцький, Василь Юрчак, Северин Паньківський, Іван Рубчак, Олександр Корольчук, Амвросій Бучма, Борис Романицький, Дмитро Мілютенко та ін.).

І от нова зустріч із неперебутнім твором Івана Франка на сцені - виставою "Украдене щастя" у виконанні митців Київського театру імені Івана Франка, які цьогогоріч гастролюють на Прикарпатті, зустріч, що, без перебільшення, стала чи не найпомітнішою подією у культурно-духовному житті Івано-Франківська. Цей спектакль - то, власне, органічне поєднання традицій і новаторства. Як і в кращих сценічних прочитаннях минулого, наскрізним у ньому проступає протест супроти насилля людини, що прирікає її на злиденне та безправне існування, упокорює її дух і морально нівечить. Проте насилля тут пов'язане не стільки із соціальним та національним його виявом (війт і шинкар-євреї, на відміну від попередніх постановок, відходять на другий план, "жандар" має лише номінативну прив'язку до влади), скільки передусім із виявом внутрішньої, духовно-душевної сутності героїв, діяння і вчинки, зрештою, й доля яких, сприймаючись як цілковито реальні і конкретно прив'язані до суто особистісної трагедії, все ж несуть у собі трагедію загальнолюдського існування. Вочевидь, тому-то й загальна структура вистави "Украдене щастя" вибудовується режисером-постановником Сергієм Данченком не як психологічна драма, а завперш як народна трагедія. По суті цьому жанровому визначенню підпорядковано весь образно-емоційний лад спектаклю.

Уже в самій композиції декорації (художник Данило Лідер) виокремлюється дещо заземлена сільська оселя з потемнілими від часу й негоди сосновими стінами, подалік яких - смерекові стовбури, що "читається" як поетичне уза-

гальнення карпатської природи. Загалом сценографія вистави витримана у єдиній фактурі, де переважають темно-коричневі, притлумлені кольори: у самій хаті, як і в одягах дійових осіб, - по суті, жодного барвистого кольору, якоїсь виразної екзотики. Унікаючи побутового етнографізму, постановники водночас не відмовляються від правдивого речового середовища: подовгуватий стіл, широка лава, тапчан, мисник, куделя для пряжі повісма, ціп, домашнє начиння, зрештою, деталі строїв - усе натуральне, справжнє, ретельно дібране, пластично організоване. На відміну від багатьох попередніх постановок, ця вистава концентрує свою дію не в гуцульському середовищі, а в осередді Бойківщини, власне, в тих місцях, про які йдеться в "Украденому щасті" і які, за словами Івана Франка, були більш бідними й забитими (згадаймо його "По підгір'ю села невеселі..."). Таке свідоме перенесення драматичної дії в інші обставини, звісно, спонукало й до відповідної психологічної розробки характерів героїв: гуцули не тільки зодягалися у яскраві (світло-колірні здебільшого) костюми, порівняно із бойками, які носили темну і біднішу "вберю", вони й темпераментом (іноді неврівноваженістю) різнилися од спокійно-терпеливих бойків.

Створюючи таку концептуально визначену структуру спектаклю, режисер Сергій Данченко дещо скоротив масову сцену в першій картині, зосібна вилучив із тексту епізод жартівливої сварки Насті з парубками, пригощання варениками. У третій дії він переніс молодіжну гулянку на другий план, акцентуючи натомість на внутрішньому світі Миколи, Анни та Михайла. Тому-то її наскрізна дія, як і драматичний конфлікт загалом концентруються навколо вчинків передусім цих персонажів: напруженість, гострота драматизму з кожною новою ситуацією зростає все очевидніше, досягаючи у фіналі трагічного апогею. Перед глядачем розігрується не просто любовний трикутник, а насамперед біль, трагедія трьох ошуканих, зневажених, обікрадених щастям героїв. Кожен з них - Микола та Анна Задорожні, Михайло Гурман - мають право на звичайне людське щастя, сімейну радість і всіляко виборють їх, вдаючись нерідко й до аморальних, навіть ганебних вчинків. І все ж домінантним у цьому "трикутнику" виступає Микола у виконанні Богдана Ступки.

Варто одразу зазначити, що і режисер, і актор помітно відійшли від традиційного трактування цього образу як людини старої (за п'єсою Івана Франка Микола старший від

Михайла на п'ятнадцять, а від Анни - на двадцять років), затуркані життєвими невдачами, зовні потворного невдахи. Цим самим вони зняли мотив чоловічої нерівності в змаганні за жінку, водночас увиразнили мотив зневаженої і відомщеної людської гідності, подружньої самодостатності. Від цієї лінії розвитку характеру Богдан Ступка, здається, не відходить ні на мить, хоча веде роль нерідко на грані, сказати б, трагічного і комічного. Вже перша сцена засвідчує, що його Микола - душевно і духовно щедра людина, чесна і працьовита. Відігріваючи руки в джбці з холодною водою ("запарі зайшли"), змиваючи з тіла цілоденну втому і вдягаючи чисту сорочку й теплі капчурі, він із дитячою безпосередністю і такою зрозумілою всім радістю сприймає і солодку втому, і повернення додому, і навіть деяку поблажливість до кривдженів вїта. Бо тут, у своїй оселі, де чекає вірна йому дружина, - затишок, супокій, таке звичне сімейне щастя. Згадаймо, що цю сцену незабутній Амвросій Бучма виконував як таку, що вже сама по собі несла відчуття холоду й біди: заходив з морозу до хати, знімав борульки з вусів, довго розтирав задубілі пальці рук і ніг, знічено шукав у що взутися, з болем згадуючи сугичку із вїтгом.

І в іншій сцені, коли в оселі Миколи несподівано, рятуєчись од завірюхи і стужі, з'являється жандар Михайло Гурман, Ступка знову ж таки акцентує увагу на доброті і чесності свого героя. Не запідозрюючи нічого лиховісного, Микола посеред ночі впускає до хати того, хто колись кохав його Анну ще дівчиною і хто згодом нагло обкраде його сімейне щастя. Та це буде зранку, а зараз Микола щиро радий непроханому гостеві і закликає Анну почастивати прибульця з дороги.

Розгубленість, подивованість, зрештою, настороженість виникають у Миколи, коли наступного дня Михайло Гурман, скориставшись своїм службовим становищем, арештовує його за нібито запідозрюване вбивство, що скоїлося напередодні у єврейській корчмі. Власне звідси, з цього моменту, Задорожній-Ступка буде раз за разом зневірятися у людській порядності і чесності, його все частіше проймає протест супроти несправедливості, насилля, олжі, підступності. Ці відчуття особливо зміцнюються після виходу Миколи з в'язниці.

У другій дії актор виразно передає цей стан зраненої, розчахненої душі свого героя: внутрішньо Микола насторожений не лише в очікуванні нових переслідувань з боку жандаря, але й щодо Анни, яка, рятуючи своє щастя, вибрала

того, кого кохала ще замолоду і не перестає любити й досі. Ступка створює таку душевну ауру, де органічно поєднуються глибока прив'язаність до дружини і звідчаєність від її зради, боліслива жалість до неї і водночас миттєва зневага, переконаність у те, що жандар зачаклував її і спроба розібратися, чому вона з такою пристрасстю, навіть легкістю руйнує вщент їхнє сімейне щастя.

Микола Ступки стримується доти, доки може. Однак передчуття незворотної біди, подружньої катастрофи насувається все більше й більше, притлумлюючи його будь-яку віру в людську добропорядність. Ця його зневіра, здається, є остаточною у мізансцені з шилом, яке Микола з величезною силою і звідчаєністю заганяє у стіл (після того, як він застав Анну в обіймах Михайла) і ривками сукає нитку-дратву, обриває її, потім знову сплітає... Руки не слухаються господаря, хоча голос ніби й спокійний. Та скільки в цьому болю, туги, страждань... І вже коли не стає ні духовних, ні фізичних сил, Микола зривається. Ні, він і досі не звинувачує цілковито Анни. Він її лише просить-благає: "... вважай на людей, щоб люди з нас не сміялися... Не топчи в болото моєї бідної голови, а ні, то краще вбий, вбий одразу, щоб я на то все не дивився". Важко забути очі, голос, зсутулену постать Ступки-Миколи, коли він промовляє ці слова.

А мізансцена зустрічі трьох, коли Михайло виганяє Миколу з хати, щоб залипитися з його дружиною, - не просто психологічно достовірне. Вона надзвичайно промовиста у розкритті трагедії трьох людей, зрештою, виявляє чи не найвиразніше загальну концепцію вистави. До глядацької зали звернене обличчя, ні - вся постать Миколи. Михайло стоїть до нього спиною, боком до рампи і запалює сигарету, прикривши обличчя руками: він починає відчувати якщо й не сором, то бодай зніяковіння. Анна сидить за столом, спиною до глядачів - заклакла й німа, може, навіть самозречена. Микола, навантажений якимись лахами, ледь чутно запитує Михайла: "А ти?" Ця репліка може сприйматися як перехідна у звертанні до жандаря, бо відповідає він на неї також лаконічно: "Я трохи відпочину і піду собі". Однак і Сергій Данченко, і актори, зосібна Богдан Ступка роблять із неї кульмінацію спектаклю. Михайло, відказуючи на запитання, не зауважує (відвернувся!), що Микола звертається не стільки до нього, як до Анни. Для нього дуже багато важить, що і як відповість вона, яке буде її остаточне рішення, кінцевий вибір. Від цього залежить доля і життя всіх трьох, обікрадених щастям. Він ще, либонь, востаннє, захи-

тує Анну, чи любила вона його колись, чи не може примусити себе бодай "для людського ока" кохати його нині. Актриса не відповідає йому, лише порухом голови виявляє заперечення, німуванням очей не погоджується на компроміс. Все це віддзеркалюється на обличчі Миколи, який, нашттовуючись на мовчазну відмову коханої, ніби зазнає удару в самісіньке серце. Тому й затуляє його оберемком речей і задкує до дверей, не відриваючи погляду від Анни, прочиняє їх і розчиняється у темряві. Все, нитка, що єднала ще якось його з коханою, враз обривається, немовби обривається їх подружній шлях.

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

Власне, Михайло Гурман у виконанні Віталія Розстального виступає майже всуціль всієї драматичної дії як яскраво виражений антипод доброму Миколі Задорожному. Хоча ні твір Івана Франка, ні вистава киян так і не дають остаточної відповіді: хто такий Михайло Гурман? Жорстокий лиходій, що також хоче мати своє, вистраждане людське щастя, а чи жертва обставин - соціальних, психологічних, морально-етичних тощо? Либонь, однозначної відповіді тут і не може бути. Більше того, для актора, який виконує цю роль, складність виникає ще й від того, що сам Іван Франко надто оголює мотивації вчинків Михайла. Скажімо, з тек-

сту п'єси годі точно з'ясувати, чим викликаний арешт Миколи: сумлінним виконанням жандарем своїх службових обов'язків чи щасливою нагодою позбутися суперника і відвоювати своє кохання - Анну (Лариса Хоролець). Приблизившись опівночі до оселі Миколи Задорожного, Михайло Віталія Розстального, здається, щиро радів із зустрічі з колишнім односельцем. Більше того, навіть незважаючи на заповідяну колись образу, аж ніяк не прагне відразу руйнувати сімейного щастя свого супротивника. У першій сцені зустрічі з Миколою він наче жартома здійснює допит його. Одначе залишившись на самоті з Анною, розмовляючи на рівні реплік з нею, він враз відкриває для себе всю трагедію її шлюбного життя - взаємини з чоловіком-нелюбом. Саме цієї миті у нього і визріває підступний план: "Е, що таке чоловік. Нині є, а завтра може не бути!" Актор тонко передає зміни у характері свого героя, що наступають після цього епізоду. Добившись взаємності у почуттях від Анни, Михайло Розстального вже більше не віддасть її нікому. Тому-то й боронить своє кохання іноді зухвало-виклично, іноді підступно, нерідко просто жорстоко, не помічаючи (а може, не до кінця усвідомлюючи) все наростаючої озлобленості на Миколу, односельців, зрештою, на весь світ. Окрім того, він добре усвідомлює своє право сильного (жандар же!) і всіляко демонструє його. Гурман-Розстальний, прагнучи зберегти своє відокрадене щастя, свідомо чи ні, творить зло. Та десь ближче до фіналу вистави, коли події набувають трагічного забарвлення, все очевиднішими стають його думки про безвихідь становища. Актор дуже тонко передає цей стан зламу у душі героя, який проте й далі діє напролом, хоча це вже радше за інерцією, аніж усвідомлено. Нема-нема, та й промайне вже не стільки пристрасть до Анни, як це спостерігалось у перших діях, скільки ніжність і жаль до неї, щире співчуття до покритивденого Миколи. Все це, по суті, й підготувало психологічно виправданий його вчинок - заяву жандаря про самогубство і передсмертні слова, звернені до Миколи: "Дай руку! (...) Спасибі тобі! Ти зробив мені прислугу, і я не гніваюсь на тебе! Я хотів і сам собі таке зробити..."

Дещо випадає із цього протистояння добра й зла Анна, точніше, проступає не такою виразною, як Микола та Михайло. Лариса Хоролець веде лінію жіночої недолі, розкриває мотив мрії про людське щастя. В образі, створеному нею, - і тривога за майбутнє, і передчуття трагедії (надто помітно це в сценах, що вона проводить їх на самоті). Хоча в епізо-

дах з Миколою вона не завжди органічно передає складність душевних переживань Анни, – адже в неї також вкрадено щастя... Можливо, цей характер варто було б будувати на контрастних барвах, він був би тоді багатоманітнішим, рельєфнішим (з одного боку, жіночність – з іншого емоційна глукота до страждань хай і нелюбого, та все ж донедавна близького Миколи).

Варто зауважити, що київські митці чітко визначили у такій загальній структурі вистави трагічний конфлікт. Сергій Данченко в одному із недавно даного інтерв'ю підкреслював, що його і виконавців головних ролей цікавило не стільки недоумкуватість Миколи, а його доброта, наївність... "Нас цікавить протиставлення цієї доброти душевній драмі Михайла. Адже йому заподіяне зло, він хоче усе виправити, відікрасти своє щастя, але він хоче виправити зло злом" (Укр. театр. - 1980. - № 2. - С.25). А добро і зло, як відомо, завжди перебувають у непримиренній боротьбі, вигворюючи нерідко високі трагедії людського життя. Власне, такою й постає вистава "Украдене щастя" у виконанні митців Київського драматичного театру імені Івана Франка.

**“ЯКИЙ ВІН ОДИНОКИЙ, БОЖЕ ПРАВИЙ!
НЕВЖЕ ЙОМУ НЕ МОЖНА ПОМОГТИ?...”**
(“Бояриня” Лесі Українки)

Власне, ці слова Міріам – героїні першої драматичної поеми Лесі Українки "Одержима", мовлені нею у вступному монолозі про жертвовного страдника Месію, дещо перефразувавши, можна з повним правом віднести й до Оксани – головного образу одного з останніх драматургічних творів поетеси – "Боярині". Либонь, не випадково в однойменній виставі, показаній івано-франківському глядачеві митцями Закарпатського обласного музично-драматичного театру, наскрізною є тема ностальгійної самотності людини, точніше, її увиразнені мотиви: свободи особистості, насильницького руйнування людської гідності, національної ізоляції, трагедії самотності. Та якщо в "Одержимій", як, зрештою, і в інших драматургічних творах, усе це розгорталося Лесею Українкою на подіях античного світу або минулого східних чи європейських народів, то в "Боярині" вже цілковито ґрунтувалося на конкретних реаліях України. Чи не вперше в своїй драматургічній творчості письменниця так одверто

вияскравила болючу тоді проблему національного. Щоправда, поставила й вирішила вона її знову ж таки в історичному плані, відтворивши життя українського народу другої половини XVII століття, коли після приєднання України до Росії, надто після Полтавської битви, московські бояри, російські сановиті чиновники, інші царські прислужники намагалися всіляко витіснити із свідомості українських козаків їх національну психологію, самотність, нарешті, позбавити їх волелюбства.

Не будемо вдаватися до деталізації драматичної долі драматичної поеми "Бояриня", бо її шлях до нинішнього читача чи глядача справді тернистий (написаний у 1910 році, цей твір за життя Лесі Українки не друкувався; лише на початку 90-х в журналі "Прапор" (тепер "Березіль") він уперше побачив світ, а згодом був уміщений у томик "Драматичних поем" поетеси; там же про це йдеться у ґрунтовних розвідках Миколи Жулинського та Ліни Костенко). Радше виокремимо, як на наш погляд, найсуттєвіше в спектаклі закарпатців, принаймні дві його характерні особливості: насамперед творчу сміливість (сказати б, навіть дерзновенність) у зверненні до складного, неоднорічного поетичного театру Лесі Українки, зосібна до твору "Бояриня", який досі не мав сценічної історії; і трагічний пафос вистави, що відповідає трагічному задуму й сюжету літературної першооснови, як зрештою, "трагічному світоглядові" самої авторки і трагічній долі України.

Саме трагедія самотності, національної ізоляції й самотності проступає майже з перших сцен театрального дійства, уміло створеного режисером-постановником Дмитром Чирип'юком і сценографом Олександром Вакарчуком. Звідси – відповідна розбудова конфлікту, що ґрунтується не стільки на різниці узвичаєних укладів побутового життя старої України й старої Москви (це, звісно, також було не останньою причиною їхнього антагонізму), скільки на суперечностях світоглядно-психологічних, соціально-політичних і національних, що врешті-решт довели до загибелі молоді українку, яка так і не змогла стати російською бояриною і тихо зів'яла в задушливій атмосфері московських теремів.

Тому в центрі спектаклю – образ дочки козацького старшини Олекси Перебийного Оксани. Актриса Лідія Білак намагається простежити в ньому зміни характеру, психологічно мотивуючи їх. Так, з початку вистави перед нами – цільна, високоморальна натура в своєму пориві до щастя, в здійсненні своїх дівочих мрій. Її думки й почуття вільні від

будь-яких обмежень: чи то з сімейного боку (батько – Володимир Костюков, мати – Марія Харченко), а чи з боку національно-побутових традицій. Вочевидь, тому так широко й покохала вона свого колишнього країнина, а нині московського боярина Степана (артист Святослав Бортнічук). І дарма, що треба покидати рідну вітчизнину, полишати дорогу серцю українську землю й їхати за милим у далеку Росію, чужу й невідому Москву. З коханим вона не боїться цього, та й чи “хіба ж то вже така чужа країна? Та ж віра там однакова, і мову я наче трохи тямлю, як говорять”.

Іншою постає Оксана-Білак у наступних сценах, що відбуваються в московському домі Степана. Крок за кроком артистка прагне передати, як у серці її героїні зароджується туга за рідним краєм. І, здавалося б, починається це з побутових дрібниць – місцевий звичай не велить, аби жінка виходила до гостей-чоловіків, надто сановитих бояр, в українському вбранні та ще й поруч з ними сідала за стіл. Оксана подивовано сприймає одкровення Степанової сестри Ганни (Аннушки, як тепер її зовуть по-московському) про тутешні протиприродні (штучно нав’язані оточенням) норми поведінки закоханої дівчини. І вже геть незбагненою стає для неї традиція в своєму теремі цілувати старого боярина в уста. Вона протестує, пручається од цього, такого рабського звичаю, що принижує жінку, зацьковує її людську гідність, розчавлює душу. Та, скорившись умовлянням Степана, його матері й сестри, які намагаються всіляко догоджати царським можновладцям (аби остерегтися доносів, аби якось вижити), Оксана погоджується, хай навіть через докори, сумління, муки й образи, сповідувати чужу мораль, ненависні обряди. В такі миті вона часто в подумках була на Україні...

Однак не тільки від власного приниження страждає Оксана-Білак. Палко кохаючи свого чоловіка, вона спостерігає його повсякденне упослідження московським боярством, його постійний страх, улесливість, запобігання перед російськими чиновниками. Звідки це, чому так? Раз по раз замислюється Оксана. І чи йде це лише од різниці побутових устроїв життя України й Росії? Жінка розуміє, що не гідна козацького волелюбства поведінка її Степана виходить не стільки від цього, скільки від ускладненої політичної ситуації, що виникла тоді на українських землях, особливо від того, що гетьман Петро Дорошенко прагнув вивільнити Україну від деспотичного опікунства царської Москви. Тимто й вчинки Степана, його, може, й не до кінця ним самим

усвідомлене відступництво так боляче вражають Оксану, відбиваючись у її серці щемкою образою. Звідси, либонь, її пристрасні слова зневіри: “Та й осоружна ж ся мені Москва!”.

Зрештою, й в Україні не кращий стан справ. Оксану болять, мучить, зусібіч допікає вістка про криваві чвари в рідному краї: в ім’я визволення українського народу з-під царського ярма вона готова прийняти Дорошенків союз з татарами, хоч вони й принесли стільки горя й страждань Україні в минулому, плюндруючи й знеславляючи її. Бо й тут, у Москві, вона почуває себе, як у татарській неволі, бо й тут дії російського боярства щодо українців схожі на татарський полон. Однаково чинять вони наругу над людиною, прагнучи перетворити її у слухняного раба. Адже Оксана вільна козачка:

*Скрізь горе, скрізь, куди
не обернися...*

Татари там... татари й тут...

*А що ж? Хіба ж я тут не
як татарка*

*сиджу в неволі? Ти хіба
не ходиш*

*під ноги слатися своєму пану,
мов ханові? Скрізь палі,*

*канчуки...
холопів продають... Чим
не татари?*

*Невже загинем
у сій неволі?*

Так звідчасно й зболено запитує вона Степана, який страдницьки стерплює приниження бояр і царедворців, бо він сподівається, хай і дешицею, все ж допомогти своїм країнам, як, скажімо, передати цареві “сушліку..., що люди з України привезли, – жаліються на утиски, на кривди...”. І як наслідок цих душевних мук, що роздираються сумлінням, протестами, сум’яттям (Оксана все-таки вільна у своєму виборі, Степан же вірний присязі й обов’язку Москві, які колись його батько дав на Переяславській раді), – трагедія самотньої особистості. Артистка Лідія Білак прагне передати це, хоча не до кінця вдається їй здійснити свої наміри. Гадаю, психологічно не виправданим сприймається істерич-

ний сміх Оксани наприкінці четвертої сцени, надто її приступи божевілля, що їх разом прагнуть погамувати інші дійові особи. Адже у Лесі Українки, власне, у цьому місці драматичної поеми ремарка дуже промовиста й містка - "Залигається сміхом, що згодом переходить у кашель. Степан тривожно кидається до неї". І вже зовсім зайвим сприймається звукове оформлення цього епізоду, драматична напруга якого досягається розвитком самого театрального дійства. Також потребує глибшого й тоншого психологічного відтворення образ Степана. З вистави так і не зрозуміло, чи відчуває він свою провину перед людською долею, зламаною ізольованістю на чужій землі, чи усвідомив сповна підступництво й зраду московських бояр, російського царя після того, як вони насильницьки почали руйнувати договір Переяславської ради, денационалізуючи психологію, самотність українського козацтва? Неприємно вражає й сценічно невиразне мовлення актора, що створює образ батька Оксани Олексія Перебийного...

І все ж, незважаючи на ці художні прорахунки, хочеться привітати колектив Закарпатського обласного музично-драматичного театру з постановкою досі невідомого твору славетної української поетеси - "Бояриня", а численних любителів сценічного мистецтва нашого краю з тим, що вони мали змогу, прилучаючись до духовних скарбів нашої національної культури, серцем торкнутися такого феномену, як поетичний театр Лесі Українки.

1990 р.

ДОЛАЮЧИ ВІДСТАНІ ЧАСУ

(*"Tiletia" ("Зона") М. Куліша*)

Попри всю несхожість ідейно-естетичних особливостей драматургічних творів "Tiletia" ("Зона") і "Бояриня", за якими Закарпатський обласний музично-драматичний театр здійснив постановки однойменних вистав, все ж між ними існує немало спільного. І насамперед - нещаслива, навіть сповнена трагізму доля на шляху до читача й глядача. Написані великими українськими художниками слова Миколою Кулішем і Лесею Українкою, ці п'єси тривалий час ніде не друкувалися, не виставлялися, а в літературо- й театрознавчій науці здебільшого замовчувалися. Вперше вони публікувалися відповідно у часописах "Київ" (№ 7, 1988) і "Ірапор" (№ 9, 1989).

У "Tiletia" ("Зона") режисер-постановник Станіслав Моїсєєв прагне, здавалося б, на незначних побутових моментах (дія відбувається у двадцятих роках нашого століття) простежити процес переродження відповідального працівника-комуніста, керівника однієї з установ, виявивши причини міщанського розтління, духовного убозтва, чиновницького бюрократизму.

З найпершої сцени твору "Tiletia" ("Зона") виконавець головної ролі Антипа Оверковича Радобужного артист Сергій Мострянський підкреслює в ньому претензійні риси солідного пана. Це помітно і в такій промовистій деталі, як покоївка Таня (артистка Наталя Цегледій) у ролі зручної коханки, і в запобігливій постаті секретарки-машиністки Ірочки (артистка Юлія Лосева), що нашіптує йому, завідателю державної установи, останні новини... Разом з тим актор переконливо відтворює й інші характерні для цієї людини риси: брехливість (не йде на роботу, бо "захворів"), боягузтво (за тиждень має починатися партійна чистка, тож треба пильнувати, аби хто не "підсів"). "Мастак" в політиканстві, в інтригах, Радобужний Сергія Мострянського перш за все дбає про зовнішні форми радянського побуту. Дізнавшись, що прислуга, всупереч забороні, потайки водить його сліпого батька до церкви (раптом хтось донесє!), він вичитує їй - батько і технічна робітниця комуніста не мають права, не сміють ходити туди. Лицемірить він і в міркуваннях про взаємини поміж подружжям.

Радобужний, вміло маскуючись за фразеологією часу, приховує свою духовну ницість. На прохання безробітного робітника Терешка Шайби (заслужений артист України Анатолій Філіпов) та делегата із села Кліма (заслужений артист України Володимир Арендаш) допомогти селянам спорудити школу він відповідає відмовою, посилаючись на дотримання планового, об'єктивно-соціалістичного підходу. "Сьогодні одне село, завтра друге пришле делегата, потім третє, - каже Радобужний. - Де ж принцип? Де критерій!"

Та в тому-то й вся річ, що для нього важать не стільки критерії принциповості і плановості, скільки бажання зберегти для себе бюрократично-партійний спокій. З окремих розмов, реплік видно, що неприйнятні і несприйнятні Радобужним люди, недруги його - автоматично стають для нього ледь не ворогами партії. І в той же час особисто йому потрібні люди представляються ним як такі, що втілюють в житті завдання партії. Тим часом це, як правило, підлабузники, чиновники, брехуни тощо.

Звідки це? Адже Радобужний прийшов на керівну роботу, став комуністом, подолавши круті сходинки в житті і переконаннях (у виставі, на жаль, про це мовиться лише побіжно, та, як нам здається, саме тут закладено розуміння причин переживання героя): вийшов з селянських низів, батько – незаможник, до революції був кур'єром у земській управі, писарчуком, за революційні переконання сидів у тюрмі, згодом став комуністом, був у підпіллі, за це денікінці викололи батькові очі. Звісно, злидні минулих років Радобужний не міг нікому подарувати, тому й вибрав шлях боротьби за нове життя, тому й як звичне сприйняв просування по службовій лінії (бо влада своя, то кому ж керувати, як не йому?). Та водночас він надто легко переніс із старого світу у новий побут те, що хай і було колись для нього переважно зневагою, все ж так і залишилося виявом культури – завів прислугу, обклався підлабузниками, має полубовниці, грубо поводить себе з підлеглими тощо.

Театр, зосібна артист Сергій Мострянський, по суті, в усіх сценах спектаклю переконливо доводять, що постійні розмови Радобужного про соціалізм і комунізм – це не що інше, як своєрідна ширма, за якою він приховує свої егоїстичні, підлі наміри. Адже і до революції, і після неї Радобужний дбає лише про себе, пильнуючи свої шкурницькі інтереси, адже і живі люди, і великі постаті, зрештою, і великі ідеї, то тільки засоби для розв'язання своїх справ. І більше нічий, навіть в особистому, інтимному житті. І тому той, хто має сумління, хто зберіг чесність, порядність, як, приміром, заступник Радобужного Овдій Пуп (артист Святослав Бортнічук), не може миритися з цим.

Для комуніста-романтика від революції Пупа (а, власне, таким зображує цей образ актор) неприйнятними є поєднання своїх ідей і нового побуту, тому що “товстозаде міщанство заплювало революцію. Був жовтень. Був ранок. На обр'ях у мареві дзеркалилась комуна, – каже він. – А тепер? Квіточки, болонки, моди і поруч злидні, старці, купи гною? Зона!” Певно, так ізвідчаєно (безпідставно ж!), згадуючи про хворобу зернових зону, наприкінці вистави Пуп-Бортнічук скаже: “... Соціалізм – хвора мрія потомленого людства! Нема й не буде!...” Звідси, на відміну від Радобужного, й закономірний фінал життєвої долі цього героя – завершення життя самогубством. Прозірливість Миколи Куліша як художника в цьому очевидна. Згадаймо, як пострілом у скроню обірвав свій шлях національно чесний, визначний держав-

ний діяч України Микола Скрипник. Письменник Микола Хвильовий уже в 30-х роках здійснив те ж.

За задумом драматурга, Пуп не здатний послідовно й наполегливо боротися з Радобужним. І це у спектаклі ужгородських митців відчутно. Знову ж таки, за задумом Миколи Куліша, це мав би робити комуніст, близький товариш Радобужного Петро Брус, який достеменно знає слабкі сторони супротивника і насамперед його боязнь бути відвертим у бою. Та, на жаль, Брус у виконанні артиста Олега Вертинського обмежується лише активністю, мовити б, особистою: покохавши Ніну, він радше бореться за неї, ніж проти Радобужного. Вочевидь, тому й зазнають поразки – фізичної смерті – обоє закоханих саме від Радобужного (та система, яку він і схожі до нього творили, зберегла його живучість). Думається, тут і режисеру-постановнику варто було розставити відповідні акценти. Хоча загалом “прочитання” складного і неоднорівного твору Миколи Куліша ужгородцями в цілому вдалося.

1990 р.

“УСЕ ЖИЄ, МАЄ ДУШУ І ГОЛОС...”

(“Свята святих” І. Друце)

Так, власне, й скаже в одній із сцен вистави “Свята святих”, показаної на фестивалі театрального мистецтва “Березіль-90” Бельським драматичним театром імені Василя Александрі, її головний герой – сільський мудрець і зачарований мандрівник Молдови Келін Абабій. А згодом, в іншій сцені, він ще глибше розгорне цю думку: “Я – проста людина, а може, й ще менше – звичайна билинка в полі, однак є в мене відчуття святості перед землею, на якій живу. І якщо ця святість була порушена і я, хай і не безпосередньо, та все ж замішаний у цьому, то повинен неодмінно залишити службу і йти на менш відповідальну роботу”. І нарешті, ближче до фіналу спектаклю, ця велика й одухотворена правда в устах звичайної, як нерідко вона сама себе називає, “рядової” людини набуває філософського звучання, стає немовби апофеозом усього сценічного твору: “Головне для людини не те, скільки живеш, а як живеш!...”

Саме через цей центральний образ драми Іона Друце, який на сцені створює популярний актор Михайл Волонтир (він же й режисер-постановник), утверджується моральний імператив як письменника, так і театру: олюднення приро-

ди і оприроджування людини. І робиться це вельми тонко й непрямолінійно, з максимальною художньою достовірністю й переконливістю. Бо, ігноруючи природу, ми, по суті, ігноруємо саму людину – позбавляємо фундаменту для її ж власного існування. Бо не можуть отак враз шезнути з білого світу річка, вода, сонце, тому що це “розум” природи. Бо не можна позбавити нашу життєву повсякденність правди, здорового смислу й історичної пам’яті – головних святинь людського буття. Бо, зрештою, без правди і природи немає міцного коріння в людини – біологічного, генетичного, соціального, національного...

Власне, з цих духовних орієнтирів, що вияскравлюються в розвитку всієї сценічної дії, Михай Волонтир як неперевершений майстер блискуче “виписав” характер гірського чабана Келіна Абабія. Артист грає цю роль з винятковою м’якістю, гострою проникливістю, мудрою прозорливістю, святим болем за людей і природу. І коли Келін-Волонтир, звертаючись до нас усіх, говорить про те, що в кожного повинно бути відчуття святості в душі, та “коли воно порушено – я відповідаю”, ми бачимо, як проступає в цих узвичаєних, щирих і душевних словах громадянська й мистецька позиція самого виконавця.

Здається, чи не найголовніша риса, яку органічно передає в образі Келіна Абабія Михай Волонтир, – цільність його натури. Для нього немає суттєвої різниці, маленькі чи великі злочини кояться довкруг. Його хвилює, мучить, болить усе, що відбувається у світі, він несе особисту відповідальність за вчинки всього роду людського. З однаковою мірою вимогливості ставиться Келін до себе і до інших людей, обурюється одним і тим же, ремствує од одного й того ж – грубості, жорстокості, зневаги, невігластва, безкультур’я, несправедливості, що порушують гармонію життя, усталені зв’язки з природою. Як особисту кривду сприймає Келін-Волонтир звістку про рішення “вибракувати” (знищити як непотріб) коней, тому що “кожний живий відповідає за все живе”. З усією суворістю законів, нещадно судить він ветеринара, який відправив на бойню тільких корів, бо “розмноження всього живого в природі – це й є свята святих”. Навіть понівечені качки у вітринах магазину викликають у нього гнів, тому що “краса і довершеність усього живого” для Абабія також “свята святих”.

Характер свого героя Михай Волонтир урізноманітнює у сценах-діалогах з юним Санду (Борис Мелінте), Марією (Євгенія Добинде-Волонтир) і надто Михаєм Груя (Віктор Чутак).

По суті, вся вистава – це життєвий діалог між сільським пастухом Келіним і відповідальним державним працівником Михаєм Груя. Їх об’єднують не лише дитячі забави побіля старої верби (її зоровий образ як ожиттєвлення природи, до речі, зримо присутній у спектаклі), не тільки шкільна дружба й юначе кохання до однієї й тієї ж дівчини, але й значно більше – війна з фашистами, відбудова зруйнованого господарства, спільність проблем, що постають перед кожним з них, зокрема, й перед рідною землею загалом, глибока зацікавленість цими проблемами, аж до болісного особистого переживання неминучих невдач і помилок. Келін-Волонтир і Михай-Чутак – це немовби два погляди (“знизу” і “зверху”) на життя. Тому-то вони постійно сперечаються – очно й заочно, але в цих суперечках народжується і пізнається істина – та велика, народна правда, служінню якій обоє себе присвятили. Тут Михай Волонтиру однаково довершено вдаються переходи ретроспективні – від сучасного в минуле, і переходи емоційні – від прихованих чоловічих сліз, щемкого болю, душевної вразливості – до гнівних звинувачень, пристрасних і рвливих заперечень, од наївної простодушності – до мудрої селянської лукавості (згадаймо, приміром, влучні репліки в його розмовах з секретаршами або урядовцями в кабінеті Груї).

Делікатно, сказати б, навіть шляхетно ставиться Келін Михай Волонтира до свого першого і єдиного кохання. Це почуття до Марії він проніс через усе своє життя, освятивши його добровільною відмовою від щастя свого в ім’я щастя любимой жінки. Духовна краса, мудрість і відповідальність перед прийдешнім поколінням простежуються у сценах зустрічей Келіна й сина Марії – допитливого хлопця Санду. Щедро віддає багатство своєї душі Келін-Волонтир, приймаючи навзаєм пошанівок і сумління Санду-Мелінте. По суті, у підтекстах їх діалогів виявляється філософія драматургічного й сценічного творів – вічність, непроминуцність людського буття і природи.

Келін Абабі у виконанні Михає Волонтира – тип глибоко національний, бо ґрунтується на кращих фольклорних зразках молдавського народу, бо виражає сьогоднішній рівень його духовності, потребу пробудження національної свідомості і її утвердження серед широких верств населення Басарабії. І водночас Келін-Волонтир – тип гуманістичний, велелюдський, мовити б, загальнопланетарний.

Дуже промовисто закінчується вистава братніх артистів. Десь далеко в горах помер Келін, не дійшовши до свого

щастя, і дерево старої верби, крона якої своїм окресленням схожа на територію Молдови, враз утратило свій стовбур. Крона стала хмарою. Та встає з землі старий сільський пастух, колишній солдат, підпирає плечима ту хмару, і дерево раптом знову виростає на землі. Свята святих в істині – без народу нема, не може бути Батьківщина. Без іскри нема полум'я. За поясом Келіна Абабія, як і личить чабанові, трут і кресало. І коли погаснуть усі вогні, а темінь враз огорне все довкілля, такий-от пастух ударить кресалом об кремінь – і трут почне тліти. Народ, нація живуть, каже своєю виставою колектив Бельцького драматичного театру, допоки живі у них люди, схожі до Келіна Абабія.

1990 р.

УТВЕРДЖЕННЯ ЖИТТЯ

(“Вечір” О. Дударєва)

Є у виставі Мінського обласного театру драми “Вечір” за п'єсою Олександра Дударєва слова, ще глибоко западають у душу глядача: “Федосе, а чого це ми жили?” – запитує стара Ганна. Напевно, надходить час, коли кожен з нас подібно до героїні спектаклю задає собі таке ж болісне питання: “Для чого людина народжується на світ?”.

Ні драматург, ні театр не дають нам на нього безпосередньої відповіді. Вони просто знайомлять із своїми героями – Федосом (Мультиком), Ганною, Тимохою (Гастритом) – і через їх життєві долі, непрості взаємини примушують задуматися над сенсом і призначенням людини на землі. Всі троє вже давно розміняли восьмий десяток. І для кожного з них надійшов час робити певні підсумки. Старий Федос із чистим сумлінням і світлою совістю згадує прожиті роки, радіє кожному новому дню, з мудрим спокоєм сприймає невідворотну закономірність. Його сусід Тимоха довго не може збагнути життєстверджуючої філософії Федоса, щирості й краси його світосприймання. Чому? Бо по-різному прожили ці люди свій вік.

Якщо Федосове життя по-своєму гармонійне, цільне (людина ніколи не зрадила собі), то Тимоха, за його ж власним зізнанням, завжди жив наполовину – мало любив, рідко співчував. Жадоба і егоїзм сформували в його душі безвір'я і злобу. Який сумний фінал Тимохової долі! Сповідь нещасного Гастрита в кінці вистави – це моральний урок і для нас, глядачів, заклик пильніше вдивлятися у власну душу,

щоб не було нам потім так само боляче, кривдно і соромно, як Тимосі...

Режисер-постановник спектаклю “Вечір” Едуард Лівнев з перших сцен вводить нас у підкреслено реальне, звичне русло сільських буднів. Цьому відповідає і сценографія Юрія Тура: вона уточнює час, конкретизує місце дії, сприяє розкриттю ідеї твору. Так, криниця-журавель – це не лише атрибут сільського побуту, а й символічний колодязь життєвої чистоти й снаги. З нього односельці черпають воду; до його животворного струменя спраглими вустами припадають герої в хвилини смутку й горя. Щоправда, ілюзію реальності порушують дещо бутафорські (навіть зайві) віз і цяминня сусідської криниці в першій дії, а також не цілком достовірний інтер'єр білоруської хати в другій дії. Це відчуття, однак, зникає майже одразу ж, як тільки на сцені з'являються Федос (артист Валентин Лебедев), Ганна (артистка Клавдія Мар'ясова) і Тимоха (артист Іван Нальотов). Актори буквально на наших очах проживають життя своїх персонажів і зачаровують справді народними характерами.

Вражає внутрішнім спокоєм, мудрою розважливістю Федос Валентина Лебедева. Артист талановито показав не лише справді старого чоловіка, але й психологію селянина-трудівника, хід його роздумів. Ось Федос вперше з'являється на сцені – трохи зсутулений, сивий, однак дуже рухливий, жвавий (недаром його прозивають Мультиком). Натура діяльна й активна, Федос розмовляє з речами, що його оточують, з колодязем, з сонцем. А коли бесідує з Ганною чи Гастритом, його натружені руки звично що-небудь роблять.

Бо праця і ставлення до неї – основа його життєвих принципів і оцінок людей. Мабуть, тому Мультик ніяк не може змиритися з Тимохою, який усе своє довге життя був не господарем, а гостем на рідній землі.

Федос – селянин, і розмірковує він над важливими проблемами сьогодення по-селянськи мудро й переконливо. Його активність – сила духовна і сила соціальна. Сила справжньої особистості. Уміння героя зрозуміти іншу людину, тонко відчутти порухи її душі, поділитися з нею радістю, теплотою особливо яскраво проявляються у другій дії, коли Ганна і Федос зажили під одним дахом. Скільки розуміння, зворушливої ніжності, турбот у їх взаєминах! Найбільш комічні сцени артисти проводять тактовно, психологічно переконливо, з добрим гумором і смаком.

Незабутнє враження справляє Ганна у виконанні Клавдії

Мар'ясової. Через неквапливу розмову, довгі паузи, уміння слухати партнерів і реагувати на їх слова та вчинки актриса показує самобутній характер жінки, за плечима якої довге і складне життя. Виконавиця майстерно передає постійне життєлюбство своєї героїні, яке не можуть затьмарити ні страшні спогади про війну, яка забрала у Ганни трьох дітей, а потім і чоловіка, ні хвороба, ні гіркі години самотності. Її соковита народна білоруська мова наповнена гумором: вона може влучно пожартувати, лагідно посміятись, коли треба - й поглузувати. З добрим мистецьким чуттям проводить Клавдія Мар'ясова сцену розіграшу Мультика: жінка вся сяє від радості, коли приносить з пошти сусідові довгожданий лист. Здається, Ганна аж молодшає, проймаючись чужим щастям. Вона примушує старого танцювати, стрибати навприсядки, забувши про його вік і хворобливість. Коли ж з'ясується, що це повернувся лист самого Федоса-Мультика, надісланий місяць тому синові, жінка враз ніби обм'якла, винувато змовкла. А в очах таке страждання, таке співчуття!

А ось ще одна сцена. Радісно лементуючи, вбігає Ганна на подвір'я Мультика, якимось по-особливому бере в руки транзистор і зворушливо слухає передачу по радіо зі словами привітання матері від сина Вітьки. Героїня Клавдії Мар'ясової зачаровано дивиться на приймач, цілує його, ніжно гладить, вірячи, що це вісточка від рідного сина. Коли ж Гастрит переконує її, що замовлення на радіо написав не Вітька, а Мультик, Ганна-Мар'ясова ніби згасає на наших очах, старіє. Актриса тонко передає біль, розчарування, материнське горе. І це до глибини душі зворушує кожного глядача.

Поруч з щирими, душевно багатими Федосом і Ганною Тимоха Івана Нальотова сприймається як майже чужий. Артист чітко окреслює соціальний тип пристосування і демагога, який за гучними фразами приховує звичайний егоїзм, зашкарублу бездушність і духовну нікчемність. Водночас виконавець так веде лінію розвитку образу, що здається, ніби його герой, сам собі ще не зізнаючись, підсвідомо розуміє безперспективність своїх аргументів. Тому прикмети комічного в сценічному характері все частіше набувають ознак трагікомічного. А у фіналі вистави, коли на порозі життя і смерті Тимоха починає здогадуватися про хисткість своєї моральної позиції зтятого себелюбця, закономірно сприймається драматична сповідь Гастрита про змарноване життя. І коли Тимоха-Нальотов благає сонце зберегти життя Мультику, артист вимовляє ці дивні у вустах героя

слова дуже зворушливо, емоційно. У них відчувається розпач, бо ж неможливо змінити свою долю, і вперше в житті Гастрит змушений визнати моральну перевагу Федоса, і вперше він просить щось не для себе - для іншої людини.

У фіналі вистави Федос, узявши Ганну за руку, звертається до сонця. Водночас це й звернення до вічності. Він проникливо прославляє життя людини на землі. Так, хай надійшов вечір, але немає в словах Федоса і тіні жертвності, кривди, безвихідності. Просвітлена мудрість людини, яка розуміє гармонію природи, її неминучий поступальний рух вперед.

Вистава мінчан "Вечір" не лише про відповідальність людини за свої вчинки, слова, наміри. Вона прославляє й утверджує вічність життя, його красу і неповторність.

1989 р.

**ФОЛЬКЛОРНІ ТА МІФОПОЕТИЧНІ
ОСНОВИ ДРАМАТУРГІЇ ЛЕСІ УКРАЇНКИ
І ЮЛІУША СЛОВАЦЬКОГО**

(Типологічна характеристика авторської свідомості)

1. Див., скажімо: Вервес Г.Д. Головні проблеми українсько-польських літературних взаємин XIX ст. - К., 1958; Мартинов В.В. "Лілла Венеда" Ю. Словацького // Міжслов'янські літературні взаємини. - К., 1958; Левінська С.Й. Юліуш Словацький: Життя і творчість. - К., 1973; Jakobiec Marian. Lesia Ukrainka i polska literatura romantyczna // Slavia orientalis. - 1974. - № 4; Kozak S. U zrodel romantyzmu i nowozytniej mysli na Ukrainie. - Wrocław, 1978; Комаринець Т.І. Ідейно-естетичні основи українського романтизму. - Львів, 1983; Радішевський Р.П. Іскри єднання: До питання про інтернаціональні мотиви творчості Лесі Українки. - 1983; Грабович Григорій. Грані міфічного: образ України в польському й українському романтизмі // Грабович Григорій. До історії української літератури. - К., 1997 та ін.

2. Див. приміром: Farion Maria. Romantyzm. Studia i stylu. - Warszawa, 1969; Florynska Halina. Spadkobiercy Krola Dycha: O recepcji filozofii Slowackiego w swiatopoglądzie polskiego modernizmu. - Wrocław-Warszawa-Kraków-Gdanck, 1976; Siwicka Dorota. Romantyzm 1822-1863. - Warszawa, 1997; Калениченко Н. Л. Українська література XIX ст.: Напрями. Течії. - К., 1977; Українська література в загальнослов'янському і світовому літературному контексті: В 5-ти т. - Т.1. - К., 1987; Bojko-Blochyn Jurij. Die ostukrainische Romantik und ihre Beziehung zur westeuropaischen Romantik // Bojko-Blochyn Jurij. Gege den Strom. - Heidelberg, 1979; Krzyzanowski J. Neoromantyzm polski. - Wrocław-Warszawa-Kraków, 1963; Чижевський Дмитро. Романтика // Чижевський Дмитро. Історія української літератури. - Тернопіль, 1994; Шпильова Олена. Український неоромантизм // Урок української. - № 1. - 1999; Witkowska Alina, Purybylski Ryszard. Romantyzm. - Warszawa, 1997 та ін.

3. Slowacki Juliusz. Dzieła. Pod red. J. Krzyzanowskiego: U XIV t. - Т. XIII. - Wrocław, 1959. - S. 31.

4. Там само. - С.32.

5. Українка Леся. Збір. тв.: У 12 т. - Т.12. - К., 1979. - С.378-379.

6. Українка Леся. Збір. тв.: У 12 т. - Т. 11. - К., 1978. - С. 150.

7. Словацький Юліуш. Балладина. Фрагмент із трагедії. Пер. М. Зерова // Зеров Микола. Твори: В 2-х т. - Т. 1. - К., 1990. - С. 663.

8. Українка Леся. Збір.тв.: У 12 т. - Т. 12. - К., 1979. - С.378-379.

9. Скупейко Л. Драма-феєрія Лесі Українки "Лісова пісня" в контексті міфопоетичної свідомості слов'ян // Слов'янські літератури: Доповіді на XII Міжнародному з'їзді славистів у Кракові 27 серпня - 2 вересня 1998. - К., 1998. - С.141.

10. Mit // Słownik Literatury Polskiej XIX wieku. - Wrocław-Warszawa-Kraków. 1991. - S.562.

11. Див., наприклад: Митрополит Маріон. Дохристиянські вірування українського народу. - Вінніпег, 1965. - С.11-80. Mit // Słownik Literatury Polskiej XIX wieku. - Wrocław-Warszawa-Kraków. - 1991.

12. Словацький Юліуш. Балладина. Фрагмент із трагедії. Пер. М. Зерова // Зеров Микола. Твори: В 2-х т. - Т. 1. - К., 1990. - С. 664.

13. Українка Леся. Лісова пісня. Драма-феєрія в 3-х діях // Українка Леся. Збір. тв.: У 12 т. - Т. 5. - К., 1975. - С. 202.

14. Радішевський Р.П. Іскри єднання: До питання про інтернаціональні мотиви творчості Лесі Українки. - К., 1983. - С. 68.

15. Див., наприклад: Krzyzanowski Julian. Polskie motywy basnoicwe v Slowackiego // Pamietnik Literacki. - R. XVI. - 1960; Eliade Mircea. Sacrum. Mit. Historia. - Warszawa, 1970; Florynska Halina. Horyzont mityczny literatury Młodej Polski // Archiwum historii filozofii i mysli społecznej. - Т. 26. - 1980. - S. 133 чи Леви-Стросс К. Структурная антропология. - М., 1983. - С. 186; Kopalinski J. Słownik mitow i tradycji Kultury. - Warszawa, 1986. - 1385 s.

16. Словацький Ю. Балладина: Трагедія на 5 дій (Пер. та приміт. Б. Тена). - К., 1955. - С. 76.

17. Українка Леся. Лісова пісня. Драма-феєрія в 3-х діях. - Цит. видання, С. 222.

18. Скупейко Л. Драма-феєрія "Лісова пісня" Лесі Українки в контексті міфопоетичної свідомості слов'ян. - Цит. видання, С. 144.

19. Див.: Білецький Леонід. Історія української літератури. - Т.1. - Аврбург, 1947. - С. 41-48; Голіченко Т.С. Слов'янська міфологія та антична культура. - К., 1994. - С. 19.

20. Див. скажімо: Grabowicz George G. Between History and Myth: Perceptions of the Cossack Past in Polish, Russian and Ukrainian Romantic Literature // American Contributions to the Ninth International Congress of Slavists. - Kiev, 1983. - P. 173-188; Горленко Т. "Шлях" давньоукраїнського та античного космогенезу // Філософська та соціологічна думка, 1994. - № 7-8. - С. 121-124; Слухай Н.В. Художественный образ в зеркале мифа этноса: М. Лермонтов, Т. Шевченко. - К., 1995; Скупейко Л. Драма-феєрія "Лісова пісня" Лесі Українки в контексті міфопоетичної свідомості слов'ян. - Цит. видання, С. 147; Мейзерська Т.С. Проблеми індивідуальної міфології (Т. Шевченко - Леся Українка). Автореф. дис... докт. філол. наук. - К., 1997. - С. 25-28 та ін.

21. Словацький Ю. Балладина: Трагедія на 5 дій. - Цит. видання, С. 189.

22. Українка Леся. Лісова пісня: Драма-феєрія в 3-х діях. - Цит. видання, С. 265, 271.

23. Див. приміром: Krzyzanowski Jlian. O przysłowiach v "Balladynie" // Juliusz Slowacki. W stopiecdziesieciolecie urodzin: Materiały i szkice. - Warszawa, 1959. - S. 174; Waligora Jerzy. Dramat historyczny wepoce Młodej Polski. - Kraków, 1993. - S. 28 чи Ставицький О. Українська драматургія: Поч. XX ст. - К., 1964. - С. 47; Його ж таки: Леся Українка. - К., 1970; Петров В. Лісова пісня // Українка Леся. Твори: У 12 т. - Т. VII. - К., 1930. - С. 157-167 та ін.

24. Українка Леся. Лісова пісня: Драма-феєрія в 3-х діях. - Цит. видання, С. 293.

25. Нечуй-Левицький І. Світогляд українського народу: Ескіз української міфології. - К., 1992. - С. 5.

26. Словацький Ю. Балладина: Трагедія на 5 дій. - Цит. видання, С. 193.

27. Українка Леся. Лісова пісня: Драма-феєрія в 3-х діях. - Цит. видання, С. 292.

28. Чижевський Дмитро. Історія української літератури. - Цит. видання, С. 361.

29. Див.: Krzyzanowski J. Neoromantyzm polski. - Wrocław-Warszawa-Kraków, 1963; Бойко (Блохин) Юрій. Естетичні погляди Лесі Українки та її стильові псування // Бойко Юрій. Вибране: В 4 т. - Т. III. - Мюнхен, 1981. - С. 241-286; Козак Степан. Неоромантизм Лесі Українки // Вісник АН України. - 1992. - № 5. - С. 31-37.

30. Див.: Krytyka. - Kraków, 1909. - R. - Т.2. - S. 103.

31. Siwicka Dorota. Romantyzm. 1822-1863. - Warszawa, 1997. - S. 112-119.

32. Герасимова Елена. Кассандра. Субъективный фатализм в сти.-культ. ситуации нач. XX в. (трансформация архетипа жертвоприношения в сла-

вянської літературі: на матеріалі драми Лесі Українки // Другий Міжнародний Конгрес українців. - Львів, 1993. - С. 140-141.

33. Словацький Ю. Лілла Венета: Трагедія на 5 дій (Пер. Б.Тена) // Словацький Ю. Вибрані твори. - К., 1952. - С. 248.

34. Українка Леся. Кассандра: Драматична поема // Українка Леся. Збір творів: У 12 т. - Т. 4. - К., 1976. - С. 93.

35. Поліщук Ярослав. Візія апокаліпси ("Кассандра" Лесі Українки) // "Кассандра" Лесі Українки і європейський модерн. - Остріг, 1998. - С. 56.

36. Білецький О.І. Антична драма Лесі Українки ("Кассандра") // Білецький О.І. Збір. праць: У 5 т. - Т. 2. - К., 1965. - С. 56.

37. Словацький Ю. Лілла Венета. - Цит. видання, С. 252.

38. Див.: Mit // Slownik Literatury Polskiej XIX wieku. - Wrocław-Warszawa-Kraków, 1991. - S. 562.

39. До речі, дослідник "циклічності" хронотопу Е.Кассіер вважав за необхідне розрізнення сакрального і профанного елементів у виявленні основного міфологічного закону. (Див. про це: Свасьян К.А. Філософія символіческих форм Кассієра. - Ереван, 1989. - С. 130). А відомий американський дослідник міфології народів світу Джозеф Кемпбелл з цього ж приводу зауважує: "Міфічні архетипи так тісно пов'язані з культурою, місцем і часом, що, якщо життя символів не підтримують і не відновлюють безперервності мистецтва, то те життя з них просто витікає" (Див.: Campbell Joseph. Potega mitu. Rozmowy Billa Mayersa z Josephem Campbellem. - Krakow, 1994. - S. 103.)

40. Мойсеїв І. Храм української культури (Філософія сім'юсфери). - К., 1995. - С. 388 - 389.

41. Наєнко М.К. Історико-теоретичний аспект поняття "реалізм" // Реалістичний тип творчості: теорія і сучасність. - К., 1998. - С. 10.

ДРАМАТУРГІЯ ЛЕСІ УКРАЇНКИ НА ТЛІ ЄВРОПЕЙСЬКОЇ МОДЕРНОЇ ДРАМИ

1. Франко Іван. Леся Українка // ЛНВ. - 1898. - VII. - С. 24.

2. Грушевський Михайло. Новини нашої літератури. Леся Українка // ЛНВ. 1902. - IX - С. 116.

3. Зеров Микола. Леся Українка // Зеров Микола. Твори: В 2-х т. - Т. 2. - К., 1990 - С. 381.

4. Євшан М. Леся Українка // Євшан Микола. Критика. Літературознавство. Естетика. - К., 1998. - С. 153.

5. Хоткевич Гнат. Літературні враження // ЛНВ. - 1900. - Кн. 11. - С. 404.

6. Ніковський Андрій. Екзотичність сюжетів і драматизм у творах Лесі Українки // ЛНВ. - 1913. - С. 59.

7. Зеров Микола. Леся Українка. Цит. праця, С. 381.

8. Качуровський Ігор. Покірні правді і красі (Леся Українка та її творчість) // Північне сяйво. - Едмонтон, 1971. - №5. - С. 146-147.

9. Українка Леся. "Осінь казка" // Українка Леся. Твори: В 12-ти т. - Т. 3. - К., 1976. - С. 197.

10. Див. про це: Петров Віктор. "Лісова пісня" // Леся Українка. Твори: В 12 т. - Нью-Йорк, Тищенко й Білоус, 1954. - Т. VIII. - С. 167-178; Задеснянський Роман. "Лісова пісня" Лесі Українки та "Затоплений дзвін" Гавпмана / Задеснянський Р. Леся Українка. - Б. м. видання, 1945. - С. 107 та ін.

11. Грушевський Михайло. Новини нашої літератури... - Цит. праця, С. 118.

12. Зеров Микола. Леся Українка. - Цит. праця, С. 39.

13. Українка Леся. Новейшая общественная драма // Українка Леся. Збір. тв.: У 12 т. - Т. 8. - К., 1977. - С. 236-237.

14. Донцов Дмитро. Поетка українського рісорджіменту // Донцов Д. Дві літератури нашої доби. Львів, 1992. - С. 74.

15. Шерех Юрій. Театр Лесі Українки чи Леся Українка в театрі // Шерех Юрій. Друга черга: Театр. Ідеологія. - Мюнхен, 1978. - С. 80.

СИНТЕЗ СИМВОЛІЗМУ І НЕОРОМАНТИЗМУ В ДРАМАХ ЛЕСІ УКРАЇНКИ

1. Див., наприклад: Бойко Юрій. "В домі роботи, в країні неволі" // Бойко Юрій. Вибране: У 4-х т. - Т. II. - Мюнхен, 1974. Його ж: Die ostukrainische Romantik und ihre Beziehung zur westeuropäischen Romantik // Bojko-Blochyn Jurij. Gegen den Strom. Ausgewählte Beiträge zur Geschichte der slavischen Literaturen. - Heidelberg, 1979. - S. 161-179. Стебельська Аріадна. Образи волі і рабства в драмах Лесі Українки // Леся Українка. 1871-1971. 36. праць на відзначення 100-річчя. - Філадельфія, 1980. - С. 207-213, Козак Степан. Неоромантизм Лесі Українки // Вісник АН України. - 1992. - № 5. - С. 31-37; Гумєняк В. Становлення драматичного хисту Лесі Українки // Січ. - 1999. № 8. - С. 9 та ін.

2. Євшан Микола. Леся Українка // ЛНВ. - 1913. - Т. 64. - № 10.

3. Українка Леся. Новейшая общественная драма // Українка Леся. Зібрання творів: У 12-ти т. - Т. 8. - К., 1977. - С. 229-252.

4. Там само. Схожу позицію виражає й Олена Шпильова у статті "Український неоромантизм" // Урок української. - № 1. - 1999.

5. Українка Леся. Новейшая общественная драма. - Цит. видання.

6. Шпильова О. Український неоромантизм. - Цит. видання.

7. Там само.

8. Коряк В. Нарис історії української літератури: В 2-х т. - Т. 2. - К., 1929.

9. Ненадкевич Є. Українська версія світової теми про Дон Жуана в історико-літературній перспективі // Українка Леся. Твори: В 12-ти т. - Т. XI. - Нью-Йорк, Тищенко й Білоус, 1954. Див. також: Юриняк А. В античних та міфологічних шатах українська дійсність (До студій драматичної творчості Лесі Українки) // Київ. - 1962. - № 5-6. - С. 273-279.

10. Горохович Антоніна. Поетика Лесі Українки і її афоризми. - Вінніпег, 1980.

11. Якубський Борис. "Осінь казка" // Українка Леся. Твори: В 12-ти т. - Т. IV.

12. Там само.

13. Там само.

14. Зеров Микола. Леся Українка // До джерел (Літературно-критичні статті). - К., 1926.

15. Євшан Микола. Леся Українка // ЛНВ. - 1913. - Т. 64. - № 10.

16. Ямпольський І. "Три хвилини" // Українка Леся. Твори: В 12-ти т. - Т. VI.

17. Там само.

18. Там само.

19. Якубський Борис. "Осінь казка" // Українка Леся. Твори: В 12-ти т. - Т. IV.

20. Драй-Хмара Михайло. "Бояриня" // Українка Леся. Бояриня. - К., 1991.

21. Див.: Андрієнко-Данчук В. Національне питання в драматичній поемі "Бояриня" Лесі Українки // Визвольний шлях. - кн. 10, 11, 12, за 1986 р. і кн. 1 за 1987 р.

22. Див., скажімо: Драй-Хмара Михайло. "Бояриня" // Українка Леся. Бояриня. - С. 19. Жулинський Микола. Драматична доля драматичної поеми // Прапор. - 1989. - № 9. - С. 83; Миколина І. Зверніть увагу: Про видання книжки Лесі Українки "Бояриня" // Київ. - 1991. - № 12. - С. 79 та ін.

23. Василенко В. Мотиви творчості Лесі Українки // Критика. - 1928. - № 8. - С. 12; Костенко Ліна. Поет, що шов сходами гігантів // Українка Леся. Драматичні твори. - К., 1989. - С. 43-45; Заверталюк Н., Нарівська В. Про одну міфологему в "Боярині" Лесі Українки // Дивослово. - 1994. - № 2. - С. 10.
24. Драй-Хмара Михайло. "Бояриня" // Українка Леся. Бояриня. - Цит. видання.
25. Там само.
26. Петров Віктор. "Лісова пісня" // Українка Леся. Твори: В 12-ти т. - Т. VIII. - Цит. видання.
27. Зеров Микола. Леся Українка // Зеров Микола. До джерел. - Цит. видання.
28. Ніковський Андрій. Екзотичність сюжету і драматизм у творах Лесі Українки // ЛНВ. - 1913. - Т. 4. - № 10.
29. Про спорідненість драматичних творів Лесі Українки та музичних творів Вагнера, зокрема його музичних драм, частково йдеться в кн.: Ярослав Любов. Леся Українка і музика. - К., 1978. - С. 41-43.
30. Українка Леся. Новейшая общественная драма // Українка Леся. Зібрання творів: У 12-ти т. - Т. 8. - Цит. видання.
31. Грушевський Михайло. Історія української літератури: В 6-ти кн. - Т. V. - К., 1926.
32. Кухар Роман. Етюди драматичної творчості Лесі Українки на тлі європейських теорій драми. - Ньюбург-Нью-Йорк, 1956.
33. Гундорова Тамара. Леся Українка: християнство-екзистенціалізм-фемінізм // СіЧ. - 1996. - № 8-9. Про це також йдеться в кн.: Агеєва Віра. Поетеса зламу століть. Творчість Лесі Українки в постмодерній інтерпретації. - К., 1999. - С. 77-186.
34. Матющенко Анжела. Вибір духовної свободи (Особистісна колізія в драматургії Лесі Українки) // СіЧ. - 1996. - № 4-5.
35. Іващків Василь. Ідейно-естетичні витoki драми "ідей" Лесі Українки (До питання взаємозв'язку з українською філософською драмою 30-80-х років XIX ст.) // Українське літературознавство. - Вип. 59. - 1994.
36. Залеська-Онишкевич Лариса. Драматична поема "У пущі": тло доби твору і творення // СіЧ. - 1996. - № 2.

СТАНОВЛЕННЯ ЕКСПРЕСІОНІЗМУ В УКРАЇНСЬКІЙ ДРАМІ

1. Сріблянський М. На величчю шляху. Про письменників 1909 // Українська хата. - 1910. - № 1. - С. 43-58.
2. Вороний Микола. Драма живих символів // Микола Вороний. Твори. - К., 1989. - С. 405-411.
3. Крушельницький А. Літературно-критичні нариси. - В Станиславіві 1908. - С. 211-219.
4. Експресіонізм та експресіоністи. - К., 1929. - 176 с.
5. Франко І. Я. Українська література // Іван Франко. Твори: Збір. у 50-ти т. - Т. 33. - К., 1982.
6. Гундорова Т. І. Початок XX ст.: Загальні тенденції художнього розвитку // Історія української літератури XX століття: У двох книгах. - Книга перша. - К., 1994. - С. 9-43.
7. Савченко С. Експресіонізм у німецькій літературі // Експресіонізм та експресіоністи. - К., 1929. - С. 4-26.
8. Herbert A. und Elisabeth Frenzel. Expressionismus // Daten deutscher Dichtung. Chronologischer Abriss der deutschen Literaturgeschichte. - München, 1998. - S. 530-540.

9. Там само.
10. Там само.
11. Див.: Костюк Григорій. Коментар до "Народного Малахія" // Микола Куліш. Твори. - Нью-Йорк, 1955. - С. 443-449; Художньо-політична рада НКО про "Березіль" і Леся Курбаса; А. Хвиля про "Народного Малахія" і "Мину Мазайла"; Андрій Хвиля. Лицар Малахіяньського образу та ін. // Леся Курбас у театральній діяльності, в оцінках сучасників, документи. - Балтимор-Торонто, 1989.

ПОЕТИКА ЕКСПРЕСІОНІЗМУ В ДРАМАТУРГІЇ МИКОЛИ КУЛІША

1. Недошивин Г. Проблема експресіонізму // Експресіонізм, - М., 1966. - 292 с.
2. Савченко С. Експресіонізм у німецькій літературі // Експресіонізм та експресіоністи. - К., 1929. - С. 9-24.
3. Кузякіна Н. П'єси Миколи Куліша. - К., 1970. - 453 с.
4. Куліш М. Народний Малахій. Трагедійне // Куліш Микола. Твори: В 2 т. - Т. 2. - К., 1990. - С. 3-83.
5. Ласло-Куцюк М. "Маски" Миколи Куліша // Ласло-Куцюк М. Шукання форми: Нариси з української літератури XX століття. - Бухарест, 1980. - 327 с.
6. Куліш М. Народний Малахій. - Цит. видання.
7. Святе письмо Старого та Нового завіту. - Мюнхен, 1991. - 1370 с.
8. Шерех (Шевельов) Ю. Шоста симфонія Миколи Куліша // Куліш Микола. Твори: В 2 т. - Т. 2. - К., 1990. - С. 326-339.
9. Кузякіна Н. П'єси Миколи Куліша. - Цит. видання.
10. Там само.
11. Кореневич Мирослава. Експресіонізм у М. Куліша - джерела? // СіЧ - 1998. - № 11. - С. 79.
12. Андреев М. Средневековая европейская драма. Происхождение и становление (X - XIII). - М., 1989. - 215 с.
13. Ласло-Куцюк М. "Маски" Миколи Куліша. - Цит. видання.
14. Wilhelm Duma. Ausdrucksformen deutscher Dichtung vom Naturalismus bis zur Gegenwart. Eine Stilgeschichte der Moderne. Erich Schmidt Verlag. - Berlin, 1965. - 257 s.
15. Куліш М. Народний Малахій. - Цит. видання.
16. Корнієнко Н. Вогонь і поніл // Вітчизна. - 1968. - № 8. - С. 94-99.
17. Куліш М. Маклена Граса. Драма // Куліш Микола. Твори: В 2 т. - Т. 2. - К., 1990. - С. 261-325.
18. Ганюк Л. Драма Миколи Куліша // Куліш Микола. Твори: В 2 т. - Т. 1. - К., 1990. - С. 3-35.
19. Лавріненко Ю. Микола Куліш (літературна сільвета) // Розстріляне відродження: Антологія 1917-1933. Поезія-проза-драма-есеї. - Париж, 1959. - С. 652-668.

АПОКАЛІПТИЧНІ РЕМІНІСЦЕНЦІЇ В НОВЕЛІСТИЦІ ВАСИЛЯ СТЕФАНИКА

1. Див., наприклад: Черненко Олександра. Експресіонізм у творчості Василя Стефаника. - Едмонтон, 1989. - 298 с.; Денисюк І. О. Розвиток української малої прози XIX - поч. XX ст. - Львів, 1999. - 276 с.; Луців Лука. Василь Стефаник - співець української землі. - Нью-Йорк, 1971. - 488 с.; Василь Стефаник - художник слова. - Івано-Франківськ, 1996. - 272 с. та ін.

2. Podraza-Kwiatkowska Maria. Literatura Młodej Polski. - Warszawa, 1997. - 351 s.
3. Ласло-Кудюк Магдаліна. Шукання форми. Нариси з української літератури ХХ століття. - Бухарест, 1980. - 327 с.
4. Див.: Святе письмо Старого та Нового завіту. - Мюнхен, 1991. - С. 324.
5. Стефанік Василь. Скін. // Василь Стефанік. Твори. - К., 1971. - С.168-171.
6. Стефанік Василь. Виводили з села // Василь Стефанік. Твори. - К., 1971. - С.48-50.
7. Там само.
8. Московкіна Ірина. Поетика Василя Стефаніка // Збірник Харківського історико-філологічного товариства. - Харків, 1994. - Т.2. - С.75-86.
9. Стефанік Василь. Виводили з села // Василь Стефанік. Твори. - К., 1971. - С.48-50.
10. Стефанік Василь. Стратився // Василь Стефанік. Твори. - К., 1971. - С.51-55.
11. Там само.
12. Стефанік Василь. Дорога // Василь Стефанік. Твори. - К., 1971. - С.164-167.
13. Стефанік Василь. Шкода // Василь Стефанік. Твори. - К., 1971. - С.96-98.
14. Див: Milosz Czesław. Nistoria literatury polskiej (Do roku 1939). Rozdział X. - Kraków, 1997. - 526 s.
15. Див: Graves Robert. The White Goddess. A historicssal grammar of poetik myth. - New York, 1975. 390 s.
16. Див: Matuszek Gabriela. Stanislaw Przybyszewski o artyście i sztuce // Krakowskie Zeszyty Ukrainoznawcze. - Kraków, 1998. S.71-78.
17. Див: Гординський Святослав. Про поезію Б.-І.Антонича // Б.-І.Антонич. Зібрані твори. - Нью-Йорк - Вінніпег, 1967. - 316 с.
18. Стефанік Василь. Кленові листки // Василь Стефанік. Твори. - К., 1971. - С.210-221.
19. Стефанік Василь. Роса // Василь Стефанік. Твори. - К., 1971. - С.342-344.

УКРАЇНЬСЬКА МОДЕРНА ДРАМА: СПЕЦИФІКА ОДНОАКТНИХ П'ЄС

1. Див.: Кузякіна Н. Українська драматургія почату ХХ століття: Шляхи оновлення. - К., 1979. - 246 с.; Кулінська Л.П. У світі ідей та образів. (Особливості поетики драм Лесі Українки). - К., 1971. - 222 с.; Михайлин І. Л. Жанр трагедії в українській радянській драматургії. (Питання історії й теорії). - Харків, 1989. - 152 с.; Наливайко Д.С. Искусство: напрямлення, течення, стилі. - К., 1981. - 286 с.; Павличко С. Дискурс модернізму в українській літературі. - К., 1997. - 360 с.; Семенюк Г.Ф.Українська драматургія 20-х років. - К., 1993. - 202 с. та ін.
2. Цит. за виданням: Hubbell J.B. An Introduction to Drama. - New York - London, 1947. - 935 - 998 p.
3. Там само. - С. 756.
4. Krezmborg A. Poetic Drama. Modern Age Books. - New York, 1941. - 198 p.
5. Pfister M. Das Drama. Theorie und Analyse. - München, 1977. - 230 s.
6. Klotz V. Geschlossene und offene Form im Drama. - München, 1978. - 286 s.
7. Cundy P. Spirit of Flame. - New York, 1950. - 245 p.

8. Ніковський А. (Василько А.) Екзотичність сюжету і драматизм у творах Лесі Українки // ЛНВ. - Кн. X. - 1913. - С. 44-69.
9. Якубський Б. "Йоганна, жінка Хусова" // Леся Українка. Твори: В 12-ти т. - Нью-Йорк: Тищенко й Білоус, 1954. - Т.VIII. - С.36-57. Ця ж стаття вміщена у газеті "Рада" від 1 лютого 1912 р., ч.26.
10. Див: Бабишкін О., Курашова В. Леся Українка. - К., 1955. - 243 с.; Гозенпуд А. Поетичний театр. - К., 1947. - 325 с.; Горохович А. Поетика Лесі Українки і її афоризми. - Вінніпег, 1980. - 145 с.; Козій Д. Проблема трагічної провини у драматичних творах Лесі Українки // Дмитро Козій. Глибинний етос: Нариси з літератури і філософії. - Торонто-Нью-Йорк-Париж-Сідней, 1964. - С.139-155.
11. Хропко П. Жанрові особливості драматичних творів Лесі Українки. // Леся Українка. Публікації. Статті. Дослідження. - К., 1973. - С.84-92.
12. Гачев В. Содержательность художественных форм. (Эпос. Лирика. Театр). - М., 1968. - 303 с. Про специфіку малих жанрів драматургії у їх зв'язку із типами мислення більш конкретно йдеться у науковій праці цього автора: Жизнь художественного сознания. - М., 1972. - 196 с.
13. Українка Леся. "В дому роботи, в країні неволі". Драматичний діалог // Леся Українка. Збір. творів: У 12-ти т. - Т. 3. - К., 1976. - С. 263-268.
14. Там само.
15. Там само.
16. Дем'янівська Л.С. Українська драматична поема. (Проблематика, жанрова специфіка). - К., 1984. - 159 с.
17. Див.: Бабишкін О. Драматургія Лесі Українки. - К., 1963. - 412 с.; Костюченко В. Співець правди і свободи. - К., 1971. - 100 с.
18. Мишанич О. В безмежжі зим і чужини... (Повернення Спиридона Черкасенка) // Спиридон Черкасенко Твори: В 2-х т. Т. 1. - К., 1991. - С.5-42.
19. Чорній С. Український театр і драматургія. Мюнхен-Нью-Йорк, 1980. - 470 с.
20. Качуровський І. Покірпа правді і красі (Леся Українка і її творчість) // Північне сяйво - Едмонтон. - № 5. - 1971. - С. 136-161.
21. Wojko-Blochyn J. Die Stilrecherchen Lesja Ukrainkas auf dem Hintergrund der Weltliteratur // Lesja Ukrainka und die europaische Literatur. - Kbln-Weimar - Wien, 1994. - S.13-33.
22. Там само.
23. Ставицький О. Леся Українка. (Етапи творчого шляху). - К., 1970. - 222 с.
24. Козлов А.В. Українська дожовтнева драматургія: Еволюція жанрів. К., 1991. - 200 с.
25. Цитата за: Clark B.H. A History of Modern Drama. - New York - London, 1947. - 423 p.
26. Пачовський В. Анотація до творів // Пачовський В. Сон літньої ночі. - Львів, 1903.
27. Олесь Олександр. Трагедія серця. Драматичний етюд // Олександр Олесь. Твори: В 2-х т. - Т.2. - К., 1990. - С.65-78
28. Там само.
29. Там само.
30. Олійник О. Початки символізму в українській драматургії. (На матеріалі творів О.Олесь та С.Черкасенка). Автореф. дис... канд. філол. наук. - К., 1994. - 16 с. Про це також йдеться: Пархомик Р. Драматургія Олександра Олесь. Питання модернізації: Автореф. дис... канд. філол. наук. - Львів, 1993. - 17 с.
31. Яременко В. Воєнна жура поета // Олександр Олесь. Твори. - К., 1971. - С.5-28.

32. Радишевський Р. Жура і радість Олександра Олеся // Олександр Олесь. Твори: В 2-х т. - Т.1. - К., 1990. - С.5-47.
33. Мороз Л. Драматургія // Історія української літератури XIX століття: У 3-х кн. - Кн.3. - К., 1997. - С.363-381.
34. Ласло-Кудюк М. Шукання форми. Нариси з української літератури XX століття. - Бухарест, 1980. - 327 с.

УКРАЇНЬСЬКА РЕЛІГІЙНА ДРАМА

1. Кисіль Олександр. Старий український театр // Олександр Кисіль. Український театр. - К., 1968. - С.36-63; Возняк М. Нескінченна друком праця І.Франка з історії українського театру // ВУАН. Річник Українського театрального музею. - 1930. - Вип.1. - С.41-75; Рулін Петро. Студії з історії українського театру // Записки історико-філологічного відділення ВУАН. - 1925. - Кн.V. - С.201-249.
2. Білецький Леонід. Українська драма. - Львів, 1922 - 23 с.; Резанов Володимир. Драма українська (Старовинний театр український) // Збірник історико-філологічного відділу Української Академії Наук. - Вип.7. - К., 1926. - С.5-54; 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.
3. Андреев М. Средневековая европейская драма. Происхождение и становление (X - XIII вв.). - М., 1989. - 215 с.
4. 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.
5. Див.: Митрополит Іларіон. Біблійні студії. Богословсько-історичні нариси з духовної культури України: В 2-х т. - Т.1. - Вінніпег, 1963.
6. Цит. за виданням: Возняк М. Нескінченна друком праця І.Франка з історії українського театру // ВУАН. Річник Українського театрального музею. - 1930. - Вип.1. - С.41-75.
7. Там само.
8. Історія української літератури. - Львів, 1925.
9. Лужницький Григор. Праукраїнський театр. // Григор Лужницький. Вибране. - Івано-Франківськ, 1998. - С.201-216.
10. Там само.
11. Качуровський Ігор. Містична функція літератури та українська релігійна поезія // Хрестоматія української релігійної літератури. Книга перша. - Поезія. - Мюнхен-Лондон, 1989. - С.9-27.
12. Кисіль Олександр. Старий український театр // Олександр Кисіль. Український театр. - К., 1968. - С.36-63.
13. Там само.
14. Див.: Франко Іван. Передне слово про "Слово про збурене некла. Українська пасійна драма" // ЗНТШ. - Т.81. - 1908. - С.5-50.
15. Білецький Леонід. Українська драма. - Львів, 1922. - 23 с.
16. Див.: Косач Юрій. Золота тростина. Література католицької основи у Франції // Арка. - Ч.5. - 1948. - С.3-8.
17. Детальніше про це йдеться: Гришковян Ярослав. Українська католицька література. 1919-1939 // Зб. Богословія. - Т.55. - Рим, 1983. - С.137-145.
18. Рудницький Леонід. Драматургія Григора Лужницького // Григор Лужницький. Посол до Бога. Українська історично-релігійна драма. - Івано-Франківськ, 1996. - С.3-40.

19. Качуровський Ігор. Містична функція літератури та українська релігійна поезія // Хрестоматія української релігійної літератури. Книга перша. - Поезія. - Мюнхен-Лондон, 1988. - С.9-27.
20. 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.
21. Залеська-Онишкевич Лариса. Драматургія української діяспори // Близнята ще зустрінуться. Антологія драматургії української діяспори. - Київ-Львів, 1997. - С.9-32.
22. Там само.

СВОЄРІДНІСТЬ НОВЕЛІСТИКИ ВАСИЛЯ ТКАЧУКА

1. Вільде Ірина. Василь Ткачук: "Золоті дзвіночки" // Ірина Вільде. Незбагненне серце. - Львів, 1990. - С.225-227.
2. Ткачук Василь. Весна // Василь Ткачук. Новели. - Львів, 1973. - С.38-40.
3. Там само.
4. Hirsch A. Der Gattunasbegriff, "Novell". - Berlin, 1929. - 168 s.
5. Суліма-Блохіна Олександра. Квітка і Куліш - основоположники української новелі // Олександра Суліма-Блохіна. Вибране. - К., 1995. - С.159-250.
6. Див.: Der Grose Brockhaus - "Novelle" // Leipzig. - Ed.13. - 1932.
7. Ткачук Василь. У сусіди весілля // Василь Ткачук. Новели. - Львів, 1973. - С.68-70.
8. Там само.
9. Рудницький Михайло. Ткачук Василь: "Весна" // Література і мистецтво. - 1940. - № 1.
10. Суліма-Блохіна Олександра. Квітка і Куліш - основоположники української новелі // Олександра Суліма-Блохіна. Вибране. - К., 1995. - С.159.
11. Вільде Ірина. Гість у нашій редакції // Ірина Вільде. Незбагненне серце. - Львів, 1990. - С.231-232.
12. Ткачук Василь. Повістка // Василь Ткачук. Новели. - Львів, 1973. - С.12-16.
13. Ткачук Василь. За штрикою // Василь Ткачук. Новели. - Львів, 1973. - С.25-35.
14. Там само.
15. Там само.
16. Вільде Ірина. Василь Ткачук: "Зимова мелодія" // Ірина Вільде. Незбагненне серце. - Львів, 1990. - С.227-231.
17. Лучук Володимир. Письменник-демократ // Василь Ткачук. Новели. - Львів, 1973. - С.3-8.
18. Огієнко Іван. Ткачук Василь: "Зимова мелодія" // Рідна мова. - 1939. - Ч.3.

"МОЛИТВА" В УКРАЇНЬСЬКІЙ РЕЛІГІЙНІЙ ПОЕЗІЇ

1. Шевченко Тарас. Твори: В 5-ти т. - Т.2. - К., 1970. - С.340.
2. Куліш Пантелеймон. Поезії. - К., 1970. - С.224.
3. Вороний Марко. Молитва // Хрестоматія української релігійної літератури. Книга перша. - Поезія. - Мюнхен-Лондон, 1988. - С.281.
4. Там само. - С.29.

5. Янів Володимир. Поезія благодаті (Передмова) // Хрестоматія української релігійної літератури. - Цит. видання. - С.5. Див. також: Бетко Ірина. Біблійні сюжети і мотиви в українській поезії XIX - початку XX століття. - Зелена Гура - Київ, 1999. - 160 с.

6. Клен Юрій. Вибране. Поезії. - К., 1991. - С.129.

7. Моренєць Володимир. Сто доріг і одне начало Дмитра Павличка // Павличко Дмитро. Твори: В 3-х т. - Т.1. - К., 1989. - С.24.

8. Гординський Святослав. Лист до читачів редколегії // Хрестоматія української релігійної літератури. Книга перша. - Поезія. - Цит. видання. - С.26.

9. Качуровський Ігор. Містична функція літератури та українська релігійна поезія // Хрестоматія української релігійної літератури. - Цит. видання. - С.26. Про жанри української релігійної поезії йдеться у ґрунтовній розвідці сучасного дослідника Тараса Салиги "Молилось, Боже, єдиний...", вміщеної у книзі "Слово благовісту" (Українська релігійна поезія). - Львів, 1999. - 781 с.

ПРОЗА ВАСИЛЯ СТЕФАНИКА КРИЗЬ ПРИЗМУ ДРАМАТУРГІЧНИХ КАТЕГОРІЙ

1. Возняк Михайло. Слово про Василя Стефаника. Василь Стефаник у критиці та спогадах. - К., 1970. - С.224-226.

2. Рудик Дмитро. Василь Стефаник // Василь Стефаник у критиці та спогадах. - К., 1970. - С.192-201.

3. Риндюг Артем. Техніка новел Василя Стефаника // Василь Стефаник у критиці та спогадах. - К., 1970. - С. 203-213.

4. Вассиян Юліян. Мистець із землі зроджений: Василь Стефаник // Юліян Вассиян. Твори: В 2-х т. - Т.2. - Торонто, 1974. - 127 с.

5. Возняк Михайло. Із статті „Слово про Василя Стефаника“ // Василь Стефаник у критиці та спогадах. - К., 1970. - С.224.

6. Франко Іван. Із статті „Українська (руська) література“ // Василь Стефаник у критиці та спогадах. - К., 1970. - С.51.

7. Лукіянович Денис. Нова фаза творчості Василя Стефаника (З нагоди виходу збірки „Земля“) // Василь Стефаник у критиці та спогадах. - К., 1970. - С.85-89.

8. Крижанівський Степан. Із нарису „Василь Стефаник“ // Василь Стефаник у критиці та спогадах. - К., 1970. - С. 227-233.

9. Лесин Василь. Василь Стефаник - майстер новели. - К., 1970. - С. 34-56.

10. Луців Лука. Василь Стефаник - співець української землі. - Нью-Йорк - Джерсі Сіті, 1971. - 488 с.

11. Див. Косташук Василь. Володар дум селянських. - Ужгород, 1968. - 190 с.

12. Риндюг Артем. Із статті „Техніка новел В. Стефаника“. - Цит. видання, С.209.

13. Рудик Дмитро. Василь Стефаник. - Цит. видання. - С.200-201.

14. Луців Лука. Василь Стефаник - співець української землі. - Цит. видання.

15. Вассиян Юліян. Мистець із землі зроджений: Василь Стефаник. - Цит. видання.

16. Грицюта Микола. Художній світ В. Стефаника. - К., 1982. - 199 с.

17. Черненко Олександра. Експресіонізм у творчості Василя Стефаника. - Едмонтон, 1989. - 269 с.

18. Василь Стефаник - художник слова. - Івано-Франківськ, 1996. - 272 с.

19. Див., наприклад: Крижанівський Степан. Із літературної спадщини Василя Стефаника // Василь Стефаник у критиці та спогадах. - Цит. видання, - С. 236-252; Денисюк І. Розвиток української малої прози XIX - поч. XX ст. - К., 1981. - 214 с. та ін.

20. Див., скажімо: Матвеев Василь. Поет села, що вмирає (До тридцятиріччя літературної діяльності В. Стефаника // Василь Стефаник у критиці та спогадах. - К., 1970. - С.138-141; Козій Дмитро. Стефаникова людина в межових ситуаціях // Козій Дмитро. Глибинний етос. - Торонто-Нью-Йорк-Париж-Сідней, 1984. - С.279-294.

21. Вассиян Юліян. Мистець із землі зроджений: Василь Стефаник. - Цит. видання, С.74.

22. Московкіна Ірина. Поетика Василя Стефаника // Збірник Харківського історико-філологічного товариства. Нова серія. - Т.2. - Харків, 1994. - С.75 - 86. Детальніше про це йдеться: Проблеми історії та теорії реалізму української літератури XIX - поч. XX ст. - К., 1991. - С.114.

23. Рудик Дмитро. Василь Стефаник // Василь Стефаник у критиці та спогадах. - Цит. видання, С.201.

24. Крушельницький Антін. Василь Стефаник // Василь Стефаник у критиці та спогадах. - Цит. видання, С.71.

25. Лукіянович Денис. Василь Стефаник. (Передмова до збірки новел „Земля“) // Василь Стефаник у критиці та спогадах. - Цит. видання, С.83.

КОНФЛІКТНІСТЬ

1. Див., наприклад: Денисюк І.О. Розвиток української малої прози XIX - поч. XX ст. - Львів, 1999; Черненко Олександра. Експресіонізм у творчості Василя Стефаника. - Едмонтон, 1989; Василь Стефаник - художник слова. - Івано-Франківськ, 1996; Московкіна Ірина. Поетика Василя Стефаника // Збірник Харківського історико-філологічного товариства. - Харків, 1994. - Т.2. - С.75-86 та ін.

2. Денисюк І.О. Жанрові проблеми новелістики // Розвиток жанрів в українській літературі XIX - початку XX ст. - К., 1986. - С.6-49; Россельс Вл. В верхов'ях потоку мислення: проза В.Стефаника // Стефаник В. Новеллы. - М., 1983. - С.240-265; Метлинский Е.М. Введение в историческую поэтику эпоса и романа. - М., 1986; Метлинский Е.М. Историческая поэтика новеллы - М., 1990; Mitoseka Sofia. Teorie badan literatckich. Warszawa, 1998. S.204 та ін.

3. Див., скажімо: Луців Лука. Василь Стефаник - співець української землі. - Нью-Йорк, 1971; Вассиян Юліян. Мистець із землі зроджений // Вассиян Юліян. Твори: В 2-х т. - Т.2. - Торонто, 1974; Денисюк І.О. Розвиток української малої прози XIX - поч. XX ст. - К., 1981; Московкіна І.І. та Коршунова С.І. Своєрідність епічної розповіді // Василь Стефаник - художник слова. - Івано-Франківськ, 1996. - С.80-91.

4. Гаєвська Л.О. Морально-етична проблематика української новели кінця XIX - початку XX ст. - К., 1981. - С.110; Грицюта М.С. Художній світ В.Стефаника. - К., 1982. - С.100.

5. Лесин В.М. Василь Стефаник - майстер новели. - К., 1970. - С.66; Корбутяк Дмитро. Секрети творчості Василя Стефаника // Сучасність. - 1971. - Ч.7-8. - С.35.

6. Грицай Остап. Василь Стефаник. Світла й тіні // Самостійна Україна. 1951.- Ч.7, Ч.10. - С.5, С.9; Struk D. Study of Vasyli' Stefanyk. The at the Heart of Existence. - Colorado, 1973. - P.163.

7. Козій Дмитро. Стефаникова людина в межових ситуаціях // Козій Дмитро. Глибинний етос. - Торонто-Нью-Йорк-Париж-Сідней, 1984. - С.280.
8. Гнідан О.Д. Василь Стефаник. Життя і творчість. - К., 1991. - С.48 чи Калениченко Н.Л. Українська література кінця XIX - початку XX ст.: Напрями, течії. - К., 1983. - С.46; С.245 та ін.
9. Труш Іван. "Василь Стефаник"; Антін Крушельницький. "Василь Стефаник" // Василь Стефаник у критиці та спогадах (Упорядкування Федора Погребенника). - К., 1970. - С.66; С.71.
10. Черненко Олександра. Експресіонізм у творчості Василя Стефаника. - Едмонтон, 1989. - С. 149.
11. Lavelle I. l'Erreur de Narcisse. - Paris, 1939. - P.81.
12. Стефаник Василь. Твори. - К., 1971. - С.117, С. 137.
13. Московкіна Ірина. Поетика Василя Стефаника // Збірник Харківського історико-філологічного товариства. - Харків, 1994. - Т.2. - С. 83.
14. Денисюк І.О. Розвиток української малої прози XIX - поч. XX ст. - К., 1981. - С.122.
15. Лесин В.М. Василь Стефаник і українська проза кінця XIX ст. - Чернівці, 1965. - С. 47; Погребенник Федір. Василь Стефаник і слов'янські літератури. - К., 1976. - С.29.
16. Московкіна Ірина. Поетика Василя Стефаника // Збірник Харківського історико-філологічного товариства. - Харків, 1994. - Т.2. - С.84; Піхманець Роман. Архетипи: образ долі // Василь Стефаник - художник слова. - Івано-Франківськ, 1996. - С.17-18.
17. Стефаник Василь. Твори. - Київ, 1971. - С. 139.
18. Там само, С.241.
19. Там само, С.99, С.51, С.228.
20. Там само, С. 112.
21. Там само, С.295.
22. Там само, С.205.
23. Там само, С. 206.
24. Там само, С. 213.
25. Там само, С. 213.
26. Там само, С. 297.
27. Там само, С.300.
28. Там само, С.301.
29. Денисюк І.О. Розвиток української малої прози XIX - поч. XX ст. - К., 1981. - С.122.
30. Див., приміром: Лукіянович Денис. Василь Стефаник (Передмова до збірки новел „Земля“) // Василь Стефаник у критиці та спогадах. - К., 1970. - С.83; Возняк Михайло. Слово про Василя Стефаника // Василь Стефаник у критиці та спогадах. - С.224; Лесин В.М. Василь Стефаник. - К., 1981. - С.100; Хороб С.І. та Гузар З.П. Категорії драматичного і трагічного // Василь Стефаник - художник слова. - Івано-Франківськ, 1996. - С.51-65.
31. Гаєвська Н.М. Функції конфлікту в новелах Василя Стефаника // Стефаниківські читання. - Вип.І. - Івано-Франківськ, 1990. - С.28-30.
32. Барабан Л.І. Деякі аспекти сценічної інтерпретації прози В. Стефаника (Маловідомі матеріали) // Василь Стефаник і українська культура (Тези): У 2-х частинах. - Ч.І. - Івано-Франківськ, 1991. - С. 5-8.

ДРАМАТИЗМ

1. Freytag G. Dramatische Werke. Technik des Dramas. - Leipzig, 1963. - S. 522.

2. Франко І. Твори: В 50-ти т. - Т.29. - К., 1987. - С.295.
3. Див., наприклад: Вассиян Юліян. Мистець із землі зроджений; Василь Стефаник // Вассиян Юліян. Твори: В 2-х т. - Т.2. - Торонто, 1974. - С. 72. - 84.
4. Див., скажімо: Корбутяк Дмитро. Секрети творчості Василя Стефаника // Сучасність. - 1971. - Ч. 7-8. - С. 34.
5. Цит. за виданням: Гегель Г.-В. - Ф. Естетика: В 4-х т. - Т.3. - М., 1968 - 1973. - С. 231.
6. Стефаник Василь. Кленові листки // Твори. - К., 1971. - С. 221.
7. Там само.
8. Там само.
9. Там само.
10. Там само.
11. Там само.
12. Вассиян Юліян. Мистець із землі зроджений: Василь Стефаник - Цит. видання, С. 79.
13. Стефаник Василь. Кленові листки. - Цит. видання.
14. Там само.
15. Цит. за виданням: Василь Стефаник у критиці та спогадах. - К., 1970. - С.79.
16. Козій Дмитро. Стефаникова людина в межових ситуаціях // Козій Дмитро. Глибинний етос: Нариси з літератури і філософії. - Торонто-Нью-Йорк- Париж-Сідней, 1984. - С. 293-294.
17. Стефаник В. Повн. збір. творів у 3-х т. - К., 1954. - Т. 3. - С. 153.
18. Юліян Вассиян. Мистець із землі зроджений: Василь Стефаник. - Цит. видання, - С. 107.
19. Стефаник Василь. Дорога // Василь Стефаник. Твори. - К., 1971. - С. 164.
20. Там само.
21. Там само.
22. Там само.
23. Там само.
24. Там само.
25. Вассиян Юліян. Мистець із землі зроджений. Василь Стефаник. - Цит. видання, С. 109.
26. Стефаник Василь. Дорога. - Цит. видання.
27. Там само.
28. Там само.
29. Там само.
30. Там само.

СЦЕНІЧНІСТЬ

1. Див.: Труш Іван. Василь Стефаник // Василь Стефаник у критиці та спогадах. - К., 1970. - С.37-42.
2. Див.: Лукіянович Денис. Василь Стефаник (передмова до збірки новел „Земля“) // Василь Стефаник у критиці та спогадах. - Цит. видання, - С.80-84.
3. Блавацький Володимир. Із театральних споминів // Київ. - Ч.1. - 1953. - С.30.
4. Лужницький Григор. В. Блавацький і „Заграва“ // Наш театр. Книга діячів українського театрального мистецтва 1915 - 1975. - Нью-Йорк-Париж-Сідней-Торонто, 1975. - Т.1. - С.32-33; Також див. його: Син землі // Альманах „Провидіння“. - 1971. - С.77-82.

5. Цит. за виданням: Стефаник Василь. Твори. - К., 1971. - С.245.
 6. Там само. - С.301.
 7. Рудницький Михайло. Молодий український театр „Заграва“. „Земля“ - інсценізація творів Стефаника. Зал Театру Ріжнородностей // Діло. - 1934. - 12 січня.
 8. Див.: Назустріч. - 1934. - № 2.
 9. Див.: Діло. - 12 січня. - Цит. видання.
 10. Стефаник Василь. Під вражінням вистави „Земля“ // Василь Стефаник. Твори: У 3-х т. - Т. III. - К., 1953.
 11. Там само.
 12. Див.: Яворівський В. Слово Стефаника на сцені // Літ. Україна. - 1972. - 11 квітня; Станішевський Юрій. Музично-драматичний театр: традиції і сучасність // Український театр. - 1971. - № 4. - С. 20.
 13. Яворівський В. Слово Стефаника на сцені. - Цит. видання.
 14. Станішевський Юрій. Музично-драматичний театр... - Цит. видання.
 15. Інсценізацію однієї новели здійснили: Діброва Вадим. - "Камінний хрест", Сербин Яків - „Побожна“. Та ці сценічні композиції не становлять собою якоїсь художньої вартості як твори мистецтва і літератури.

ДРАМА І ТЕАТР: СЦЕНІЧНА ІНТЕРПРЕТАЦІЯ

- “Все, що мав у житті, він віддав для одної ідеї...” - надруковано в газеті “Прикарпатська правда” за 14 січня 1990 року.
 “Це - голос наш. Це - пісня. Це - душа” - опубліковано в газеті “Прикарпатська правда” за 23 липня 1989 року.
 Тернистий шлях до істини - видруковано в газеті “Прикарпатська правда” за 19 липня 1988 року.
 Преображенський, Шарик-Шариков та інші - надруковано 14 серпня 1988 року в газеті “Прикарпатська правда”.
 Світло надії людської - видруковано в газеті “Прикарпатська правда” за 10 квітня 1990 року.
 У двобой добра та зла - підготовлено на основі рецензії “Франківці на Прикарпатті” (“Прикарпатська правда” за 4 червня 1985 року) та нариса “Дві ролі Богдана Ступки” (“Прикарпатська правда” за 16 червня 1985 року), а також розділу “Мої п'єси - то мій смуток”. Театр Івана Франка. “Украдене щастя: конфлікти, характери, сценічна історія”//Франкова криниця. Вивчення творчості І.Я. Франка в школі. - К., 1991. - С. 209-221.
 “Який він самотній, Боже правий! Невже йому не можна допомогти?...” - надруковано у газеті “Західний кур'єр” за 22 червня 1990 року.
 Долаючи відстані часу - видруковано в газеті “Прикарпатська правда” за 26 червня 1990 року.
 “Усе жие, має душу і голос...” - опубліковано в газеті “Прикарпатська правда” за 15 квітня 1990 року.
 Утвердження життя - надруковано в газеті “Прикарпатська правда” за 26 вересня 1984 року.

З М І С Т

1. ТИПИ ХУДОЖНЬОГО МИСЛЕННЯ	
Фольклорні та міфопоетичні основи драматургії Лесі Українки і Оліуша Словацького (<i>Типологічна характеристика авторської свідомості</i>)	4
Драматургія Лесі Українки на тлі європейської модерної драми	22
Синтез символізму і неоромантизму в драмах Лесі Українки	30
Становлення експресіонізму в українській драмі	40
Поетика експресіонізму в драматургії Миколи Куліша	48
Апокаліптичні ремінісценції в новелістиці Василя Стефаника (<i>Функціонування есхатологічного напрямку</i>)	58
2. ФОРМИ ЖАНРОВИХ УТВОРЕНЬ	
Українська модерна драма: специфіка одноактних п'єс	68
Українська релігійна драма	81
Своєрідність новелістики Василя Ткачука	89
“Молитва” в українській релігійній поезії	95
3. ДРАМА В НОВЕЛІ	
Проза Василя Стефаника крізь призму драматургічних категорій	101
Конфліктність	106
Драматизм	118
Сценічність	126
4. ДРАМА І ТЕАТР: СЦЕНІЧНА ІНТЕРПРЕТАЦІЯ	
ІНСЦЕНІЗАЦІЯ: МИСТЕЦЬКЕ ЦІЛЕ ЧИ ХУДОЖНІ ФРАГМЕНТИ?	136
“Все, що мав у житті, він віддав для одної ідеї...” (<i>“Шрами на скалі” Р. Іванічука</i>)	137
“Це - голос наш. Це - пісня. Це - душа” (<i>“Маруся Чурай” Ліни Костенко</i>)	143
Тернистий шлях до істини (<i>“Майстер і Маргарита” М. Булгакова</i>), Преображенський, Шарик-Шариков та інші (<i>“Собаке серце” М. Булгакова</i>)	150
Світло надії людської (<i>“Тев'є-молочник” Шолом-Алейхема</i>)	158
ВИСТАВИ	
У двобой добра та зла (<i>“Украдене щастя” І. Франка</i>).	162
“Який він самотній, Боже правий! Невже йому не можна допомогти?...” (<i>“Бояриня” Лесі Українки</i>)	168
Долаючи відстані часу (<i>“Tiletia” (“Зона”) М. Куліша</i>)	172
“Усе жие, має душу і голос...” (<i>“Свята святих” І. Друце</i>)	175
Утвердження життя (<i>“Вечір” О. Дударєва</i>)	178
ПРИМІТКИ	185

Наукове видання

ХОРОБ СТЕПАН ІВАНОВИЧ

**СЛОВО — ОБРАЗ — ФОРМА:
У ПОШУКАХ ХУДОЖНОСТІ**

(Літературознавчі статті і дослідження)

Редактор Надія Тишківська
Видавничий редактор Володимир Карий
Художник Мирослав Гаталевич
Комп'ютерне складання Віри Яремко, Ліди Курівчак
Верстання Надії Скурчак
Коректор Валентина Куфлюк

Здано до складання 02.11.99 р. Підписано до друку 27.02.2000. Формат 60x90/16. Папір офсетний. Гарнітура Baltika. Друк офсетний. Ум. друк. арк. 12,5. Ум. фарбовідб. 12,5. Тираж 500 пр. Зам. 263. Ціна за домовленістю. Видавничо-друкарська фірма "ПрутПринт". 78300 Снятин, Шевченка, 31. Тел.-факс 03476/2 22 55

ІНСТИТУТ УКРАЇНОЗНАВСТВА
ТА ВЛАДВІСНІВСТВО - ПЛАЙ
ПРИКАРПАТЬКОГО УНІВЕРСИТЕТУ
ІМЕНІ ВАСИЛЯ СТЕФАНИКА
у Львові
випуск і видавничі
такі наукові праці

X17 Хороб С. І.

Слово - образ - форма: у пошуках художності (Літературознавчі статті і дослідження). — Івано-Франківськ: Плай, 2000. — 200 с.
ISBN 966 7365-68-9

У літературно-критичних статтях і театральних рецензіях досліджуються проблеми художнього мислення, пошуки формотворчих засобів, питання поетики як окремишнього твору, так і творчості загалом, взаємопроникнення різномірних жанроутворень і стилевих виявлень. На широкому історико-літературному матеріалі як українського, так і західноєвропейського письменництва аналізуються драматургічні, епічні і ліричні явища національно-культурного процесу — драми Лесі Українки, Олександра Олеся, Володимира Винниченка, Спиридона Черкасенка, Миколи Куліша, Василя Пачовського, новелістика Василя Стефаника і Василя Ткачука. Розглядається своєрідність української релігійної драми і поезії. Концептуально дібрані до книги й театральні рецензії, написані наприкінці 80-х і на початку 90-х років.

Для науковців, учителів, театрознавців і всіх, хто цікавиться українською літературою і сценічним мистецтвом.

ББК 84.3 (4 Укр)

ІНСТИТУТ УКРАЇНОЗНАВСТВА
ТА ВИДАВНИЦТВО "ПЛАЙ"
ПРИКАРПАТСЬКОГО УНІВЕРСИТЕТУ
ІМЕНІ ВАСИЛЯ СТЕФАНІКА
у 1999 році
*підготували і видали
такі наукові праці:*

Українознавство: документи, матеріали, раритети. — 478 с.

Ісидор Нагаєвський. Історія Римських Вселенських Архієреїв. — Т. IV. — 331 с.

Володимир Полек, Богдан Ступарик. Сторінки українсько-німецьких історико-культурних взаємин. — 135 с.

Ігор Коваль. Дослідник підземного архіву України. /Археологічний концепції Ярослава Пастернака /. — 174 с.

Євген Желихівський у національно-культурному відродженні України. — 150 с.

Роман Піхманець. "Кімната сто один", або дещо про соціологічні аспекти вивчення літератури в школі. — 134 с.

Українознавчі студії. — Вип. 1. — 271 с.

Галич і галицька земля в українському державотворенні. — 185 с.

НБ ПНУС



624191