

83.3/44(цп)/

X-62

Степан ХОРОБ

УКРАЇНСЬКА МОДЕРНА
ДРАМА КІНЦЯ ХІХ —
ПОЧАТКУ ХХ СТОЛІТТЯ

*(Неоромантизм, символізм,
експресіонізм)*

4
МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ
ПРИКАРПАТСЬКИЙ УНІВЕРСИТЕТ
ІМЕНІ ВАСИЛЯ СТЕФАНИКА

Степан ХОРОБ

**УКРАЇНСЬКА МОДЕРНА
ДРАМА КІНЦЯ ХІХ –
ПОЧАТКУ ХХ СТОЛІТТЯ
(Неоромантизм, символізм,
експресіонізм)**

НБ ПНУС



714639

Івано-Франківськ
“Плай”
2002

714639

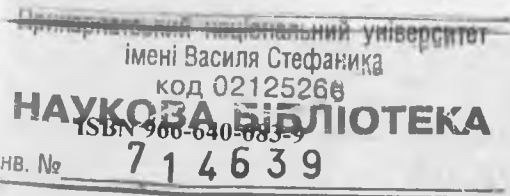
УНУ

У монографії розглядаються теоретичні та історико-літературні питання розвитку модерністської системи художнього мислення в українській драматургії кінця XIX – початку XX століття. Вперше на багатому фактичному матеріалі драматургічних творів українських письменників (Лесі Українки, Володимира Винниченка, Олександра Олеся, Спиридона Черкасенка, Миколи Куліша, Івана Кочерги, Якова Мамонтова, Єлисея Карпенка, Леоніда Мосендза та ін.) досліджуються як цілісні й системні неоромантизм, символізм та експресіонізм – найбільш продуктивні модерністські структури авторської художньої свідомості, що були домінуючими у розвитку української нової драматургії зламу минулих століть. Модерністська драма також розглядається в контексті західноєвропейської драматургії, визначаються специфічні засоби драматургічної поетики українського неоромантизму, символізму та експресіонізму.

Розраховано на літературознавців, викладачів і студентів, широке коло філологів і театрознавців, усіх, хто цікавиться українською драматургією і театром.

Друкується згідно з ухвалою Вченої ради Прикарпатського університету імені Василя Стефаника.

Рецензенти: доктор філологічних наук, професор Роман Гром'як (Тернопільський державний педагогічний університет імені Володимира Гнатюка), доктор філологічних наук, професор Людмила Дем'янівська (Київський національний університет імені Тараса Шевченка), доктор філологічних наук, професор Петро Хропко (Київський національний педагогічний університет імені Михайла Драгоманова),



© С.І.Хороб, 2002
© "Плай", 2002

Українська драматургія кінця XIX – початку XX століття з точки зору функціонування в її розвитку різних, нерідко прямо протилежних типів художнього мислення, відмінних, іноді й взаємозаперечувальних систем і засобів поетики – явище не тільки творчо багате та виразно яскраве, а й доволі неоднорідне і неоднозначне. Власне, вже за своєю загальною сутністю та спрямуванням воно спростовує донедавна усталену (почасти й нині існуючу) думку ряду дослідників про те, що в літературно-сценічному процесі хронологічно означеного періоду домінуючими були реалізоцентричні моделі авторської свідомості, що модерністська структура образотворення якщо й побутувала тут, то не як самодостатня і самоцінна, а лише як своєрідне “вкраплення” до мистецького самовиразу та світовідтворення. Більше того, за переконанням деяких науковців, такі нереалістичні типи художнього мислення, як неоромантизм, символізм та експресіонізм переважно проникали до української драми ззовні, та й то рецепіювалися тільки деякими письменниками, часто штучно насаджувалися на національному ґрунті, відтак проступали здебільшого в інваріантах зарубіжного наслідування. Зрештою, й не надто помітними вони були як на рівні поширення та утвердження своєї естетики й поетики, так і на рівні увиразнення їх оригінальних рис та виокремлення відповідних літературно-мистецьких шкіл.

Частина дослідників та істориків української драматургії кінця XIX – початку XX століття свідомо протиставляє традиційні і модерністські системи художнього мислення у ній, ігноруючи незаперечний факт її розвитку: дистильовано

Тут, як і далі, у значенні найновіших філософсько-естетичних і художніх систем кінця XIX – початку XX століття, що об'єднували різні, а то й істотно відмінні моделі авторської свідомості, для яких притаманною була нова суб'єктивно-індивідуалістська концепція людини та пов'язане з цим зіставлення нових виражальних і зображальних засобів, прийомів поетики класичним, традиційним типам мислення в літературі й мистецтві. У нашому дослідженні “модернізм” і похідні від нього семантичні поняття вживатимуться як специфічний синтез різноманітних напрямів, течій, стилів тощо.

“чистих” літературних стилів, моделей авторської образної свідомості, по суті, не існує. Очевидно, тут важливо не стільки протиставляти, як зіставляти традиційні та модерністські системи художнього мислення, визначаючи, що д о м і н а н т н и м було в процесі розвитку драматургії того чи іншого часу, творчості того чи іншого драматурга, зрештою, як співіснували тоді різні системи образотворення. Не відкидаючи при цьому, звісна річ, самоцінності кожної із їх складових частин: право на життєдіяльність у драматургічному процесі досліджуваного періоду однаковою мірою мали дві парадигми образності, одна з яких репрезентувала усталену однорідність (традиційність) і мала ефект гомогенності, друга – рухливу різнорідність (новаторство) і створювала ефект гетерогенності. Через свою іманентну розрізненість вони не можуть функціонувати в одному взаємозв'язку, проте допускають на певних рівнях мислення і поетики взаємопроникнення деяких елементів, засобів і прийомів.

Тож якщо потрактувати драматургічний процес кінця XIX – початку XX століття з позицій нинішнього часу, з урахуванням сучасних теоретико-літературних та історико-літературних положень, концепцій і висновків, можемо з цілковитим на те правом говорити про актуалізацію у ньому названих парадигм образності. А відтак і про самодостатність не тільки реалізоцентричних моделей художнього мислення, що були традиційними для української драматургії і театру на порубіжжі століть, але й нереалістичних структур авторської ідейно-естетичної свідомості, що стали модерністськими для національної драми і сцени (неоромантизм, символізм, експресіонізм) і нетрадиційними в означений період їх розвитку. Також можна стверджувати, що ці нереалістичні типи художнього мислення саме наприкінці XIX – початку XX століття стали основними, превалюючими у загальному поступі драматургічно-театрального процесу.

Яскравим і переконливим свідченням цього може слугувати драматургічна творчість цілого ряду українських письменників, які не лише художньо сповідували нетрадиційні, нереалістичні форми авторської свідомості, а й підносили їх у своїх творах до

рівня найрізноманітніших загальноєвропейських тенденцій розвитку. Більше того, чимало нових, модерністських літературно-художніх напрямів того часу набували абсолютно оригінальних, національно самобутніх рис у драматургії, скажімо, Лесі Українки (неоромантизм), Володимира Винниченка (неореалізм та експресіонізм), Олександра Олеся (символізм), Спиридона Черкасенка (неонатуралізм), Василя Пачовського (імпресіоністичний символізм), Миколи Куліша (експресіонізм), Івана Кочерги (метафізичний символізм), Григора Лужницького (християнський символізм) та інших. Водночас, не пориваючи в усьому з продуктивними реалістичними традиціями української драми, а також із традиціями нової європейської драми, що вже склалися на той час, молода генерація національних авторів наполегливо торувала свій шлях у драматургії, утверджуючи у ній естетику й поетику неоромантизму, символізму та експресіонізму. Загалом така різноманітність та інтенсивність стильових пошуків, розширення модерністської системи художнього мислення у розвитку тодішнього драматургічно-театрального процесу були закономірними ідейно-естетичними явищами не лише в Україні. Доволі відомими на порубіжжі минулих століть в Європі стали психологічний театр Генріка Ібсена в Данії, символічний – Моріса Метерлінка і соціальний Еміля Верхарна – в Бельгії, у Росії помітної популярності досяг умовно-символічний театр Леоніда Андрєєва та Андрія Белого, “театр сценічної театральності” Олександра Таїрова в Камерному театрі тощо.

Окрім того, дослідження української драматургії кінця XIX – початку XX століття конче необхідно здійснювати не стільки на рівні окремих персоналій, скільки на рівні з'ясування загальної суті цього ідейно-естетичного явища, його природи й закономірностей. Причому здійснювати виявлення тягlosti основних традицій, визначення провідних тенденцій її розвитку не лише в контексті загальноукраїнського літературно-драматургічного процесу, а й у типологічних зіставленнях із слов'янською та західноєвропейською нереалістичною драмою

хронологічно означеного періоду¹. Власне він, контекст, якнай-правдивіше дає належну оцінку феномену української модерністської драматургії зламу минулих століть, визначаючи і рівень творчого побутування різних типів художньої авторської свідомості, різних систем драматургічної поетики, і своєрідність їх існування як у структурі окремих творів, так і в моделі загального ідейно-естетичного явища. “Окидаючи поглядом своє далеке культурне минуле з висоти, досягнутої в наші дні, – зазначав свого часу Олександр Білецький у статті “Українська література серед інших літератур світу”, – українці можуть науково і об’єктивно його оцінити, не потребуючи знижки на бідність, не боячись зіставити своє добро з чужими досягненнями і величаючись своїми художніми утворами не тому тільки, що вони національні, а й тому, що, будучи національними, вони мають загальнолюдське значення” (Див.: Білецький О.І. Збір. праць: У 5-ти т. – Т.2. – К.: Наук. думка, 1965).

Водночас відтворення контексту обґрунтовується типологічною близькістю як форм художнього мислення, так і засобів поетики в українській і в європейській нереалістичній драмі. Живий літературний процес в Україні та світі, а не задана схема

¹ Щодо такого кута зору дослідження цікаві міркування свого часу висловила Ніна Калениченко у монографії “Українська література XIX ст.: Напрями, течії” (К., 1977): “В українській літературі напрями і течії, методи і стилі в основному такі ж, як і в інших розвинених літературах світу, хоч мають свої відмінності, певну специфіку, зумовлену впливом місцевих умов та національних традицій. Розвиток культури на Україні, шляхи літературного процесу тут, зміна напрямів, течій, стилів стають значно яснішими і виразнішими, якщо зіставити їх з аналогічними явищами в інших слов’янських і західноєвропейських країнах. На жаль, таких порівняльних і типологічних характеристик у нашому літературознавстві робилося дуже мало (з останніх робіт можна назвати лише окремі праці)” [С.16]. Мова йде про монографії Петра Волинського (“Український романтизм у зв’язку з розвитком романтизму в слов’янських літературах”), Ніни Крутікової і Дмитра Чалого (“Форми реалізму в східнослов’янських літературах другої половини XIX – початку XX століття”), Євгена Кирилока (“Український реалізм і літератури слов’янських народів у XIX ст.” та “Український романтизм у типологічному зіставленні з літературами західно- і південнослов’янських народів (перша половина XIX ст.)”, Леоніда Новиченка (“Проблеми стильової диференціації в сучасних східнослов’янських літературах”). Однак у них, по суті, йшлося здебільшого про напрями, течії, стилі XIX століття й оминалися питання модерністської системи художнього мислення зламу століть як в українській, так і в зарубіжній літературах.

довільних зіставлень – така концепція дослідження сприяє інтегруванню української драматургії до координат світової літератури, а також допомагає вивільнитися від деякої стереотипності її розуміння (“вторинності”, “непрестижності”, “провінціалізму”, “хатнього вжитку” тощо), що склалося за певних ідеологізованих і політизованих причин (здебільшого через тривалу недержавність української нації) й досі побутує серед масового читача, а почасти навіть і в колі науковців.

Останнє переконливо заперечує сама історія розвитку української драматургії кінця XIX – початку XX століття, період якої є, повторюємо, чи не найбагатшим щодо існування в ній систем художнього мислення, найрізноманітнішим в ідейно-стильовому, естетичному сенсі загалом усієї української драматургічної літератури, і має в своєму активі такі мистецькі явища, які сягали не тільки національних, а й світових вершин. Як, наприклад, унікальна за своєю художньо-образною суттю і глибока за вселюдською духовною вартістю поетично-філософська драматургія Лесі Українки чи інтелектуально-екзистенційна драма Володимира Винниченка, або всуціль самобутня за своєю жанрово-стильовою структурою п’єса Миколи Куліша, що в органічному зв’язку зі сценічно-мистецькими новаціями Леся Курбаса дала світові феноменальну з’яву – театр “Березіль”.

Варто зауважити, що дослідження української драматургії в контексті нереалістичних, здебільшого модерністських пошуків західноєвропейської драми кінця XIX – початку XX століття все ж велося нашим літературознавством. Хай і недостатньо, але зібрано певний теоретичний та історико-літературний матеріал, висловлено ряд цінних спостережень та наукових міркувань, аргументовані деякі наукові положення, як, приміром, у 2-му і 3-му томах п’ятитомного видання “Українська література в загальнослов’янському і світовому літературному контексті” (К., 1987-1988) чи в монографіях Іди Журавської “Леся Українка та зарубіжні літератури” (К., 1963), Григорія Вервеса “В інтернаціональних літературних зв’язках. Питання контексту” (К., 1983), Дмитра Наливайка “Українська література в контексті європейського літературного процесу” (К., 1988) та ін.

Однак сьогодні доводиться визнавати, що подібні дослідження (більшою чи меншою мірою) позначені, на жаль, певною ідеологічною та методологічною заангажованістю: типологічне зіставлення регламентувалося здебільшого драматургією “соцреалізму” або “країн соціалістичної співдружності” (в кращому випадку творами й письменницькими постатями західноєвропейської драми, прийнятими в науковому використанні офіційним літературознавством), а в донедавна поширеному “всесоюзному” контексті за основу бралася російська п’еса, та й то, як правило, зі своїм “більш вартісним” впливом на українську. Зрештою, тут головним завданням для науковців було не стільки розкрити типологічну спорідненість того чи іншого явища, своєрідність тих чи інших засобів драматургічної поетики, скільки з’ясувати теоретичні та історико-літературні засади взаємозв’язків і взаємодій літератур, зокрема драматургії. Певно, тому-то й досі в українському академічному літературознавстві нема ґрунтовної узагальнюючої праці про типологію нереалістичних моделей художнього мислення (передусім модерністської системи) національної та західноєвропейської драматургії кінця XIX – початку XX століття, про особливості і самоцінність поетики такого роду драми тощо.

Окрім того, не дослідженими належною мірою й по сьогодні залишається чимало проблем (генези, становлення, існування та своєрідності розвитку як самодостатнього модерністського явища) функціонування у нашій драматургії неоромантизму, символізму та експресіонізму, їх полівалентної здатності синтезувати в собі елементи різних, іноді й традиційних типів художнього мислення, залишаючись при цьому виразно антитетичними. Тому знову ж таки й досі в нашій науці про літературу, зокрема про українську “нову драму” зламу минулих століть, нема синкретичної розвідки про систему модерністських моделей і форм авторської художньої свідомості у ній.

Хоча, звісна річ, про окремі компоненти, категорії естетики й поетики неоромантизму, символізму та експресіонізму, про своєрідність їх творчого побутування у того чи іншого українського драматурга, у тій чи іншій п’есі йшлося ще тоді, коли вони щойно виникли, коли стали увиразнюватись як цілковито нова-

торські й суверенні ідейно-естетичні явища у драматургічному та сценічному процесах кінця XIX – початку XX століття. Переконливим свідченням цього є статті, рецензії, огляди Івана Франка, Лесі Українки, Ольги Кобилянської, Миколи Вороного, Антона Крушельницького, Миколи Євшана, Микити Сріблянського, Юрія Смолича та інших дослідників, які не просто фіксували появу нових течій і стильових напрямів у нашому письменстві й театрі, а з’ясовували їх тяглість із певними національними і європейськими традиціями, їх художню доцільність, творчу продуктивність і перспективність розвитку на національному ґрунті. Загалом фахівці, зосібна теоретики та історики літератури, запримітили особливу активність у дослідженні модерністської системи мислення української драми означеного періоду чи не найбільше у 20-30-х роках XX століття, після чого через ідеологічні заборони офіційне літературознавство якщо й зверталося до проблем модернізму в національній драматургії, то висвітлювало їх однобічно, упереджено, з позицій так званого “соцреалізму”, а відтак, зрозуміло, поверхово і необ’єктивно.

Аж у 80-90-х роках XX сторіччя піднімається нова хвиля у вивченні неоромантизму, символізму та експресіонізму, взагалі модерністських моделей, структур, типів авторської естетично-образної свідомості в українському письменстві, в тому числі й драматургічній літературі. Це зв’язано насамперед із зміною ідейно-художніх, методологічних спрямувань та орієнтирів, що потужно стимулювалися яскравими і неперебутніми явищами тодішніх суспільно-політичних і культурно-духовних процесів, обставинами виникнення й утвердження української державності. Тоді ж появляються монографії Івана Дзюби, Миколи Жулинського, Дмитра Наливайка, Івана Денисюка, Миколи Ільницького, Миколи Ігнатенка, Романа Гром’яка, Тараса Салиги, згодом Тамари Гундорової, Миколи Кодака, Соломії Павличко, Михайла Наєнка, Ярослава Поліщука, Марії Моклиці, Анатолія Ткаченка, Олександра Астаф’єва¹, де розглядаються проблеми українського і європейського, раннього та пізнього модернізму

¹ На праці цих та інших згаданих літературознавців покликатимемося у розділах монографії, часто використовуючи їх положення і висновки для дослідження нами поставленої проблеми. Тому тут, як і далі, обмежимося лише переліком їх прізвищ.

як відкритої системи новаторського художнього мислення. У той же час ширший читацький загал активно знайомиться з працями вчених українського зарубіжжя – Юрія Бойка-Блохина, Мікулаша Неврлого, Лариси Залеської-Онишкевич, Стефана Козака, Івана Фізера, Григорія Грабовича, Леоніда Рудницького чи зарубіжних українців – Магдаліни Ласло-Куцюк, Зіни Генік-Березовської, які піднімають питання самодостатності й своєрідності українського неоромантизму, символізму та експресіонізму в їх типологічних зв'язках із європейськими модерністськими аналогами.

Помітний внесок у розв'язання поставленої проблеми зробили дослідники, які безпосередньо займаються розробкою української драматургії кінця XIX – початку XX століття, – Петро Хропко, Наталя Кузякіна, Людмила Дем'янівська, Лариса Мороз, Григорій Семенюк, Олексій Ставицький, Лесь Танюк, Неллі Корнієнко, Лукаш Скупейко, Ігор Михайлин, Анатолій Козлов, Василь Івашків, праці котрих синтезують ті чи інші аспекти (більшою або меншою мірою) традиційного і новаторського стилів, а також літературознавці, які написали монографічні наукові розвідки про того чи іншого драматурга з хронологічно означеного періоду – Леоніла Міщенко, Володимир Панченко, Ростислав Радишевський, Володимир Погребенник, Віра Агеєва, Михайло Кудрявцев, Віктор Гуменюк, Володимир Працьовитий та ін. Однак у їх дослідженнях модерністська система проступає не як цілісна й поліаспектна, самодостатня й самоцінна, а здебільшого на рівні тільки деяких її складових частин, елементів естетики і поезики неоромантизму, символізму й експресіонізму, лише окремих принагідних типологічних зіставлень. Певно, не випадково сучасні українські дослідники, з'ясовуючи своєрідність того чи іншого типу авторської художньої свідомості, його творче побутування у спадщині окремого драматурга або окремого його твору, доволі часто зазначають, що “параметри художньої системи письменника” і її компоненти конче “вимагають нових підходів до свого аналізу”. Ці слушні висновки, крім іншого, ще й потребують аргументованих уточнень, ґрунтовних доказів, чіткої конкретизації, підтвердження об'єктивним осмисленням української модерністської драми, залучивши до цього п'єси з нетрадиційними, нереалістичними моделями авторської художньої свідомості не тільки українських, а й європейських драматургів.

РОЗДІЛ I УКРАЇНСЬКА НЕОРОМАНТИЧНА ДРАМА

Джерела і самоусвідомлення українського неоромантизму

Зарубіжні й українські дослідники цього типу авторської свідомості стверджують, що неоромантизм, який виник у західноєвропейській літературі наприкінці XIX – початку XX століття і передусім в англійському письменстві (чи не перші його вияви зафіксовані в творчості Роберта Стівенсона, Джозефа Конрада, Джона Мейсфілда та ін.), – ідейно-естетичне явище надзвичайно неоднозначне, сказати б, навіть строкате. Німецькі та австрійські художники слова синтезували в ньому засоби і принципи символізму (Стефан Георге, Райнер Марія Рільке, Гуго фон Гофманнсталь), французькі, чітко відмежовуючись од символістської моделі мислення, включали до неоромантичних координат і пізніх романтиків (скажімо, драматурга Едмона Ростана, прозаїка Філіпа Вільє де Ліль-Адана). Різномірним був також польський неоромантизм (Ян Каспрович, Казімеж Тетмайер), чеський (Ярослав Врхліцький, Йозеф Махар). У російській літературі він по-різному виявлявся у поезиці творів, наприклад, Леоніда Андрєєва, Володимира Короленка, Дмитра Мережковського тощо.

Та якщо між неоромантизмом і символізмом, з одного боку, неоромантизмом і романтизмом, з іншого боку, ще можна простежити певну генеалогічну й типологічну спорідненість, схожість чи тяглість (хоча ці типи художнього мислення існують цілковито суверенно як самоцінні й самодостатні форми авторської свідомості), то значно складніше номінувати, конкретизувати зміст і трактувати неоромантизм як ідейно-естетичне поняття. Адже досі так і не досягнуто спільності у поглядах науковців на його приналежність чи то літературній течії, чи то стильовому напрямку, чи то своєрідній хронологічно означеній школі. Крім того, існують розбіжності й у визначенні цього типу мистецької творчості. Одні літературознавці вважають, що це умовне і далеко нестійке найменування ряду естетичних тенденцій в літературі [1; 244], інші характеризують його як пізню модифікацію романтичних форм образного бачення й відо-

браження життя [2: 484] або ж як стильову “хвилю” модернізму з її домінуючою рисою неспівмірності ідеалу і дійсності та яскраво-могутньою індивідуалістською особистістю [3: 29], зрештою, навіть як факт “літературної психології”, що особливо помітний на зламі століть [4: 187]. Певно, така мінливість у науковому трактуванні неоромантизму пояснюється, з одного боку, відкритістю його художньої системи, з другого – його полівалентністю, іманентною здатністю вбирати й органічно поєднувати в собі ідейні, естетичні, стильові, соціопсихологічні та цілий ряд інших властивостей, бо, залежно від того, який кут зору, який аспект використовується в конкретній ситуації, кожного разу вирізняється та або інша грань у його існуванні, а нерідко й певний синтез їх. Власне завдяки цьому й конкретизується зміст і спрямування неоромантичної моделі авторської художньої свідомості.

Однак, незважаючи на таку очевидну “багатоликість” творчого побутування й різноманітність тлумачення неоромантичного типу ідейно-образного мислення, дослідники все ж сходяться у тому, що появу його кваліфікують як спробу письменників (причому доволі-таки активну й послідовну) відійти від попередньої традиції й окреслити нові шляхи розвитку літератури. Зміни, що на той час відбувалися в історичному житті європейського суспільства (йдеться, звісно, про кінець XIX – початок XX століття) – у науці, техніці, сфері філософсько-психологічних, духовно-релігійних ідей, – в основному мають спільний характер. Саме вони, ці зміни, стали тим добротним ґрунтом, на якому відбувалися зрушення і в ідейно-естетичній свідомості часу. З усього складного й неоднорідного спектру подій хронологічно означеного періоду варто виокремити тільки той аспект, який має безпосереднє відношення до предмету нашого дослідження. Умовно кажучи, це зміна й видозміна статусу людського індивідуума в соціальному й суспільному середовищі.

Німецький психолог і філософ Еріх Фромм у своїй праці “Втеча від свободи”, розглядаючи соціально-психологічну історію людини у філогенетичному та онтогенетичному вимірах, аргументовано доводить, що розвиток її як особистості найпомітніше позначений духовно-культурною добою

Відродження, епохою романтизму і порубіжжям XIX – XX століть. Власне тоді окрема людина чи не найбільше відчула себе індивідом – абсолютно непроминальним і неповторним. Такий індивід “уже не може прожити все життя в невеликому світі, центром якого був він сам”, і водночас усвідомлює, що “світ став безмежним і загрозливим” [5: 61-62], тому й всіляко намагається підкорити його, утверджуючи себе через усе нові й нові витвори, через поступове проникнення у глибини природи і космічні простори тощо.

Та в такому безконечному процесі індивідуалізації людина самохіть потрапила у пряму залежність від створеного нею ж світу – довколишньої реальності, що стало особливо помітно наприкінці XIX століття. Більше того, як довело наступне століття, вона ніби стала заручницею такого витвореного нею монстра, як науково-технічний прогрес. Як зазначив німецький філософ Карл Ясперс, саме техніка суттєво вплинула на життя людини в її онтогенетичному світі і в світі природного середовища, “примусово змінила трудовий процес і суспільство в іншу сферу – у сферу масового виробництва, перетворила все, що існує, на дію якогось технічного механізму, всю планету – на фабрику. Тим самим відбувся – і відбувається до сьогодні – цілковитий відрив людини від її ґрунту. Вона стає мешканцем Землі без батьківщини, втрачає наступність традицій. Дух зводиться до здатності навчатися і виконувати відповідні функції” [6: 115].

У такому стані (психофізичному, соціальному, духовному) людина вперто й наполегливо відшукує той тривкий вимір органічного співіснування зі світом реальної (чи й ірреальної) дійсності, що надало б їй нових, свіжих імпульсів самосвідомості й самодостатності. Аж ніяк не встановлюючи певного корелята між соціально-психологічним розвитком людини і загальними тенденціями в еволюції художнього мислення літературно-мистецького світу (згадаймо шлях авторської художньої свідомості від канонізовано-нормативного класицизму до індивідуалізованої творчості сентименталізму та романтизму), все ж не можна оминати деяких очевидних аналогій, спорідненості чи, зрештою, взаємозв'язку обох процесів. Очевидно, й тому література та мистецтво з таким, притаманним тільки їм загострено-вразливим розумінням збагнули

суперечності й конфлікти між людиною і світом, дисгармонію і протистояння індивідуума та суспільства, а відтак і породжені цими антиноміями складні, далеко неоднорідні й неоднозначні процеси, що відбувалися наприкінці ХІХ століття (для прикладу візьмімо твори Оноре де Бальзака, Густава Флобера, Джона Голсуорсі, Теодора Драйзера та ін., які в основному детермінували вчинки і поведінку людини суспільними умовами).

Хоча саме в той період часу спостерігається й дещо інший шлях розвитку письменства і мистецтва, згідно з яким причини тих чи інших дій людини пов'язувалися передусім із психологічними процесами, що відбувалися у внутрішньому світі самого індивідуума. Тепер домінуючим ставало не довкілля середовища, а душа, духовні й сердечні порухи людини (либонь, звідси й таке філософсько-літературне явище, як кордоцентризм). Таке зміщення центру дослідження особистості, певно, йде не лише від сентиментально-романтичних традицій художньої творчості, а й від нових тенденцій, що їх утверджували в зарубіжному літературно-культурному процесі такі письменники, як Еміль Золя, Федір Достоєвський, Гергарт Гауптман, Генрік Ібсен, Моріс Метерлінк, Кнут Гамсун, Джеймс Джойс, Марсель Пруст, Франц Кафка та ін.

Власне, ці та інші художники слова, проникаючи у внутрішній світ людини, витворювали цілковито модерні, не схожі на попередні, типи авторської свідомості. Цьому також сприяв цілий комплекс психолого-філософських наук, спрямованих на виявлення внутрішньої суті людини, починаючи від Ральфа Емерсона з його романтичним вітаїзмом, трагічно-агресивного Фрідріха Ніцше з його теорією надлюдини, яка роздвоєна між аполлонівською та діонісійською стихією, Зигмунда Фрейда з його філософсько-соціальною концепцією людини й культури і завершуючи Карлом Густавом Юнгом з його концепцією міфопоетичної свідомості та архетипу. Отож, виняткова людська особистість, герой-індивід з відчуттям усамітнення, притлумлення, тривоги і страху перед непередбачуваними подіями жорстокого світу стає предметом дослідження не тільки психолого-філософських наук, а й літератури та мистецтва кінця ХІХ – початку ХХ століття.

Культивований до цього такий тип художнього мислення, як реалізм з усіма його модифікаціями, досліджував людину насамперед як невід'ємну частину природного й соціального середовища, обмежуючи підходи і засоби у зображенні її внутрішньо-психологічного світу, а відтак, звісна річ, обмежуючи її самоцінність та самодостатність. Більше того, такі притаманні людській натурі сфери буття, як ірраціональне та трансцендентне, по суті, зовсім виключалися із традиційно звичної моделі письменницької свідомості. А якщо й спостерігалися у цей означений хронологічно період деякі спроби заглиблення у ці сфери, то їх радше можна кваліфікувати як вияв нових тенденцій, що готували новий, образно кажучи, свіжо зораний ґрунт для появи модерного світобачення й світовідтворення. Неоромантизм (а затим і символізм, імпресіонізм, експресіонізм та інші форми авторського мислення) став у західноєвропейській літературі й мистецтві цілковито новаторським типом художнього освоєння життя (реального чи ірреального) і внутрішньо-психологічного світу людини (суб'єктивного й трансцендентного).

Дослідники і теоретики неоромантичної моделі авторської свідомості стверджують, що вона органічно співіснує з реалізмом, символізмом, неореалізмом, метафізичним символізмом, не кажучи вже про генеалогічну єдність із романтизмом. Проте на противагу останньому з його концептуальним розривом між ідеалом та дійсністю, домінуючо-визначальною рисою неоромантизму є “конструктивна спроба подолати протистояння цих конфліктно непереборних опозицій, завдяки могутній силі волі зробити сподіване, можливе дійсним, не опускаючи цього можливого до рівня інертного животіння” [7: 504]. Отож, у центрі неоромантичного типу художнього мислення обов'язково стоїть вольова, несхитно-цілеспрямована індивідуальність, яка цілковито свідома своєї мети, свого настійливого шукання особистої долі, відстоювання особистих почувань, бажань і настроїв. Такий мужній і незвичний герой нерідко протистоїть суспільству (вигнанець, відступник), іноді відчужений від народу (“надлюдина”), його життя сповнене романтичних устремлінь і часто пов'язане з ризиком та пригодами, таємницями та надприродними (як правило, містичними) подіями. Для того, щоб

переконатися в цьому, згадаймо, для прикладу, головних дійових осіб із драматургічних творів Гергарта Гауптмана, Генріка Ібсена, Станіслава Виспянського та ін.

Однак, як зазначають теоретики неоромантизму, таке індивідуалістське самоствердження мало двоякий характер: “З одного боку, це могло бути замкнення у собі і в своєму естетизованому, лірично просяктому світі, з іншого боку, вільний індивід може шукати і знаходити на противагу тривіальному оточенню, задоволеному зі спрощеної цивілізації, свій знеслий соціальний ідеал, опертий на традиційні, але по-новому відроджені вартості” [8; 144]. Тут очевидно вказується як на суб’єктивні, так і на об’єктивні спонуки дій такої особистості, дій суцільних і цілеспрямованих, на що, до речі, особливу увагу свого часу звертали представники німецького неоромантизму, зокрема такі його дослідники, як Штефан Хорст чи Рікарда Гух [9]. Простежуючи певну тяглість між романтизмом братів Шлегелів і Гайне та романтиками початку ХХ століття, тобто неоромантиками Гергартом Гауптманом, Германом Зудерманом та Франком Ведекіндом, вони акцентують на тому, що в центрі їх творів завжди знаходилася сильна індивідуальність, що такі форми авторської свідомості – це не лише поетикальні засоби, а й світовідчування письменників.

Трохи згодом цікаві міркування щодо специфіки неоромантичного мислення висловив німецький теоретик Людвіг Кьоллен: “Знову погляд відволікається від окремого на ціле, на абсолютне, що мусить бути ґрунтом для мистецтва. Воно хоче осмислити світ, бо знову стало романтичним” [10; 69]. І здійснити воно може це лише через яскраву особистість. А бельгійський драматург Моріс Метерлінк, дарма що сповідував передусім приписи символізму, навіть прагнув надати неозначеному рухові неоромантизму певну програмовість, стрункість поглядів: “Здається, все людство прагне, ні, обов’язково мусить трохи позбутися оков матерії, спрямувавши свій взір до глибинних основ людської індивідуальності, своєрідності духу особистості” [11; 6].

Загалом на початку століття до модерних типів авторської художньої свідомості була прикована увага як їх дослідників (згадаймо, приміром, праці Вільгельма фон Шольца “Думки про драму”, 1904; Пауля Ернста “Можливості класичної трагедії”,

1904; Станіслава Люблінського “Підсумки модернізму”, 1905), так і безпосередніх творців (пригадаймо, скажімо, Гергарта Гауптмана, Генріка Ібсена, Гуго фон Гофманстала та багатьох інших художників слова, що однаковою мірою володіли приписами і неоромантизму, і символізму).

На перший погляд, ці два поняття мають багато спільного. Зокрема, у творенні непересічного образу-персонажа, у незвичних, нерідко фантастичних обставинах, у використанні широкого спектру міфологем чи й засобів міфологічного мислення тощо. І все ж, незважаючи на ці споріднення, між неоромантичними і символістськими моделями авторської свідомості існують й очевидні розбіжності. Це стосується насамперед образної системи. У символізмі, як про це йтиметься в наступному розділі нашого дослідження, замість художнього образу, котрий відтворює певне явище, використовується художній символ, що є знаком “мінливого життя душі” і “одвічних пошуків істини”. Тим часом у неоромантизмі художній образ конче мусив набувати рис неповторності й самодостатності. Більше того, якщо в символістському творі зображуване не обов’язково пов’язувалося з конкретним середовищем, то в неоромантичному воно мало очевидні зв’язки, зокрема, образ-людина проступала не знівельованою цим середовищем, а як яскрава й багатовимірна індивідуальність, самоцінна особистість.

Також, вказуючи на генеалогічну спорідненість неоромантизму з класичним романтизмом, романтизмом ХІХ століття, теоретики та історики літератури небезпідставно фіксували передусім те, що чи не найтісніше сполучало їх, – щедре використання фольклорних джерел, народнопоетичної творчості, міфологічних образів, архетипних уявлень тощо. Тут варто звернутися до таких праць українського дослідника Дмитра Наливайка, як “Спільність і своєрідність. Українська література в європейському літературному контексті” та “Мистецтво: напрями, течії, стилі”, що побачили світ наприкінці 80-х років. Вони ілюструють саме такий підхід, саме таку кореляцію неоромантизму та романтизму. До речі, цей науковець протягом останнього часу зробив дуже багато для реабілітації різних художніх явищ, які в односторонньому радянському літературознавстві вважалися проявами буржуазної культури. Як

нам видається, його дослідницька позиція щодо різних модерних типів авторської образно-стильової свідомості, зосібна неоромантизму, є одним із етапів послідовної і настійливої реабілітації даного ідейно-естетичного явища. Проте для нас вона цікава не в історичному аспекті (як еволюція поглядів української науки про художню літературу, насамперед неоромантичної моделі мислення), а в теоретичному, і то настільки, наскільки наближає нас до розуміння неоромантизму, до типологічних зв'язків неоромантизму і романтизму.

Отож, Дмитро Наливайко, аналізуючи стильові особливості цих обох літературних явищ, приходять до висновку, що неоромантизм у широкому культурно-історичному розумінні – модерна стадія того ж романтизму (в нових суспільно-духовних, філософсько-естетичних та мистецьких вимірах) [12; 165]. Як спільність рис, він наводить такі поетикальні характеристики: уява, що була не тільки вимислом, фантазією, а й чимось незрівнянно більшим – і засобом пізнання світу, і художньою реалізацією цього пізнання; тяжінням до символу й символіки як іманентних прийомів художнього вислову тощо. Загалом неоромантизм і романтизм (кожен у свій час) ставали рішучими і всеохопними запереченнями нормативності та архаїчності в естетиці й художній практиці, які зберігалися в культурно-мистецькому житті Західної Європи відповідно до XIX століття та кінця XIX – початку XX століть.

Наче доповнюючи ці загалом обґрунтовані положення типологічної схожості неоромантизму та романтизму, польська дослідниця Дорота Сівіцька та її співвітчизник теоретик літератури Юзеф Кшижановський, незалежно одне від одного, зазначають, що романтичний та неоромантичний герої виявляють свою сутність передовсім через поглиблення й активізацію суб'єктивно-ліричного начала. До найважливіших досягнень романтизму Дорота Сівіцька, як і Аліна Вітковська та Ришард Пшибильський, справедливо відносять те, що він, цей тип авторської свідомості, “зусебічно відкрив внутрішню безкінечність особистості” [13; 233], цілковито “суб'єктивну людину, складну й неоднозначну” [14; 47]. А Юзеф Кшижановський слушно зауважував, що неоромантичний тип художнього мислення ще більше вияскравлював “індивідуалізм

людини (...), яка поставала в динаміці, драматичній напрузі, у постійних внутрішніх суперечностях, у поєднанні раціонального та ірраціонального, реального та ірреального” [15; 28].

Однак це зовсім не означає, що неоромантизм, як і романтизм із його різноманітними модифікаціями, тяжіли до абсолютно суб'єктивістської замкненості. Вони були відкритими й об'єктивному світові, часто спрямовувалися до природи, суспільства, історії, фольклору, міфології. Тут романтики і неоромантики збагнули “національно та історично закодовану людину”, яка належала своїй добі, своєму народові з його побутовим середовищем, “місцевим колоритом”, людину-індивіда, яка не “розчинялася” в родовому і не зводилася до типового. Важливо наголосити, що відкритість неоромантизму та романтизму в сфері “суб'єктивного” й “об'єктивного” логічно корельована й взаємозумовлена. І справді, “внутрішня безкінечність людини”, її яскраво виражений індивідуалізм стали можливими завдяки загостреному відчуттю безкінечності світу й неосяжності буття, котре почалося саме в добу романтизму. А настійливе і всеохопне зростання самосвідомості та самоцінності особистості відчутно посилювало відтак інтерес до всього незвичайного та небуденного в індивідуальній сутності, що знаходилося в мінливому зовнішньому світі. Особливо помітно утверджувалося це в період неоромантизму, себто наприкінці XIX – початку XX століття.

Власне, цей тип художнього мислення, як уже говорилося, по-різному виявлявся в західноєвропейських літературах. Дослідники доводять, що найбагатограннішим був німецький та австрійський неоромантизм, у якому поєдналися розмаїті глибинні риси його естетики й поезики з мистецькою практикою; більш послідовними у відстоюванні національної своєрідності неоромантизму були французькі і польські художники слова, тоді як англійські неоромантики прагнули засобами цієї моделі мислення насамперед розкрити основні проблеми буття у філософському і соціальному аспектах. У неоромантизмі, як і в романтизмі, земне пов'язувалося з небесно-містичним, полярно протилежні елементи об'єднувалися в душевних глибинах індивідуума, що відбиває видимий і невидимий світ “через призму власної індивідуальності й творчо оформляє культуру сприйняття,

розуміння, мистецькі почуття і ставлення до життя або вчинків” [16; 164].

Якщо шукати загальноприйнятого визначення неоромантизму як ідейно-естетичного явища та типу художнього мислення, то головною його ознакою є не просто яскрава, всуціль індивідуалізована особистість, а могутній герой, який здатний сам подолати протистояння між ідеалом і дійсністю, а також містичне відчуття, яке змушує досягнути, а відтак і сприйняти в існуючому по ту сторону безкінечному світі реальність нескінченного. Тому-то й творець неоромантичних художніх цінностей особливо вияскравлює єдність з цим вищим світом, який стає для нього очевидним на шляху інтуїтивного духовного проникнення. Байдуже, чи в світ реальний, а чи в світ ірреальний, а від того й малозрозумілий. Тому, певно, представники західноєвропейського неоромантизму часто віддавали перевагу завуальовано-інтригуючому сюжету, де дійсність наче “розмивалася” уявою, фантазією. Звідси й налаштованість багатьох неоромантиків на зображення минулих чи й давноминулих часів, нерідко екзотичних країн, на пошуки релігійно-філософських істин, екзистенційних образів і характерів. Український літературознавець Микола Ігнатенко так пояснює сутність цього процесу: “Дійсність перетворюється у знак недійсності, реальне стає символом-алегорією ірреального, чудесного. Увесь космос, уся світобудова розпадається на два плани: видимий, реальний (який у системі середньовічного міфу є тільки знаком, символом наступного плану, отже – він уже не-реальний) та ірреальний, чудесний (який перебуває на недосяжній відстані від першого, отже – він невидимий, зате і с т и н н о (виокремлення автора. – Х.С.) реальний, бо він найвища реальність)” [17, 137].

На українському ґрунті ця модель авторської свідомості утверджувалася як через творче реципіювання західноєвропейських модерних типів художнього мислення, передусім, звісно, неоромантизму, так і через відродження в цілковито нових суспільно-духовних та культурно-мистецьких умовах характерних рис національного романтизму, що мав на той час очевидну тяглість. Усе це в своєму ідейно-естетичному та світоглядному зв'язку суттєво заперечувало натуралістично-

просвітницькі, zdeформовані етнографічні тенденції, що творчо побутували тоді в українському письменстві, мистецтві й загалом культурі.

Саме наприкінці XIX століття “покоління Лесі Українки, Михайла Коцюбинського, Володимира Винниченка, Василя Стефаника, Ольги Кобилянської, Богдана Лепкого, Олександра Олесея, Миколи Вороного та ін. (...) різко повернуло корабля української літератури в загальноєвропейське річище, при цьому не тратячи питомих національних ознак. Воно заперечило (...) і “тенденційну поезію” (термін Лесі Українки*) й почало фактично витворювати явище, яке ми тепер зовемо неоромантизмом” [18; 5]. Іншими словами, цей тип художньої свідомості в Україні почав утверджуватися майже водночас із його становленням, а відтак і продуктивним розвитком у західноєвропейській літературі та мистецтві. Саме в цей час згадані українські автори нерідко прямо протиставляли систему і принципи модерністського мислення застарілим, таким, що відживали свій вік традиційно-реалістичним канонам та формам письменницького стилю. “Всілякі реалізми і натуралізми, – відверто писала Ольга Кобилянська, – відіграли вже свою роль і сповнили свою задачу в літературі. Зробили багато доброго, і накоїли багато лиха, а тепер настав напрям “Zurück zur Seele” (“Назад до душі”. – Х.С.). Сей напрям не стягне людськість в негідне положення, а культура на тім терпіти не буде” [19; 520]. Цей погляд, така ідейно-естетична позиція, така творча декларація яскравого носія неоромантичної авторської художньої свідомості виявлялися прозаїком-модерністом ще на зламі минулих століть.

Тому навряд чи можна погодитися з думкою українського дослідника з діаспори Святослава Гординського, що в нашому письменстві неоромантизм появився аж ... у 20-х роках XX століття як своєрідна реакція на панівний тоді в радянській літературі

* В одному з листів Лесі Українка, повідомляючи свою сестру О.П.Косач про відмову співпрацювати з Михайлом Старицьким, прямо виводила це із заперечення нею сповідуваного яскравим представником “театру корифеїв” традиційно-тенденційного типу художнього мислення – реалізму: “Перспектива писати на задану тему (у Старицького вже уложенний план) і в спілці з людиною зовсім іншого літературного покоління і несхожих з моїми літературними прийомами – мені не дуже мила” (Українка Лесі. Збір. тв.: У 12-ти т. – Т.11. – К.: Наукова думка. 1978. – С.149).

натуралізм (очевидно, мова йде про пізній етап розвитку реалізму. – Х.С.), як спротив насильницьки утверджуваному методу соцреалізму [20; 1753]. Хоча, до речі, основні причини його появи, зумовлені суспільно-ідейними обставинами та світоглядними спонуками, він визначив доволі точно: “Головним, психологічним стимулом до поширення неоромантизму було національне відродження України в добу першої світової війни й після неї, нові перспективи політичного і культурного розвитку, що викликали приплив нових сил, які шукали динамічного вияву. Тому й прикметна для тематики неоромантиків перевага мотивів революції й національно-визвольного руху 1917-1920 рр.” [21; 1753].

Зважмо на ще один незаперечний факт, котрий доводить і підтверджує існування в Україні неоромантизму наприкінці ХІХ – початку ХХ століття. Як уже зазначалося, саме в цей період він теоретично й історико-літературно як художнє явище вже існував у німецькій літературі (згадаймо праці Вільгельма фон Шольца, Пауля Ернста, Рікарди Гух, Штефана Хорста та ін.), у французькому та англійському письменстві. Про нього вели мову й використовували його неоромантичні приписи Гергарт Гауптман, Гуго фон Гофмансталь, Стефан Георг, Моріс Метерлінк, Генрік Ібсен та ін. західноєвропейські художники слова. Нарешті, неоромантизм як окремий та самодостатній тип авторської свідомості знайшов своє тлумачення і в російському письменстві кінця ХІХ – початку ХХ століття, свідченням чого є не тільки твори Леоніда Андрєєва, Олексія Ремізова, Зінаїди Гіппіус та ін., а й, скажімо, наукова розвідка Дмитра Мережковського “Неоромантизм у драмі” (1894) чи праця Олександра Венгерова “Російська література ХХ ст. – 1890-1910”, котра мала підзаголовок “Етапи неоромантичного руху” (1910).

Отож, можна припускати, що сама назва, в цілому поняття неоромантизму як ідейно-естетичного явища і новаторського типу авторської художньої свідомості з’явилися в Україні саме в цей час на означення, власне, модерністських виявів у національному письменстві, що ставали, можливо, не тільки опозиційно-заперечувальними, але й певними “стимуляторами” до розширення та поглиблення, модифікації й оновлення багатьох засад традиційних моделей художнього мислення. Тому надзвичайно цінними й нині є роздуми Івана Франка про “старе” й “нове” в

“розвої сучасної української літератури”, котрі, певно, не випадково появилися на початку ХХ століття, а формувалися, вочевидь, ще наприкінці попереднього століття. “Що в нашій літературі на грані століть відбувається значні зміни, відчували й інші критики, але ніхто так прозоро й чітко не бачив і не розумів суті оновлення у белетристиці, як Іван Франко, – справедливо зазначає Іван Денисюк. – Він шукав можливості поділитись з громадськістю своїми думками, тим більше, що про нові прикмети літератури на початку віку говорили люди, які мало розуміли в питаннях новаторства. А щоб зрозуміти новаторів епохи чи, як тоді їх іменували, письменників “нової генерації”, треба було підходити до їх творчості з новими критеріями, з ширшим розумінням природи мистецтва “з погляду в и щ о ї к у л ь т у р и д у ш і, розширення й уточнення нашого чуття і нашої вразливості” (Іван Франко), а не з погляду лише суспільної утилітарності творів” [22; 178].

Власне франківська концепція оновлення літературно-художньої творчості, загалом модерністських типів мислення (у тому числі й неоромантизму) зв’язана передусім із поглибленим дослідженням людської душі, що є, на переконання письменника, абсолютно новою і важливою якістю у розвитку реалістичної структури авторської свідомості. У статті “Старе й нове в сучасній українській літературі” Іван Франко тонко простежив “механізм” впливу п с и х о л о г і з м у на цілий ряд, по суті, на весь комплекс зображувальних засобів у творах представників нового, модерного мистецького покоління, де “обсервація навіть найдрібніших порухів душі”, “особиста психологія” [23; 84] ніяк не вкладалися у рамки традиційного аналізу, звичної соціологічної критики, а настійливо вимагали цілковито новаторських підходів і критеріїв у з’ясуванні їх своєрідності, у виявленні відмінних рис від творів попередників тощо. Саме з таких позицій, під таким кутом зору він осмислював появу нового в українському письменстві на порубіжжі минулих століть, коли “старий” реалізм відчутно втрачав силу художнього впливу і “творчої обсервації”, а натомість виходили модерністські (неоромантичні, символістські, експресіоністські, імпресіоністські та ін.) форми і структури авторської художньої свідомості в особі молодих тоді, яскравих їх представників – Ольги Кобилянської, Лесі Українки, Василя Стефаника, Олександра Олеся, Михайла Коцюбинського, Марка Черемшини, Володимира Винниченка тощо.

Зусебічно й прискіпливо дослідивши їх твори, їх мистецько-образну манеру організації і викладу літературного тексту, що, по суті, завжди є глибоко індивідуальною, Іван Франко доволі точно спостеріг основні риси, що так чи інакше об'єднували цих письменників “нової генерації” – надто велика увага до непересічної особистості та її внутрішнього світу, зосередженість не на патетиці, а на звичних реаліях життя індивідуума, нерідко – буденно-трагічних чи принаймні драматичних, всеохопна ліризація, особлива ритмічність і музикальність їхнього слова, в чому можна вбачати не що інше, як потужний, навіть триумфальний вияв нової художньої, цілковито модерністської техніки. Одначе, за переконанням Івана Франка, то вже була не просто досконала, витончена техніка письма, то передусім була, “спеціальна душевна організація тих авторів, виплід високої культури людської душі” [24; 82], своєрідна психічна логіка і структура мислення. Мова, отже, йшла, як уже говорилося, про психологічні основи модерної, зосібна неоромантичної творчості молодих авторів, про появу в їхніх душевних організаціях нових, специфічних нюансів, що, за Іваном Франком, сприяли їм не тільки у розумінні самого явища літературно-художньої творчості, а й давали поштовх до його оновлення, до реалізації в багатьох випадках нових завдань, що стояли перед національним письменством і мистецтвом кінця XIX – початку XX століття.

Звісна річ, така орієнтація Івана Франка на психологізм зображення і психологізм сприйняття аж ніяк не потрактовувалася як ігнорування художником слова важливих суспільних проблем, нагальних питань життя “громадськості”. Навіть більше, він засуджував будь-які спроби літераторів, які, не маючи певного суспільного ідеалу, намагалися схватись за начебто розроблюваним психологізмом характеру людини. В уже згадуваній праці, а також у таких дослідженнях, як “Принцип і безпринципність”, “З останніх десятиліть XIX віку” та ін. Іван Франко, наголошуючи, що соціальні й психологічні елементи однаковою мірою притаманні художньому мисленню як письменникам-традиціоналістам, так і письменникам-модерністам, все ж робить висновок, що співвідношення їх (елементів) у “старі” й “нові” часи далеко не однакове. Власне, зі зміною пропорційності соціального та психологічного в бік посилення останнього Іван Франко

пов'язував нову якість літературно-художньої творчості кінця XIX – початку XX століття, появу модерністських типів авторської свідомості, зрештою, в цьому він вбачав зрілість нашого національного письменства”. “Вірне те, що література в міру дозрівання поглиблюється, – зауважував Іван Франко, – але ж вияснімо характер цього поглиблення! Воно йде не від індивідуальної психології до соціології, а навпаки, від соціології до і н д и в і д у а л ь н о ї (виділення наше. – Х.С.) психології” [25; 117].

У такому твердженні, що ґрунтувалося на глибокому знанні процесів української та світової літератури, на найновіших досягненнях тодішньої науки, зосібна психологічної, соціальної та філософської (за їх прикладом “пішла й новіша література і побачила одну із своїх задач у психологічній аналізі соціальних явищ, – писав Іван Франко, – у тому, – сказати б – як факти громадського життя відбивається в душі й свідомості одиниці, і навпаки, як у душі тої одиниці зароджуються й виростають нові події соціальної категорії” [26; 118]. – не лише ключ для того, щоб збагнути нову якість психологізму в тогочасній літературі (Іван Денисюк). Це ще й ключ до появи, розуміння і функціонування на національному ґрунті системи нових типів художнього мислення, зокрема, того ж неоромантизму. Доречно зауважити, що таке явище, як модерністські літературні напрями рубежу XIX – XX століття, Іван Франко потрактовував, власне, з позицій актуальної тоді психологічної методології, що її він прагнув використати як домінуючу в написанні своєї чи не найбільшої і найґрунтовнішої історико-літературної розвідки – “Нарис українсько-руської літератури до 1890 року”.

Нам близьке і зрозуміле таке положення статті Івана Денисюка “Франкознавство: здобутки, втрати, перспективи”: “Франкова концепція національної літератури не тільки чекає вдумливого дослідника, а й практичного застосування у нашій праці про літературний процес. На жаль, деякі дослідники не втомлюються у навішуванні принизливого на українську літературу ярлика “народницька”, хоча І.Франко давно спростував цю вигадку й довів, що селописно-народницькою нова наша література ніколи не була. Як не дивно, все ще треба нагадувати багатьом вченим І.Франка про націоналізацію впливів, про важливість національної неповторності письменства у час, коли багато в кого комплекс своєї меншовартості виражається в комплексі міфічного європейзму. І.Франко ж мав на оці цивілізаційні типи, цивілізаційні течії, він дуже добре розумів вартість не лише європейської культури, а й орієнтальної, яка в минулому в багатьох аспектах переважала європейську” (Див.: Іван Франко – письменник, мислитель, громадянин: Матеріали Міжнародної наукової конференції (Львів, 25 – 27 вересня 1996 р.) – Львів: “Світ”, 1998. – С.17).

Звісно, не всі фахівці того часу, як уже зазначалося, так прозірливо передбачали й тонко відчували цей процес оновлення в нашому національному письменстві, як це робили Іван Франко, Ольга Кобилянська, Леся Українка з притаманною для них розважливістю і аргументованістю, ерудицією і чуттям, без зайвої епатажності та афектації у ставленні до творців духовних цінностей минулої і сучасної їм епохи. Були серед них і надто "гарячі", "безкомпромісні" адепти модернізму, які, проте, як і їх великі попередники, також прагнули змін в українській літературі і мистецтві.

Так, разом із письменниками, які опиралися у своїй художній практиці на естетику й поетику неоромантизму і тим самим утверджували у нас цю модель модерністської свідомості, важливу роль у цьому відіграли й такі молоді критики того часу, як Микита Сріблянський (М. Шаповал), Микола Євшан (М. Федюшка), Андрій Товкачевський та ін., котрі сповідували модернізм як широкий і доконечно потрібний в історико-літературному процесі спектр нових ідейно-естетичних віянь, як могутній критичний фактор знецінення етнографічно-побутових та просвітницьких стихій в національному письменстві. "... Їм

* Така критична реакція щодо низькопробних, хуторянських варіантів українського національного письменства не була чимось новим у розвитку нашої літератури. Згадаймо бодай виступи Панька Куліша проти т.зв. "котляревщини". Михайла Драгоманова у листах до редакції журналу "Друг" чи Івана Білика (Рудченка) про юридичну відповідальність т.зв. "поета" Кохнівченка за популяризацію своїх графоманських віршів. У статті "Роль літературної критики кінця XIX – початку XX ст. в утвердженні престижу українства" Роман Гром'як зазначає: "Проти звуження українства до етнографічно-культурницького аспекту, проти відриву його від політики постійно виступав "Дзвін", у якому Д. Донцов регулярно вів рубрику "З українського життя", широко оперував терміном "українство". На українство чигало тоді, на його думку, дві небезпеки: сліпа залежність від чужих культур і глухий провінціалізм. Це Сіцилія і Харібда, повз які українство мусить перейти до своїх вершин" [27: 198-199]. Отож, критицизм у ставленні до примітивного, розрахованого на недалекого, а то й ворожого реципієнту українства набував не тільки літературно-художнього, культурно-освітнього, а й політичного значення, надто в часи стагнації, переслідувань чи заборон українського слова, українського духу. "Ось чому етнографізм українофільства, – робить логічний висновок Роман Гром'як у своїй статті "Іван Франко і проблема формування національної свідомості в процесі українсько-польських стосунків", – мусив змінитися етнологічним самоусвідомленням українства, яке зрештою переростає в українознавство, що теоретично утверджує національну самосвідомість і політичне самовизначення українців" [28: 226].

подавай сльози за убогого брата, збирай священні черепки археології, обливай їх квасним розтвором любові до рідного побуту, рідної люшні і притики, до зозулястої курки і т.п. обожествлених овочів української землі, – з їдкою іронією писав Микита Сріблянський у своїй статті "Національність і мистецтво" про так званих "квасних" патріотів. – Цим ліліпутам думки нічого іншого не треба. Електричність їм не потрібна, бо вони мають "рідний" каганець, архітектура їхня – куринь і журавель над колодізем... Тут встає перед нами їх задача – просвіщеніє меншого брата каганцем свого тупоумства..." [29: 687-686].

Та якщо ці думки Микити Сріблянського (надто безапеляційні, загострено полемізовані, а почасти й просто гіперболізовані) здебільшого стосувалися, сказати б, стану рецепіювання такої "літератури-літературщини", то міркування Миколи Євшана прямо співвідносилися з художньою творчістю письменників, точніше з їх мисленням. Нерідко вони носили не просто дискусійний характер, а на певному емоційному піднесенні "змітали" будь-які перепони в розвінчуванні примітивно грубого "побутовізму", "етнографізму", "фотографізму", звичайного копіювання життя (без будь-якого заглиблення до його основ), себто "голого натуралізму". Як, приміром, такі положення статті Миколи Євшана "Куди ми прийшли?..": "...Ся літературна атмосфера стала в останні часи міщанською до неможливих розмірів, стала просто страшною безоднею, в якій далі несила було жити" [30: 248]; "І просто чудно якось стає, що й досі ще удержалися ті форми патріотизму, убрані в безграмотні в повнім того слова значінні літературні твори; що й досі люди не увільнилися від тих "чарів" та не навчилися дивитися на життя іншими очима" [31: 249]. Чи сповнені болю та звідчаєності такі рядки: "Але єсть ще один спеціальний рід "творчости", якому початок дало українофільство з своїм галушково-шароварним патріотизмом, а яке й досі дає санкцію тій продукції. Се ніщо інше, як голосна "малоросійская драма", яка в останньому часі прибрала застрашаючий вид і в страшний спосіб множитья і росте на очах. Можна би ще махнути рукою на ті плоди людського духа, якби не те, що вони, і майже тільки вони, знаходять собі притулок в українському театрі: вони тісно з собою зв'язані і лагодять собі взаємно успіх серед широких верств, систематично притуплюючи

у публіки смак для дійсних творів мистецтва. І коли вже від кількох літ відзиваються голоси про українську драму, то вони не забувають і про реформу цілого українського театру, який дійсно мусить відродитися або вмерти” [32; 250].

І наче передбачаючи можливі тоді й нині закиди в упередженому ставленні до справжніх високомистецьких явищ “театру корифеїв”, звинувачення у знеоціненні їхньої ролі щодо пробудження та відстоювання національного духу через зображення, власне, етнографічно-фольклорних основ української дійсності й “української душі”, Микола Євшан далі зазначає: “... сього й ніхто не перечив, що в початку була тут перше всього патріотична ціль; люди працювали для української драми і театру тому, що треба було (...); також ніхто й не зменшував дійсної ціни елементу етнографічного, який давав свіжість та поезію творам драматичним (...). Але то було колись... А чим стала тепер українська етнографічно-побутова драма? Тепер в ХХ столітті?! Се дуже добре бачить всякий, кому доводиться читати ті нові твори українського драморобства, а ще краще той, хто буває в українському театрі. Про найновіші твори Марка Кропивницького, одного зі стовпів етнографічної драми, говорить сама Олена Пчілка: “Сі п'єси чи не найслабші з усього, що написав Марко К. Нема в їх ні цікавої основи, тієї драматичної інтриги, ні нових цікавих типів, ні – хоч би майстерного малювання подробиць. Все якесь мляве, безбарвне, дарма що приходиться до такого яскравого, запального часу”. Се Кропивницький, один з авторитетів! А що говорити про тих, що, підшившись під українську драму, заливають наш театр повинню найогиднішого драморобства, що приносить сором українському мистецтву, перебираючись за клоунів, готових на домагання вулиці чернити себе сажею та ходити на руках? А Володський, Товстонос, Ніколаєв, Рекун, Никипольчук, Грицинський?”* Се тільки, ті, що

* Мова, очевидно, йде про такі п'єси Марка Кропивницького, написані на початку ХХ століття, як драму “Супротивні течії”, комедію “Мамаша”, драми “Страчена сила”, “Конон Блискавиченко”, “Розгардіяш”, “Зерно і полова”, “Скрутна доба”, що, за переконанням дослідників творчості драматурга (скажімо, Петра Киричка і Ростислава Пилипчука), й справді художньо недовершені, позбавлені оригінальних характерів і конфліктів.

** Прикладом такої “здеформованої” етнографічно-побутової п'єси, “малоросійської драми” можуть слугувати твори Олександра Володського “Під крамницями”, “Орися” (“В каламутній воді”), “Як вони женихалися”, “На бідного Макара” (“Сполоханий засць”) та ін.

і останньому році повипускали нові свої п'єси. (...) І вони стають панамі положення, вони друкують по кілька видань, вони виставляють свої твори в театрі, вони “репрезентують” українську драму! Бо вони знають, як треба писати, щоб підійти під смак хоч би останнього сорту публіки, як її забавити (...). Поза ними майже вся нова українська драма, всі найкращі твори – книжкові (...), – вони не зробили би каси. І тому вони не йдуть на сцену” [33; 250-251].

Такі категоричні й беззастережні думки, висловлені на початку ХХ століття окремими молодими представниками літературно-критичного цеху, згодом вилилися на сторінки журнальних видань, які перетворилися на своєрідну арену запеклих суперечок між представниками традиційних і модерністських віток у розвитку українського літературно-мистецького процесу. “Наша література “старих” іменно не має в собі змагання до нового світу, – йшлося в часописі “Українська хата”. – Вона малює те, що єсть, описує події, факти, особи в їх побутово-етнографічно-економічній обстановці, реєструє все це добросовісно, з точністю, але й з мертвістю фотографії, з пунктуальністю поліцейського протоколу... Це є література вбожества, ілюстрація своїх злиднів в їх матеріальній формі без протесту проти ідейної порожнечі і безсилості духа” [34; 431]. (Як тут не згадати вислову Лесі Українки, що вже давно став крилатим: “В літературі мають вартість портрети, а не фотографії”).

Мовлено знову ж таки надто узагальнено щодо “літератури старих”, надто різко і непримиренно, категорично і безапеляційно, аж з якимось максималістським “надривом” про натуралістичне побутописання, ілюстративність у зображенні суспільного життя і людської природи тощо. Та водночас тут також вчувається вболівання за дальший поступ нашого письменства, прагнення оновити його художнє мислення, зокрема і передусім способи відтворення внутрішнього світу особистості. Зрештою, не забуваймо й того, що Іван Франко нове, модерне в нашій літературі і мистецтві, котре все очевиднішим ставало на зламі минулих століть, пов'язував насамперед не з тематикою, а, як уже акцентувалося, із засобами відображення “високої культури витонченої душі”. Власне він “був одним серед тих, – зазначає

Роман Гром'як, – хто на матеріалі української культури, розглядаючи її в європейському контексті, відчув, може, й вгадав ті симптоми і почав їх аналізувати, полемізуючи з друзями, опонентами і ворогами, на десятиліття опинившись у центрі, у самому вирі життя нації” [35; 134].

Здебільшого також не з тематикою, а насамперед із змінами в поетиці, що йшли від неоромантичного, символістського чи імпресіоністського типів художнього мислення, пов'язували новаторство української літератури злам минулих століть молоді критики, літературознавці, письменники. Як і Іван Франко, вони гостро відчували потребу оновлення розвитку літературно-мистецького процесу, потребу його модернізації, вбачаючи в панівному на той час реалізмі, що поступово вироджувався в натуралізм, певне гальмо, навіть якусь загальнокультурну ретроградність, тому й всіляко відстоювали необхідність появи нових форм і структур авторської художньої свідомості. “Предметність (як обов'язкова риса реалізму) виявляє, на їхню думку, – пише Михайло Наєнко, – цілковиті ознаки старіння; її місце мають заступити різні форми умовного письма, що дадуть змогу потіснити в мистецтві раціоналізм і утвердити основу основ художньої творчості – почуттєвість” [36; 136].

Хай і полемічними, хай і категоричними, хай і не завжди достатньо аргументованими сприймалися чи сприймаються нині такі або схожі судження того часу, все ж вони мають право на самоцінність, зрештою, на історико-об'єктивний їх аналіз. Бо ті ж Микола Євшан, Микита Сріблянський чи Андрій Товкачевський, будучи зорієнтованими в своїх художніх позиціях на західноєвропейські модерністські естетичні віяння (неоромантизм, символізм, імпресіонізм тощо), міцно й наполегливо, проте, відстоювали передусім українську духовність на тодішньому суспільно-політичному й культурно-освітньому ґрунті. Врешті-решт, вони будь-що прагнули створення національно-ідентичної літератури й мистецтва (своєрідних, відомих і високохудожніх у світових координатах), де головними проступали б не “ідеологічно зорієнтовані усереднені маси, а художньо осмислені індивідуальності”. “Якщо ж виділяти власне літературно-критичні аспекти у відстоюванні престижності українства, то треба насамперед наголошувати на високому мистецькому рівні

художніх творів, які підносила критика, і на тих критеріях, якими вона при цьому користувалася, – зауважує Роман Гром'як. – Згадаймо різкі виступи І.Франка проти утилітаризму в художній літературі, його тезу “критика мусить бути естетичною”, глибоко обґрунтовану в трактаті “Із секретів поетичної творчості”; візьмімо під увагу і те, як Леся Українка тактовно акцентувала світове значення творчості Ольги Кобилянської та Василя Стефаника, і як згодом критика пояснювала основну вартість творчості самої Лесі Українки. (...) Навіть у “Дзвоні” – органі українських соціал-демократів, який по “своєму обстоював класову диференціацію і нації, і її культури, в некролозі на смерть М.Коцюбинського писалося: “В його особі поніс втрату не тільки український народ, а ціле людство” [37; 194-195].

Ми навели, може, на перший погляд, аж надто розлогі і часто гостро дискусійні судження стосовно тенденцій літературознавчої боротьби початку ХХ століття, котрі засвідчують, як нелегко і в яких складних суперечностях формувалася теоретична концепція українського неоромантизму, як непросто утверджувався він на теренах національного письменства. Це тим більше потрібно знати сьогодні, щоб з відстані часу судити про неоромантизм як цілковито самодостатній тип художнього мислення, модель авторської свідомості, що на національному ґрунті набула деяких нових, специфічних рис.

Передусім немає сумніву в тому, що український неоромантизм, схоже до його західноєвропейського аналога, генетично успадкував характеристичні ознаки класичного романтизму як явища конкретно-історичного й типологічного. Мова йде про утвердження яскраво-непересічної особистості, осмислення надзвичайної складності внутрішнього світу людини, його невичерпності (“безкінечності”), його творчої могутності. Як і романтичний герой, герой неоромантичний також не приймає оточуючої його дійсності, протиставляючи їй свій ідеал (інша річ, що цей розрив між ідеалом і дійсністю романтики й неоромантики долали по-своєму). Неоромантики, як ми вже зауважували, прагнули це протистояння вирішити більш конструктивно.

Окрім того, дослідники українського неоромантизму відзначали також його спільну з романтизмом зацікавленість

міфами, фольклором, історією тощо. Та якщо приміром, фольклор у романтизмі спирався на певну традицію, що склалася в період передромантизму і формувалася у рамках просвітительської ідеології, то фольклор у неоромантизмі виконував іншу роль – утвердження самобутності та яскравої національної індивідуальності, її внутрішнього світу. Усна народнопоетична творчість виступала вже не тільки і не стільки як своєрідне й виразне тло, що його ми часто помічаємо в творах українських романтиків, а як важлива й органічна фольклорна система самої структури неоромантичних творів. На підтвердження цього дуже часто наводилися приклади з “Лісової пісні” Лесі Українки та “По дорозі в Казку” або “Ночі на полонині” Олександра Олеся.

Важлива риса українського неоромантизму, що помітно вирізняє його від засад романтичного художнього мислення письменників-попередників, – інтенсивне звертання до світових сюжетів, біблійних образів і характерів, якихось незвичних, до того ж “розбуджених” фантазією подій, обставин чи ситуацій (згадаймо ряд творів Лесі Українки, Ольги Кобилянської, Спиридона Черкасенка, Олександра Олеся, а пізніше Юрія Яновського, Миколи Хвильового, Олександра Довженка та ін.). Іноді критики, як наприклад, Микола Зеров, виступали проти “надмірного замилювання” такою тематикою і проблематикою, ще інші (скажімо, Гнат Хоткевич) звинувачували таких художників слова у відриві від української дійсності, від сучасних потреб національного життя тощо. Хоча, приміром, та ж Леся Українка саме через екзотичність і віддаленість сюжетів розкривала складні конфлікти, підневільно-трагічну долю своєї рідної землі, сучасного їй життя українського народу. А Ольга Кобилянська через так звану “німеччину”¹, якою докоряли їй деякі галицькі критики, піднімала й художньо проектувала

¹В одному з листів до Ольги Кобилянської Леся Українка зазначає: “... галицька критика докоряє Вам Німеччиною, а я думаю, що в тій Німеччині був Ваш рятунок, вона дала Вам пізнати світову літературу, вона вивела Вас в широкий світ ідей і штуки” [Українка Леся. Зібр. тв.: У 12 т. – К.: Наукова думка, 1978. – Т. 11. – С. 111]. Як переконаємося, поетеса акцентує тут на найголовнішому, на її думку, – залученні українського письменства до координат світової творчості через використання національними авторами нових, модерних європейських типів художнього мислення.

інгальнолюдські, екзистенційні проблеми буття, морально-етичні закони взаємин суспільства і людини тощо.

Тут доречно згадати, що для українського романтизму, навпаки, домінуючим був неабиякий інтерес власне до історичної тематики, конкретно-національної проблематики. У творах багатьох поетів-романтиків (наприклад, Амвросія Метлинського, Миколи Костомарова, представників “Руської Трійці” та ін.) туга за втраченою свободою України, уява гармонійного суспільства в душі українського козацтва вияскравлювалися настільки виразно, мовити б, зримо, що схожі мотиви навряд чи можна було віднайти в західноєвропейських (німецьких, французьких, англійських та ін.) романтиків, у яких наскрізною була мрія про примарне казкове середньовіччя. Для українських романтиків історичне минуле було одним із найголовніших виявів національної дійсності, котра обов’язково ставала об’єктом самобутньої культури, зрештою, цілою епохою, коли українство (в широкому розумінні цього слова) стверджувалося найбільш діяльно. Йшлося, звісна річ, про присутність реалій історії як певної традиції в сучасній культурі й водночас про творчий підхід до історичного процесу, про діяльну й активну участь у ньому. Зі схожих неоромантичних творів тут, певно, найбільше вирізняється “Бояриня” Лесі Українки.

Цікаво, що саме в такого типу творах українських романтиків виразно проступають містичні й міфопоетичні риси (згадаймо ранні балади Тараса Шевченка, Панька Куліша, вірші Амвросія Метлинського та ін.), які згодом у нових умовах знайшли свій подальший розвиток у фольклорно-міфологічних за своєю природою художніх структурах українських неоромантиків, скажімо, Лесі Українки (“Лісова пісня”), Олександра Олеся (“По дорозі в Казку”), Ольги Кобилянської (“Царівна”), Миколи Вороного (цикл лірики “Разок намиста”) та ін. На жаль, саме ця риса українського неоромантизму ще недостатньо вивчена, тоді як вона суттєво позначалася на цій моделі авторської художньої свідомості в національному письменстві.

Зрозуміло, що фольклорна та міфопоетична стихії ставали ґрунтом не лише для неоромантичного, а й для символістського мислення. Тож має цілковиту рацію сучасна дослідниця українського неоромантизму Олена Шпильова, яка зазначає, “що

в епоху бурхливого формування в українській літературі нових течій і напрямів межа між ними вловлювалася критикою не завжди (втім, і зараз щодо них існує чимало різних, часом протилежних суджень). Але щодо неоромантизму саме тоді визначився критерій, на який і сьогодні слід звертати більше уваги. Це – відтворення людини в її неповторності і самодостатності, людини, багатьма нитками зв'язаної з середовищем, але не знівельованої ним, людини як багатовимірного світу, як індивідуальності” [38; 50].

Власне на цьому особливу увагу зосереджували тодішні історики літератури (Іван Франко, Михайло Грушевський та Дмитро Донцов), літературні критики (Микола Євшан, Микита Сріблянський, Андрій Товкачевський), які хоча прямо й не називали нову течію неоромантизмом, все ж, ведучи мову про західноєвропейські чи українські модерністські типи художнього мислення, безперечно, мали на увазі і його. Вочевидь, саме про нього йшлося в уже згадуваній статті Микити Сріблянського “Національність і мистецтво”, в якій він виступав за “визволення індивідуальності” супроти нівеляції особистості. Щоправда, й тут (як і назагал у такого роду тодішній критиці) не обійшлося без надмірних емоційних перегинів та перебільшень, котрі, однак, цілком усвідомлювалися самими ж критиками. Так-от, Микита Сріблянський не без певного гумору й самокритики пише: “Розуміється, що коли голодна людина їсть багато, то захворіє; так і з нашим індивідуалізмом: зірвався він із налігача і вдарився в ексцеси – то його захопила з головою “проблема пола”, то невгамовний естетизм “краківських естетів”, вуличних обірванців, то “гріховна муза” поцупила в “вертепи бентежні” і забалакала, як повія” [39; 114]. Тут явними є натяки на творчість то Володимира Винниченка, то Богдана Лепкого і Василя Стефаника, то Василя Пачовського.

Микита Сріблянський пов'язував “індивідуалізм” не тільки з літературно-художньою творчістю, а й надавав йому навіть певного значення як категорії філософії. За всієї перебільшеності цього, його міркування не позбавлені певного (саме філософічного спрямування) змісту: “Література індивідуалізму, його поезія і сон будуть мостом, по якому молоде покоління перейде з ночі старих в день свого цвіту. Наша бунтівницька

література, наш індивідуалізм збережуть наші сили для життя, а не для марнування їх у наймах біля панських порогів” [40; 186].

Схожу думку, в дещо розгорнутому вияві “боротьби поколінь”, висловлював і Микола Євшан, який наче кидав клич своїм сучасникам-письменникам “остаточно скинути з себе останки крамарської тверезости наших батьків, а полюбити розмах всього великого і гарного. В тому чи не єдина цінність і краса всякого ширшого руху, що йде до визволення індивідуальності” [41; 53]. Загалом “хатяни” всіма шляхами виокремлювали й підносили пафосний індивідуалізм та прагнення “різьбити себе” в ідеалі героїв Лесі Українки та Ольги Кобилянської: “Індивідуалізм має витворити, по думці М.Сріблянського, кадри нової інтелігенції, сильних, переконаних і гордих людей..., новряди борців за Україну” [42; 4].

Додаймо до цього й предметні роздуми про індивідуалізм літературознавця Дмитра Донцова, який трохи пізніше від Микити Сріблянського та Миколи Євшана у статті, присвяченій Лесі Українці, писав: “Її індивідуалізм не повністю втікає від життя людей, подібно до героїв Байрона і його російських наслідувачів, не ховається в катакомбах, а шукає своєї схованки, як той неофіт (“Катакомби”), в таборі Спартака, в таборі повсталих рабів. Її поезія – поезія індивідуалізму лише тому, що “згуртована більшість” ще не добралась до тих ідей, які проповідувала вона, індивідуалізму, що апелює до мас”. І трохи далі такі його медитації: “Можливо, ніхто, крім Шевченка, за всього ладу свого інтелекту і своєї музи не відображав так правильно й яскраво життєву філософію маси, що страждає і бореться, – філософію пробуджуючої свідомості народу” [43; 26-27].

Наче продовжуючи думку Дмитра Донцова про відмежування індивідуалізму Лесі Українки від байронівського індивідуалізму, інший дослідник неоромантичного типу художнього мислення поетеси Михайло Драй-Хмара вносить до цього суттєве уточнення: “Леся Українка європейського індивідуалізму на українську ниву не переносила – він у неї цілком саморідний і весь насичений соціальним змістом. (...) Оцим соціальним змістом індивідуалізм Лесі Українки дуже відрізняється від західноєвропейського індивідуалізму Байрона.

Ніцше, Уайльда та ін. Індивідуалізм Леській літературний, конструктивний. Деструкція не є його метою, а лише криза в поєднанні індивідуалізму з стихійним демократизмом, мало різноманітність таланту Лесі Українки [44: 142-143].

Хай це цитування, на перший погляд, слід звертатися надто частим, однак воно, складене з різноманітності положень тодішньої критики, якнайбільше відбиває заної з серйозної програми нової модерністської моделі художньої світовимірної неоромантизму. Хоча слід зауважити, що першою написала це ідейно-естетичне явище у своїй статті “Переджувалася суспільна драма” саме Леся Українка: “Неоромантизм – це вільність особистості в самій юрбі, розширити її права, коли вона виходить з цього знаходити собі подібних чи, коли вона виходить з цього активна, дати їй можливість вивисувати до, ж, ведучи інших, а не знижуватися до їхнього рівня, не бути ські типи хуви вічної моральної самотності чи моральної казарми. Вочевидь, -237]. До речі, цю статтю Леся Українка, як переказати Сріблястий, написала на початку 1901 року в Мінську за “воглядала безнадійно хворого свого приятеля Сергія”. Щоправого, а як реферативний її виклад прочитала на засіданні не обійшло літературно-артистичного товариства в Києві 26 вересня 1901 року. Нинішні українські дослідники, зокрема історики літератури, підсумовуючи художньо-естетичний дорінок самокритичної сторіч, вважають, що “можна навіть говорити про багату, томантичну естетико-літературну концепцію, яка формується з налігача зжі старої і нової художніх систем і була, по суті, “проблема новлення останньої. В ній своєрідно відбилися спроби, вуличні, соціалізації людини і світу, особистості й суспільства, і бентежні” й безкінечного, реального й ідеалу, причому основною тенденцією синтезу служила естетична ілюзія, духовно-творчість і Василюк” [46: 103].

Та якщо саме явище неоромантизму в індивідуалізм” живалося ще наприкінці XIX століття, то термін на це надавав його зникнення – на початку XX століття. Власне, й тоді ж почали вживатися його параметри, характерні національні риси та зміни певного виду з багатьох статей, вміщених у нетрадиційній літературі індивідуального спрямування часописах, зокрема, в журналі “Юна молодь і хата”, де публікувалися з проблемами дослідження літератури. Наша бунтарська тенденція

художнього мислення ті ж Микита Срібляньський, Микола Євшан, Андрій Товкачевський та ін. І якщо Святослав Гординський, як ми вже говорили, пов’язував появу неоромантизму аж із 20-ми роками XX століття і винятково з ідейно-політичними та культурно-духовними передумовами національного відродження України, то, вочевидь, причина цього криється насамперед у певних трансформаціях та модифікаціях у цей час неоромантизму.

Мабуть, саме на це звертав свою увагу сучасний молдавський дослідник неоромантичної моделі авторської свідомості Дмитро Царик, який у монографії “Типологія неоромантизму” [47] її ранній (початковий) період розвитку означував як гуманітарний (пізній період він називав лірико-філософським), бо власне тоді, при його зародженні, особливо актуальним було вивільнення особистості з-під пресу ідеологічних та суспільно-репресивних сил, утвердження в ній саме людських і людських начал, тобто становлення яскравої (непересічної й оригінальної) індивідуальності.

Попри деяку полемічність у періодизації неоромантизму (скажімо, на українському ґрунті філософське наповнення творів характеризує і ранній етап його розвитку), Дмитро Царик все ж доволі точно визначив типологічні пари, що завжди, за будь-яких обставин і в будь-який період характеризували саме неоромантичний тип художнього мислення: суспільство й індивід, середовище (людське й природне) та особистість, герой і юрба тощо. Власне, у зіткненні або на порубіжжі цього чи не найбільше вияскравлювалася риса нової, модерної моделі авторської свідомості, котра в літературно-мистецькому процесі йменувалася цілком точно й однозначно – неоромантичний індивідуалізм. Хоча і тут не обходилося без “перегинів”, без гіпертрофування того або іншого полюса названої пари.

Скажімо, згадуваний уже Микита Срібляньський так писав про особистість і юрбу в статті, присвяченій творчості поета-неоромантика Миколи Філяньського: “Презирство до юрби – це є презирство до нівеляційних тенденцій, до мішанської тупості і жорстокості, до утертості і шаблону, до невиразності” [48: 185]. Натомість, особистість – це (дещо видозмінюючи формулювання критика) ота світла, весела, добра, етично й естетично розвинута істота, творча, поривчаста, рухлива, свідомо своєї гідності і своїх прав супроти людей [49: 185]. Тут очевидно вже йдеться не стільки

про увагу до окремої людської постаті, як про піклування про особливий тип людини – надлюдину. Епоха сталінізму та гітлеризму довела не лише весь трагізм, а й небезпеку такої особистості. Однак це буде пізніше, хоча й порівняно швидко, – у 30-х роках, а на початку нового століття “духовне визволення людини”, “виокремлення її з юрби” було не тільки естетикою, а й своєрідною філософією в усій Європі, що, безсумнівно, позначалося на модерних типах художнього мислення, передусім неоромантизму.

Певна річ, українські неоромантики тут не були оригінальними, і радше нагадували не цілком вправних послідовників-учнів. Хоча самі ж всіляко заперечували “сліпе” наслідування (не кажучи вже про епігонство) в літературі й мистецтві. Таких, нерідко усвідомлюваних самими ж критиками “перегинів” тоді, на початку ХХ століття, в журнальних та газетних публікаціях, в інших українських виданнях було достатньо. Вони стали свідченням не тільки зацікавлення новими західноєвропейськими віяннями в художній творчості, а й розмаїттям дискусій навколо запровадження їх на український національний ґрунт.

Сьогодні, синтезуючи такі проблемно-літературознавчі статті, мимохіть приходимо до висновку, що вони виконували не лише суто аналітичну, дослідницько-пошукову роль, а й були своєрідним інспіратором розвитку модерних типів художнього мислення, збуджуючи дальший літературний процес в Україні. Більше того, таке розмаїття (з різними, нерідко протилежними концепціями) критичних матеріалів означеного періоду переконливо засвідчує як прагнення їх авторів піднести рівень нашого письменства на вищий щабель, так і серйозність та принциповість, вимогливість та зичливість у ставленні до творців модерністських творів. Нарешті, “рецензування в “Українській хаті” наукових праць і художніх творів пов’язувалося з формуванням і розвитком у читачів національної свідомості, – справедливо зазначає Роман Гром’як, – “широкої артистичної культури”, супроводжувалося “протестом проти старої критики”, але не проти відомих методів вивчення художньої творчості” [50; 197]. Влучно висловився про мету і завдання проблемно-критичних статей і рецензій на сторінках часопису Микита Сріблянський, який в огляді письменства за 1909 рік писав: “Протест проти старої критики є не війною з соціально-генетичним методом

розгляду творів, не проповідь одного естетичного методу, проповідованого сучасним світовим мистецтвом, а є тільки бажанням ввести естетичний елемент у критику яко обов’язковий при оцінці творів” [51; 197].

По суті, всі дослідники, які колись чи тепер розробляли питання своєрідності й творчого побутування неоромантичної моделі авторської свідомості, акцентували на тому, що найвагоміший внесок у його наукове трактування здійснила своїми літературно-критичними працями Леся Українка, в яких заклала фактично тривкий фундамент теоретичного осмислення і самого феномена неоромантизму, а своїми драмами й ліричними поезіями вона найбільш послідовно і різноаспектно утверджувала неоромантичну течію в українській літературі кінця ХІХ – початку ХХ століття. Широко послуговуючись теоретичними та історико-літературними працями тодішніх українських та західноєвропейських літературознавців, а також опираючись на художню практику як зарубіжних, так і українських письменників, вона аргументовано довела спроможність функціонування цієї модерністської форми мислення на національному ґрунті, визначила цілий ряд її специфічних рис, засади естетики й поетики, світоглядні основи, окреслила шляхи подальшого розвитку. Вона чи не однією із перших запримітила “втому старого реалізму”, тонко відчула доконечну потребу національного письменства в зміні й видозміні традиційних моделей творчості на модерні структури, а в статтях про західноукраїнських художників слова (Ольгу Кобилянську, Василя Стефаника та ін.), про ранню прозу Володимира Винниченка достатньо аргументовано обґрунтувала суть неоромантичного типу мислення і запропонувала свій підхід до його розуміння й аналізу. Власне, в українському літературно-мистецькому середовищі відтак почалася ціла епоха, що в світовому, зокрема західноєвропейському письменстві отримає назву модерністської.

І хоча сьогодні, з позицій нинішньої науки про художню літературу, розуміння і трактування цього ідейно-естетичного явища Лесею Українкою “видається часом дещо суб’єктивним, більше того, воно не в усьому збігається з уявленнями про неоромантизм, яке існувало і в ті часи, – її судження, її підходи до нього багато в чому посприяли прогресові української літературознавчої думки” [52; 52]. Зрештою, якщо й не

погоджуватись навіть з тією або іншою думкою письменниці, все ж не можна не запримітити того, що саме її ставлення до митців з різними типами і моделями авторської художньої свідомості, до творців неоднакових чи й прямо протилежних образних стилів певною мірою виявляє обриси, присутні аспекти її творчої індивідуальності. Ще більше цьому сприяють її літературно-естетичні висловлювання, життєві роздуми, зафіксовані здебільшого в численних листах до абсолютно різних за своїми творчими уподобаннями та сповідуваними адресатів.

Так, у статті “Європейська соціальна драма в кінці XIX ст. (Критичний огляд)” Леся Українка виявляє генетичну спорідненість неоромантичного індивідуалізму з романтичним мисленням: “Взагалі романтична драма досить часто зачіпала тему боротьби особи проти око́ла, тільки при тому освічувала розмаїто саму особу, тим часом око́ло, якщо воно складалося з юрби, виставляла якоюсь темною, одноманітною, часами химерною стихією з незрозумілими, безладними і несвідомими прибоями, відбоями і течіями...” [53; 285]. А в статті “Найновіша суспільна драма”, аналізуючи п’єсу Гергарта Гауптмана “Ткачі”, вона зазначає: “Старий р о м а н т и з м (тут і далі виділення наші. – Х.С.) прагнув вивільнити особистість, – але тільки виняткову, героїчну, – від натовпу: н а т у р а л і з м вважав її безнадійно підпорядкованою натовпу, що керується законами необхідності і тими, хто найкраще вміє досягти користь із цього закону, тобто знову ж таки натовпом ...; н е о р о м а н т и з м прагне вивільнити особистість у самому натовпі, розширити її права, дати їй можливість знаходити собі подібних, якщо вона виняткова і при тому активна, дати їй можливість вивищувати до свого рівня інших, а не понижуватися до їх рівня, не бути в альтернативі вічного морального усамітнення або моральної казарми” [54; 236-237].

“Визволення індивідуальності” від натовпу і в натовпі, заперечення винятковою особистістю “устоїв моральної казарми” – це, власне, постулат чи концепція згаданих розвідок Лесі Українки. І водночас – це саме та ідейно-естетична основа, котра чи не найбільше характеризувала початковий (гуманітарний, за Дмитром Цариком) період неоромантизму. Якщо ж проаналізувати, приміром, ранній етап розвитку драматургії поетеси,

то можна переконалися, що ця основа поєднується органічно зі всією художньо-образною системою таких драматичних творів, як “Блакитна троянда”, “Одержима”, “Вавилонський полон”, “На руїнах” тощо. Більше того, тут уже не один герой вивищується як окремішня особистість над буденщиною й звичним оточенням, а кілька яскраво-самодостатніх і самоцінних індивідуальностей, що реципіюються як самототожні чи, зрештою, цілковито рівноправні у спротивах “моральним законам казарми”.

Це художнє положення Леся Українка обґрунтовує теоретично, аналізуючи вже згадувану драму Гергарта Гауптмана “Ткачі”, де такому неоромантичному героєві дається не тільки право бути об’єктом авторської свідомості, а й своєрідною ідейно-естетичною категорією мислення, предметом наукових узагальнень. “Особистість, якою б вона не була і яку б скромну роль не відігравала, – пише письменниця, – вже не стоїть у найновішій суспільній драмі на рівні аксесуара, бугафорської приналежності або декоративного ефекту; як би не була вона зв’язана навколишніми умовностями і залежна від інших особистостей, все ж вона наділена своїм, особистим характером і викликає інтерес сама по собі; їй не потрібно ні ходуль, ні магнієвого світла, щоб бути поміченою; таким чином знищується н а т о в п як стихія, і на її місце стає с у с п і л ь с т в о, тобто союз самостійних особистостей. З цього моменту починається с у с п і л ь н а драма в повному сенсі цього слова” [55; 239].

До речі, саме на творчості німецького драматурга Леся Українка здебільшого і вибудовує свої теоретико-літературні концепти неоромантизму, хоч, здавалося б, для цього “більш придатною” була драматургічна система художнього, власне, модерного мислення іншого, не менш відомого автора Моріса Метерлінка. Та, очевидно, проблема індивідуалізму, взаємин особи і суспільства значно помітніше вияскравлювалася саме в Гергарта Гауптмана, тим часом як для Моріса Метерлінка домінуючим був принцип настрою окремішнього індивіда, психологічно віддаленішого від соціуму, захищеного за певними екзотичними чи казковими картинками тощо. На її переконання, саме німецький автор, а не інші корифеї нової школи заклав ідеологічні підвалини неоромантизму [56; 134].

Звісна річ, не слід вважати, що Леся Українка як у своїх драмах пізнішого періоду, так і в своїх літературно-критичних

виступах всіляко прагнула утвердити якийсь аж надто винятковий індивідуалізм, що йде від творів Джорджа Байрона та філософії Фрідріха Ніцше. Її розуміння індивідуалізму, котре вона розв'язувала, як правило, через проблему “людина і натовп”, виходило з того, що в житті й природі, по суті, нема нічого другорядного, нічого випадкового, нічого знеціненого. Тому кожне явище, кожна особистість, на її переконання, є суверенними, усамостійнено-окремішними, і будь-яка людина є героєм сама по собі, будучи водночас частинкою загального середовища – суспільного, біологічного, морально-психологічного тощо.

Інтерпретуючи раннє оповідання Володимира Винниченка “Голота”, Леся Українка доводить, що всі подані автором особистості однаковою мірою представлені як незалежні, суверенні, хоч долі їхні різняться суттєво. Як і для Гергарта Гауптмана, для Володимира Винниченка також кожна взята з натовпу особистість – це індивідуальність зі своїм психічним, фізіологічним складом, і тому вона вже проступає не просто тлом, не просто засобом вияскравлення головного героя, а дійовим чинником змістового наповнення твору, його ідейно-естетичної суті. (Згадаймо для порівняння, що для старих романтиків проблема взаємин героя і натовпу, особистості й суспільства завжди вирішувалася протистоянням, конфліктом).

Такий принцип художнього зображення Леся Українка визначає як “абсолютно демократичний”, докоряючи неоромантикам за “надприродний аристократизм”. На її думку, справжній неоромантик, як і той, хто не приймає і не сприймає цього поняття як явища, хоча цілковито належить до неоромантичного типу авторської свідомості, обов'язково ставиться з презирством не до самого натовпу, а передусім до рабської упокореності юрби, притлумлення людського духу, завдяки чому “самітника змушують приставати до натовпу як до чогось життєвого і нівелюючого, такого, що підштовхує кожную індивідуальність до почуття жертвності та стадності. У цьому сенсі, напевно, Леся Українка трансформувала для вітчизняної літератури ніцшеанське поняття “надлюдини”, яка вважалася їй тим, хто наближає суспільство до втілення вимріяного людського ідеалу” [57; 220], – пише в своїй статті “Драматична творчість Лесі Українки в тогочасному літературному контексті” чеська

дослідниця Зіна Генік-Березовська. Трансформувала в художній, зокрема драматургічній творчості, до такої міри, що її герої суттєво різнилися від ідей Фрідріха Ніцше.

“Те, що сильне, перемагає і повинно перемагати, бо такий є закон життя”, “протиприродним є допомагати тому, чому природа призначила гинути” – ці та інші положення ніцшеанської філософії, як і дії месії-надлюдини Заратустри, спрямовані проти християнської моралі, проти “низького роду людського” (він є не чим іншим для нього, як звичайною “підстилкою”), не просто не сприймалися Лесею Українкою, а викликали гостре заперечення. У багатьох своїх драматургічних творах, у змалюванні своїх героїв її погляд на яскраву індивідуальну особистість сповнений саме християнського добра й ідеалізму. Тому, зневажаючи міщанський натовп, його рабську покірливість і догідливість сильній постаті чи виявам зла, вона помічає і таврує грубість, неестетичність, нерозвиненість свого народу, та водночас палко і нестримно любить його, вивищуючи всі його чесноти.

Ще одна відмінна риса, що народилася в творчості Лесі Українки через трансформацію ніцшеанського поняття “надлюдини”: якщо, згідно з постулатами німецького філософа і письменника, такий тип “супермена” підноситься за допомогою волі й сили над “юрбою” для того, щоб заперечити її та утвердити нову еру “зверхлюдей”, то для української авторки ідеалом виступає щира й добра, відверта і принципова людина, яка повсякчас удосконалює себе (морально-духовно) і підноситься до неосяжних вершин гармонії, з тим, щоб вести на землі за собою інших, допомогти їм пізнати себе у світі.

Важливо, що на цьому, такому непростому шляху, такому складному рухові “нагору” також спостерігається помітна різниця: “надлюдина” Ніцше, вивищуючись над усіма, постійно ворогує зі світом; натомість, герой Лесі Українки при всій очевидній духовній і фізичній самоцінності та незалежності (партійне, колективне нівечить душу, вважає він) все ж мирно співіснує не тільки зі спорідненими душами, а й з тими, хто протистоїть йому. В цілому очевидно, що ідеал Лесі Українки, вбираючи в себе деякі елементи ніцшеанської філософії, закорінений і наслідує національну традицію (згадаймо щодо цього філософські постулати Григорія Сковороди, Памфила Юркевича), національну ментальність, зокрема релігійну християнськість тощо.

Загалом Леся Українка, певно, як ніхто із її сучасників не лише інспірувала вивчення, а відтак й утвердження основних естетичних та філософсько-світоглядних засад неоромантичного типу художнього мислення, а й витворила, як уже зазначалося, певну систему теоретичних та історико-літературних поглядів на нього, що цілковито відповідали природі її таланту. Західноєвропейський неоромантизм її цікавив настільки, наскільки відбивав її дух та вдачу, її уподобання та літературно-мистецькі завдання, що стояли перед українською національною культурою кінця XIX – початку XX століття. Звідти вона вибирала активізацію індивідуального в людині, дійове заперечення матеріалістичних зумовленостей художніх явищ, зусебічний волюнтаризм. Зрештою, звідти йде її постійне звернення до одуховленої історії, до міфопоетики, до християнсько-біблійних мотивів й образів, постійне використання прийомів і засобів модерністської художньої свідомості.

Та водночас усе це вона посилювала традиціями українського письменства, тодішніми новими тенденціями розвитку національної літератури і мистецтва, збагачуючи неоромантизм такими рисами, що вирізняють його творче побутування з-поміж інших носіїв у західноєвропейському письменстві. “Характеристичне для європейської неоромантики почуття духовної втоми епохи, намагання створити естетично-умовний світ форми, естетичної досконалості, яка підміняла б саме життя (...), – зазначає Юрій Бойко-Блохин, – для Лесі Українки зовсім чуже. Її виняткова увага до форми не може бути названа формальною пересиченістю, її формі підходить назва шляхетної краси. Від її творів віє життєлюбністю, вітальністю. В її історизмі виступають історичні традиції, але вони ніби наладовані електричним струменем, вони стріляють блискавками в майбутнє навіть і тоді, коли навколо чорна-пречорна ніч” [58: 149].

Зрештою, не забуваймо й того важливого факту, що Леся Українка пов’язувала розвиток неоромантичного художнього мислення з національно-духовним відродженням підневільних народів, передусім українського в умовах царсько-російської імперії. Що цікаво, цю думку вона часто висловлювала не просто в жорстоких щодо перспектив українства цензурних умовах, а нерідко виносила її на сторінки промарксистсько налаштованого,

ідейно догматичного часопису “Жизнь”. На її переконання, неоромантизм мав би приносити для літератур поневолених народів те, що свого часу приносив, образно висловлюючись, свіжий подих романтизму: “Повсюдно в Європі романтизм (тут Леся Українка має на увазі старий романтизм. – Х.С.)... є протестом особистості проти інертного та гнітючого середовища, повсюдно, нарешті, він носив яскраво виражений національний характер при всіх своїх аспіраціях до екзотики і космополітизму” [59: 328].

Крок за кроком Леся Українка витворює власне світобачення, власну художню систему мислення, гармонійно поєднавши в ній стильові особливості різних літературних жанрів і запропонувавши свої філософські принципи бачення і відтворення. У ході вироблення цього ідейно-естетичного комплексу вона приходить, зокрема, до заперечення тенденційності в літературній творчості. Листуючись із дядьком Михайлом Драгомановим, вона пише: “Що ж до народовців, то мені (та й не одній мені) їхні криві дороги, quasi патріотичні вигукування та поклони урядові дуже обридли, (...) саме почуття правди одвертало мене від такого “лояльного патріотизму”. Вже тая “політика”, “лояльність”, криві дороги, що ведуть до високого ідеалу, “повага до народних святощів”, “умірований лібералізм”, “національна релігійність” etc., etc. – все оте вже так утомило нас, молодих українців, що ми раді б уже вийти кудись на чисту воду з того “тихого болота”... Біда, що більшість нашої української громади сидить на самій нужденній російській пресі, а через те не бачить як слід світу – ні того, що у вікні, ні того, що поза вікном...” [60: 83-85].

Цікавими й цінними щодо розуміння своєрідності неоромантичного типу художнього мислення Лесі Українки є, як уже зауважувалося, роздуми про її творчість Дмитра Донцова, який, до речі, неоромантизм поетеси, драматурга і критика розглядав і потрактовував доволі широко. Вважаючи її, по суті, одним із перших неоромантиків у національному письменстві (принаймні той час небезпідставно потверджує таку думку), він пов’язував її манеру письма, її авторську образну свідомість із стилем давніх пророчих утопій, який сама письменниця характеризувала як цілковиту протилежність епічно-розважливому, об’єктивно-повідному тону викладу й організації художнього матеріалу.

“Інші оперували переважно ідеями і поняттями, з якими лучаться звичайно певні емоції, певні переживання душі: Леся Українка малювала нам сі переживання, – спостережливо зазначає він. – Вона не конкретизує змісту емоцій, і сим її поезія наближається так до музики. Як і ся остання, відкривала вона абстрактний порив душі до ближчої неозначеної цілі: віддавала те, чого не виразити образами, ні поняттями, “la chose en soi...” [61; 172].

Звісна річ, в такому стилі помітно розмивалися обриси предметності, натомість з’являлися й вирізнялися символи-ідеї предметності, що спонукали реципієнта до психологічних заглиблень в основи людської особистості, до “вилущеної з маси” яскравої індивідуальності з її невтолимим бажанням досягнути вищі закони й ідеали суспільного та людського життя, зрештою, до позапросторових уявлень та вимірів. У цьому Дмитро Донцов, певно, не випадково вбачав вияв якогось нового відродження (рісорджименту), а сама Леся Українка вважала, що, по суті, оновлюється “колишній” романтизм абсолютно з модерністськими рисами аж до його видозміни як самодостатньої в нових умовах моделі авторської свідомості. “Звичайно, не всі новоромантики і не в усіх творах з однаковою чистотою витримують цей новий і практично дуже важкий для письменника принцип. – писала вона. – але він уже може бути критерієм для істинного розуміння й оцінки творів письменника і нової формації, які не завжди називають себе новоромантиками, інколи навіть вороже ставляться до цієї назви, але фактично сприйняли цей головний принцип (...), який вперше був у всій чистоті застосований в художній літературі німецькими новоромантиками” [62; 126].

Якщо ж синтезувати теоретичні та історико-літературні погляди Лесі Українки на природу й функціонування неоромантичного типу художнього мислення, не оминаючи при цьому, звісно, її поетичної чи драматургічної творчості, то головними складниками його тут виступають: по-перше, чітко виражена концепція індивідуалізму з її інтелектуально-вольовою та емоційно-ліричною особистістю, наділеною гострим відчуттям екзистенцій життя; по-друге, світоглядні і філософсько-психологічні засади еволюції людини; по-третє, модерністські прийоми ідейно-естетичного вираження; по-четверте, зміна

акцентів в образній системі творів, де органічно співіснують реальне та ірреальне, історія і міф, раціональне та ірраціональне, світське і сакральне, логічне й інтуїтивне тощо.

Теоретичні та історико-літературні джерела появи неоромантизму на українському національному ґрунті, звісна річ, не вичерпуються лише окресленим колом літературознавчих, філософсько-психологічних концепцій, поглядів, положень, надто тих, що виражені на початку ХХ століття. Адже цей тип художньої свідомості й нині, крізь товщу десятиліть, проступає як доволі неоднозначне й складне явище. Як підкреслюють сучасні українські дослідники чи з материкової землі (Григорій Вервес, Дмитро Наливайко, Микола Ігнатенко, Тамара Гундорова, Олена Шляхова, Віра Агеєва), чи з діаспори (Юрій Бойко-Блохин, Мікулаш Неврлий, Стефан Козак, Зіна Генік-Березовська) та ін., в самому нашому письменстві неоромантизм виступав у багатьох інших вимірах, мав інші прикмети й ідейно-естетичні акценти [63]. Однак саме це ідейно-естетичне й стильове відгалуження, про яке йшлося вище, вочевидь, найбільш продуктивно позначилося на його розвитку в нашій літературі і мистецтві, на загальному культурно-духовному поступі. Звідси, певно, ця концепція мусить привернути зусебічну увагу не тільки художників слова, літературознавців, а й мистецтвознавців своєю вагомістю, своєю наповненістю, своїм спрямуванням, що безпосередньо перегукуються з днем сьогоднішнім. Адже пильна увага до окремої особистості, індивідуалізму кожної людини, притлумлення в ній рабської впокороності й упослідження духу – це, власне, те, що є особливо актуальним для нинішнього нашого суспільства, для його поступу в майбутнє.

І хай сьогодні ще не до кінця з’ясовані джерела неоромантичного типу художнього мислення українських письменників, зосібна драматургів, хай ще не окреслені цілковито шляхи й умови його творчого побутування на національному ґрунті, все ж говорити про нього слід як про самодостатнє й життєздатне модерністське явище (нехай навіть відбивалося воно на окремих художніх постатях), котре характеризує розвиток української літератури кінця ХІХ – початку ХХ століття, і передусім творчість Лесі Українки.

Українська неоромантична традиція в контексті західноєвропейського драматургічного модернізму

Мають беззаперечну рацію ті дослідники української модерної драми кінця XIX – початку XX століття, коли появу в її розвитку такого літературного напрямку, як неоромантизм, тісно пов'язують перш за все з драматургічною творчістю Лесі Українки. Хоча, звісна річ, така художня течія не репрезентується лише творами поетеси, а є специфічною з'явою, відтак і характерною рисою всезагального національного літературно-мистецького процесу цього періоду (згадаймо бодай прозову спадщину Ольги Кобилянської, ранні п'єси Олександра Олеся, поезію Миколи Вороного або її носіїв 20-х років – Володимира Сосюру, Миколу Бажана, Дмитра Фальківського, Миколу Хвильового, Юрія Яновського, Леся Курбаса та ін). І все ж у драматургії того часу, скільки б її колишнє радянське літературознавство не намагалося препарувати до офіційно визнаного критичного реалізму, неоромантичні концепції і тенденції чи не найвиразніше проступають саме в драматургічних творах Лесі Українки. Це зв'язано, зокрема, з ускладненням поетики її драм найновішою системою художньо-естетичного мислення. А воно всуціль різнилося від авторської ідейно-образної свідомості та мистецького методу багатьох її попередників, надто творців української етнографічно-побутової п'єси.

Дуже часто літературознавці цей тип художнього мислення Лесі Українки виводили здебільшого із контексту європейської літератури XIX століття⁴. По суті, у багатьох дослідженнях протягом XX століття часто підкреслювалися як нетипові для національного письменства засоби поетики або ж несприйняття цілим рядом авторів модерних прийомів і принципів. Однак з цим можна погодитися лише почасти. З одного боку, творчість Лесі Українки й справді давала цілковито обґрунтовані підстави для твердження про “європейськість” її художнього мислення, а з іншого, тут годі оминати чи й проігнорувати суто національні

⁴ Щодо цього науковий інтерес становлять дослідження Наталії Ішук-Пазуняк “Леся Українка і європейські літератури” // Леся Українка. 1871-1971. 36. праць на 100-річчя поетеси. – Філадельфія. 1980. – С.163-178 та Іриди Журавської “Леся Українка та зарубіжні літератури”. – К.: Наукова думка. 1963. – 176 с.

чинники формування її авторської свідомості, тривкі традиції української драми, зокрема романтичної.

Чи не першим звернув на це увагу ще в 1930 році (на жаль, наступні покоління лесезнавців цьому відводили лише якусь допоміжну чи й зовсім незначну роль) Агапій Шамрай у своєму дослідженні “Перші спроби романтичної драми”, що згодом стало вступною статтею до унікального й на сьогодні його видання “Харківська школа романтиків”. Аналізуючи драматургічну творчість Лесі Українки, він виявив очевидні паралелі та споріднення між українською романтичною драмою 40-60-х років XIX століття і її драматичними поемами, написаними наприкінці цього століття⁵. На його переконання, це йшло від того, що в українській драматургії, зокрема романтичній, поруч із драмою х а р а к т е р і в, започаткованою ще Іваном Котляревським (“Наталка Полтавка”), Григорієм Квіткою-Основ'яненком (“Сватання на Гончарівці”), а далі продовженою чільними представниками “театру корифеїв” Михайлом Старицьким, Марком Кропивницьким, Іваном Карпенком-Карим та ін., розвивалася і драма і д е й. Власне, цю вітку в українській сценічній літературі (її нерідко називають ще неореалістичною драмою) продуктивно репрезентували Микола Костомаров (“Сава Чалий”, “Переяславська ніч”), Пантелеймон Куліш (“Байда, князь Вишневецький”, “Цар Наливай”, “Петро Сагайдачний”) тощо.

Суть драми ідей зводилася до того, що в ній художник слова акцентував свою увагу передусім на ідейних суперечностях, ідеологічних конфліктах, непримиренних протиріччях аж до антагонізму між героями, нерідко близько спорідненими між собою персонажами. Агапій Шамрай наголошує, що саме такого типу драма спонукає письменника до поглибленої розробки, ідейно-естетичної “категорії внутрішньої дії”, відсуваючи на задній план її суто зовнішні спонуки – вчинки, поведінку, мовленнєві реакції. Згадаймо, що принцип організації “внутрішньої дії” в драматургічному творі колись активно пропагував у своїй праці “Квінтесенція ібсенізму” Бернард Шоу.

⁵ Про це більш детально йдеться у ґрунтовній праці В.М.Івашківа “Українська романтична драма 30-80-х років XIX ст.”. – К.: Наукова думка. 1980. – 142 с.

Агапій Шамрай доводить, що українська романтична драма ідей була потужним чинником розвитку неоромантичної драматургії Лесі Українки. До цього додаймо переконливі спостереження і Михайла Драй-Хмари, який, аналізуючи творчість поетеси, провів тонку грань між звичайною драмою характерів і драмою ідей: “Драма життя приводить письменника до тих чи інших висновків самим своїм змістом, матеріалом. Пишучи таку драму, письменник користується, так би мовити, індуктивним методом. Леся ж, навпаки, орудує в своїх драмах методом дедуктивним. У неї з’являється яка-небудь проблема, росте, розвивається, й тоді вона шукає для неї схеми (вочевидь, йдеться про так звані мандрівні сюжети у світовій літературі. – Х.С.), в яку вона найкраще могла б укластися” [64; 114].

Специфіка і характер неоромантичного мислення Лесі Українки спонукали до того, що вона переакцентувала свою увагу з реально-видимих фактів, явищ, подій тодішнього життя на уявно-візійні, віддалені в часо-просторовому та історично-конкретному вимірах ситуації, психологічні колізії, конфлікти, екзотичні сюжети, зрештою цілковито зігнорувала узвичаєні українською класичною реалістичною драмою сценічні, етнографічно-побутові ефекти тощо. Тому, по суті, кожен її драматургічний твір – “це зовсім не так звана драма життя (що ідентифікується тут з “драмою характерів”. – Х.С.), яка підказує письменникові ті чи інші висновки, а якраз навпаки: в душі письменниці виникає, живе і розвивається певна проблема, яка-небудь з одвічних проблем, що тривожить душу людини, і письменниця шукає певної схеми, в якій би та проблема викристалізувалася”, – писав Андрій Ніковський у дослідженні “Екзотичність сюжету і драматизм у творах Лесі Українки” [65; 60].

Звідси відтак закономірно, що в такій драмі ідей домінантними є образи, сюжети, характери, мотиви, які були притаманні українській романтичній драматургії. Незважаючи навіть на те, що вони, як правило, віддалені від сучасного для Лесі Українки життя, все ж несли в собі відбиток національної історії, української ідеї, ідеї відродження, що знову ж таки асоціативно наближалися до загального ідейно-естетичного спрямування романтичної драми. Згадаймо, що такий принцип альянсу широко використовували українські драматурги-романтики. приміром, той же Микола Костомаров у своїй драмі “Кремуцій Корд”, де

зображена епоха правління римського диктатора Тіберія прямо співвідноситься із царським правлінням Миколи I в тодішній Російській імперії.

Нарешті, такий принцип організації романтичної драми якнайтісніше зв’язаний із “народністю” неоромантичної драматургії Лесі Українки. Адже поняття “народ” вона органічно сполучала із новою розробкою та концепцією цієї модерністської моделі ідейно-образного мислення, що значною мірою відбито в її статті “Володимир Винниченко” [66]. Тож має цілковиту рацію Роман Гром’як, який щодо цього зазначає: “За змістом і за способом художнього втілення категорія народності мистецтва в трактуванні Лесі Українки набувала гнучкого характеру на загальнолюдській основі. Художнім втіленням такого розуміння народності мистецтва є драматичні поеми письменниці. Сміливе високопрофесійне використання світових мотивів у власній художній творчості, вторгнення у світовий літературний процес, вміння безпомилково виявляти його здобутки і прорахунки з високих естетичних позицій – приклад гідний творчого наслідування” [67; 185].

Доречно зазначити, що принципи зображення героя, котрий за всієї соціально-психологічної означеності окреслюється насамперед як герой ідей, уперше виявлені чи точніше – використані Лесею Українкою в драматичній поемі “Одержима”, що появилася 1901 року, а відтак творчо побутували, по суті, в усій драматургії письменниці. Вони, ці принципи, у багатьох аспектах схожі на ті, які Михайло Бахтін спостеріг, аналізуючи романи Федора Достоєвського, називаючи їх поліфонією. Щоправда, теоретик та історик російської літератури чомусь відмовляє драмі в здатності до поліфонії, вважаючи, що її конструктивні особливості аж ніяк не дають змоги належним для поліфонії чином дистанціювати образний лад авторської свідомості [68; 22].

З цим положенням літературознавця можна погодитися лише почасти, і то тільки щодо унормованостей класичної драми. А от щодо модерної драматургії, що вже за своєю органічною суттю несе в собі родову синкретизацію (чи точніше – міжродовий синтез драми, лірики й епосу), такі думки вченого сьогодні потребують принаймні деяких коректив. Адже сама драма-

тургічна творчість української письменниці спростовує такий підхід до поліфонічності принципів відтворення героя, художньої взаємодії ідей. Бо, власне, в “Одержимій” “взаємодія ідеологічних персонажів немислима без розкриття їх неоднозначності, без глибинного психологізму, “символічна міфологізація емпіричної дійсності надає творові своєрідної видовищності. Хоча подальші творчі пошуки письменниці не позбавлені експериментування, загалом вони розвиваються в системі, визначеній “Одержимою”, – в системі поетичної інтелектуальної драми, яка конкретизується здебільшого в жанрі драматичної поеми неоромантичного зразка” [69; 10].

І ще одне. Зумисне виокремлення людської особистості як непересічної індивідуальності в неоромантичній драматургії Лесі Українки також іде від традицій українських романтичних носіїв. Тож має цілковиту рацію чеська дослідниця Зіна Генік-Березовська, яка стверджує, що в “драматургії Лесі Українки переважають два головні елементи: історизм та індивідуалізм, прибраний в екзотичні шати різних епох і середовищ. Ведучи мову про індивідуалізм, ми не маємо на увазі драму індивідуалізму як такого, скоріше – драму непересічної особистості. Часом ці два елементи видавалися критикам полярними з огляду на національну перспективу. Однак важко заперечити думку про те, що ці два елементи вирости на ґрунті однієї культури, і коли багатьом видавалося, що обидва вони стоять супроти один одного, взаємовиключаючи одне одне, то постає питання, чи дійсно це протистояння є справжнім антагонізмом, чи не означають ці дві концепції насправді двох боків одного явища, будучи чистими протилежностями тільки на полюсах, у багатьох же точках перетинаючись, ба навіть зливаючись в одне... Звернімося до найхарактернішого і найпоказовішого прикладу: історизм опанував свідомістю німецького романтизму одночасно, паралельно з індивідуалізмом, перш ніж це було сприйнято як протистояння” [70: 216].

Синтезуючи ці думки, можна з певністю стверджувати, що коли у формі (мова, звісна річ, йде про сюжетну схему, екзотичний колорит, систему образів, жанрові параметри творів тощо)

драматургія Лесі Українки типологічно близька передусім загальноєвропейським тенденціям на універсальність та всеохопність, то у змісті вона має суто національні, українські коріння [71; 78], навіть якщо про українську історію там і не йдеться, навіть якщо в центрі п’єси зовнішньо проступає аж ніяк не національна ідея. Тому, вочевидь, логічним видається твердження Василя Івашківа, що характер і спрямування драматургії Лесі Українки, її специфіку неоромантичного мислення значною мірою визначила саме інтелектуальна, філософсько-історична в своїй суті українська романтична драма як драма ідей, що розвивалася протягом 1830 – 1880-х років [72; 78]. Драма ж характерів (драма життя) аж ніяк не співвідноситься з інтелектуальним і філософсько-психологічним комплексом неоромантичної авторської свідомості письменниці.

Більше того, виконуючи духовний заповіт свого дядька Михайла Драгоманова, який наполегливо радив повсякчас “вишукувати свій творчий шлях”, Леся Українка як художник слова постійно прагнула бути “з о в с і м незалежною, хоч нехай і одинокою” [73; 64]. То ж вона на “цілу голову переросла хистом майже всіх своїх сучасних письменників, а лишилася дивно незрозумілою, хоч і респектованою”, – як з гіркотою писав Дмитро Донцов у своєму дослідженні “Поетка українського рісорджимента (Леся Українка)” [74: 3].

Йдучи у своєму художньому мисленні від національних традицій українських романтиків, передусім Миколи Костомарова, Юрія Федьковича, Пантелеймона Куліша, прагнучи витворити високі драматургічні жанри (приміром, трагедію чи драму-хроніку), Леся Українка всіляко бажала оновити наше письменство такою мірою, як того вимагають час і обставини тодішнього суспільно-духовного життя в Україні. І розрив з побутово-етнографічними тенденціями, що заважали цьому процесові, для неї означало не що інше, як різке несприйняття естетики й поетики застарілих, тенденційних форм авторської художньої свідомості, а відтак пильна увага до слова, до того не про щ о, а як творити нову, модерністську систему ідей, образів, характерів, засобів, я к и м ч и н о м утвердити

літературно-мистецьку, культурно-духовну високість українства в світових координатах.

Драматургічна творчість Лесі Українки, а також її літературно-критичні виступи, численні висловлювання в епістолярії переконливо засвідчують зв'язок української письменниці з продуктивними романтичними тенденціями минулого, і водночас її остаточний розрив із застарілими, навіть гальмівними для розвитку літературного процесу явищами та звернення до модерністських типів художнього мислення, передусім неоромантичного та символістського. “Відмежовуючись (...) від естетики ліберального народництва, – зазначає Роман Гром'як, – вона свідомо виводила українську літературу на передові естетичні позиції своєї епохи. Полемізуючи з С.Єфремовим, Леся Українка твердила, що “літературні школи” – “питання не домашнього характеру”, вони інтернаціональні [т.12, с.33], і гордилася тим, що сміливо “кидалася в дебрі всесвітніх тем, куди земляки мої, за виїмком двох-трьох одважних, воляють не вступати” [т.12, с.400]. Настанову на постійне новаторство як імператив творчості митця Леся Українка афористично виразила словами героїні драматичної поеми “На руїнах”: Добудь нові слова, новії струни. / Або мовчи...” [75; 184].

Доречно зауважити, що до конкретики назви “неоромантизм”, письменниця неодноразово зверталася у своїх літературно-критичних статтях, багатьох листах і виступах. І якщо спочатку риси нового стилю вона здебільшого виводила із розробки художником слова яскравої індивідуальної психології, образів-персонажів, які розкриваються в натовпі, а не вивищуються над ним, то згодом своєрідним синонімом для модерністської моделі авторської свідомості виступали поняття “антиреалізм”, “нежиттєподібність”, “тенденційність”, “анти-традиціоналізм” тощо.

Та оскільки українське літературознавство тривалий час (надто в період його побутування в умовах соцреалізму) цілковито ігнорувало таку концепцію дослідження творчості Лесі Українки і зосереджувало “свої сили на пошуках майже виключно соціального елемента в художній літературі, тобто, по суті, зациклалося на критичному реалізмові, картина історико-

літературного процесу в Україні (а з цим і розуміння проблематики “нереалістичних” драм Лесі Українки) часто була неповною” [76; 80], сказати б, усіченою, а від того й одноманітною. Тим часом за межами цього процесу, а також творчості Лесі Українки опинявся романтизм 20-60-х років (у драмі – до 80-х) XIX століття, що, безумовно, вплинуло на їх дальший розвиток. Більше того, саме романтизм, а з ним і всі присутні інгредієнти романтичного позначилися на творчому існуванні модерних, зокрема неоромантичному, типах художнього мислення. Зрозуміло, що в такій ситуації “творчість українських романтиків, їхній художній світ, естетична система нерідко принижувалися, а часом і цілком ігнорувалися наукою, внаслідок чого в історико-літературному процесі виникла велика прогалина. Творчість Лесі Українки, яка переросла реалістичну традицію передусім у драмі та об'єктивно продовжила насамперед романтичну лінію у нашій літературі, прочитувалася також далеко не всебічно” [77; 80-81].

Скажімо, в українському радянському літературознавстві тривалий час, по суті, табуйованими залишалися питання неоромантичного типу художнього мислення поетеси, його міфопоетики та її вияву в організації і структурі твору, зокрема драматургічного. Зрештою, й контекстуально драматичні поеми письменниці розглядалися аж ніяк не поліаспектно, всесторонньо в системі типологічних зв'язків із світовим неоромантизмом чи й загалом модерністськими моделями та формами авторської художньої свідомості. Теоретико-методологічне значення таких підходів, власне, й полягає в тому, що в кінцевому підсумку вони прямо спроектовані, сприяючи її вирішенню, на важливу (актуальну й сьогодні) проблему, що її раніше через ідеологічні перепони, методологічну заангажованість й одноманітність офіційної науки розв'язати було надто складно або й загалом неможливо. Бо, приміром, “встановити зв'язок міфології з художньою літературою – значить виявити глибинні психоемоційні й етнокультурні джерела цієї літератури, шляхи й етапи тягlosti традиції від найдавніших часів” [78; 55], бо, наприклад, осмислити художній досвід світової літератури і в її контексті таку яскраву творчу особистість, як Леся Українка, – це не що

інше, як утвердити естетико-функціональну природу духовних цінностей національного письменства і мистецтва не лише серед українського народу, але й їх самобутність і самодостатність у зарубіжному середовищі¹.

Коли мовиться про типологічне зіставлення драматургії Лесі Українки з європейським романтизмом чи неоромантизмом, то тут, звісна річ, “йдеться не про впливи й рецепції з того чи іншого боку, хоч їх теж не можна недооцінювати, а про вивчення розвитку української літератури (творчості Лесі Українки зокрема. – Х.С.) в силовому полі багатовікового регіонального, європейського й світового літературного процесу, який має в основі спільні глибинні закономірності й архетипні структури, про її об’єктивний внесок у розробку спільних або схожих проблемно-тематичних комплексів і художніх парадигм, про притаманні їй моменти спільності з іншими літературами, – зазначає Дмитро Наливайко. – Це й має бути дійсне вивчення міжнаціонального контексту (чи контекстів) української літератури, яке наша компаративістика в силу відомих обставин не могла здійснити в недавньому минулому. Само собою, прочитання в такому контексті потребує не лише українська література як цілісність, як континуум, а й її видатні письменники –

¹ Цікаві міркування щодо цього свого часу висловлював Михайло Рудницький у літературно-критичній студії “Між ідеєю і формою”, яка з 1949 року пролежала за ґратами “спецхвищ” аж донедавна: “Література кожного народу, як і його політика, може обмежити ширину свого овиду до рідних кордонів. Як довго вона не журиться всіма силами, що існують поза цими кордонами, вона може творити власні критерії сили та уявляти собі світ на подобу того, який бачить. Критична доба кожної літератури починається з моменту, коли вона пробує прикладати до рідних творів міру позанаціональну, міжнародну. (...) Мало хто з нас має сміливість ствердити, що ми вже ввійшли в цю стадію [С.138]. І трохи розгортаючи це положення, літературознавець зауважує: “Чому мусимо порівнювати? Бо відчуваємо, що поза світом, яким живемо, є ще й інші світи, з іншими вартостями, іншими силами. Вони приваблюють нас своїми ширшими овидами, джерелами нових вражень, силою нових думок. Вони пригадують нам, що найдорожчі наші здобутки залежні від інших сил, які панують над світом і що належимо до організму ширшого як нація, ширшого як один тип культури та одна частина світу (...) Шляхи української літератури мусять бути зв’язані зі шляхами європейської або азійської творчості і що міра вартостей, прикладена до нашої творчості, мусить бути вислідом поглядів на те, якими шляхами йде всесвітня творчість” [С.140]. (Рудницький Михайло. Між ідеєю і формою//Форум: Культурологічний кварталник. – Тернопіль, 1996. – №1. – С.137-176).

Сковорода і Шевченко, Франко і Леся Українка, Коцюбинський і Винниченко, Тичина й Антонич, Хвильовий, Микола Куліш, Маланюк, Рильський та інші” [79; 45].

Однак, як зауважував колись у своїй статті “Українська література серед інших літератур світу” Олександр Білецький, для глибинного дослідження поставленої проблеми недостатньо “встановити єдність, близькість, спорідненість літератур” і на основі цього “визначити місце, яке займає кожна окрема слов’янська література в загальному процесі” Виявляючи ті чи інші споріднені риси, переконливо доводить літературознавець, конче необхідно “визначити індивідуальні особливості тієї чи іншої літератури” [80; 9], цілковито самобутні письменницькі особистості, характерні ознаки розвитку літературного процесу. “Ми повинні поставити питання про індивідуальну своєрідність української літератури, про ті особливості, які забезпечили їй своє місце не тільки серед слов’янських літератур, а й у світовій літературі” [81; 9].

Зважаючи на те, що “європеїзм” художнього мислення Лесі Українки значною мірою позначений міжнаціональним контекстом, доцільно розглянути в типологічних зіставленнях її драматургічну творчість з драмами європейських авторів-романтиків (Юліуша Словацького) і неоромантиків (Генріка Ібсена, Станіслава Виспянського, Гуго фон Гофманстала та ін.).

Вибір творів цих авторів не випадковий, оскільки багато з них перебувають у спорідненому генетичному зв’язку, незважаючи навіть на деякі відмінності в романтичному та неоромантичному мисленні, стильові своєрідності тощо. Звісна річ, таке коло можна розширити. І все ж у ньому виокремлюватимуться згадані західноєвропейські письменники.

Типологічне зіставлення драматургічних творів Юліуша Словацького і Лесі Українки, на перший погляд, може видатися не цілком умотивованим: 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 самоцінності. 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 захопленість, близькість мистецьких і літературних зацікавлень.

Втім, проблема типологічної характеристики драматургічних творів Юліуша Словацького і Лесі Українки, скільки б не досліджували її польські та українські літературознавці [82], 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 домінуючими, а й співвіднесення їх із міфопоетичними архетипами, міфопоетикою загалом, 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, жанрів 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 взаємо-поєднаністю із західноєвропейськими течіями або міфопоетикою⁷. Зрештою, й самі ці форми та типи авторської свідомості можуть стати зрозумілими тільки в контексті їх зв'язків

із явищами інших літератур, у тому числі й польським варіантом романтизму та українським варіантом неоромантизму.

Не вдаватимемося до окремого 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, філософію, соціальну та історичну думку, 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 увиразнилася саме у творах Юліуша Словацького, а неоромантична – у драматичних поемах Лесі Українки.

З точки зору загальної концепції підрозділу виявлення типологічних рис найбільш повно відбилосся у "Балладині" і "Лісовій пісні"⁸, а також у "Ліллі Венеді", "Кассандрі" та "Боя-

⁷ Про цей твір Лесі Українки, здається, писали в усі часи, навіть у період стагнації української літератури і культури, писали відомі літературознавці – Микола Зеров, Михайло Драї-Хмара, Віктор Петров, Олександр Білецький, Андрій Ніковський, Абрам Гозенпуд, Олег Бабишкін, Іван Денисюк, Петро Хрипко, Петро Волинський, Леоніда Міщенко, Петро Пономарьов та ін., які виокремлювали то змістово-формотворче його наповнення, то окремі засоби поезики, то систему художніх образів, мотивів тощо. При уважному ознайомленні з епістолярієм письменниці неодмінно впадають у вічі її, без перебільшення, унікальні за своєю суттю коментарі до драми, блискучі спроби полемізувати із першими її критиками. До цього слід додати надзвичайно оригінальні проблемні статті, створені літературознавцями 20-30-х рр., коли видавалася у 12-ти томах літературно-художня і критична та епістолярна спадщина Лесі Українки. Особливо вирізнялася тут глибоко своєрідна студія Віктора Петрова про контекстуальний розгляд "Лісової пісні" в типологічних зіставленнях із західноєвропейською модерністською драматургією, що була передрукована, як й інші розвідки авторів початку ХХ століття, в нью-йоркському (також 12-титомному) виданні творів Лесі Українки 50-х років. У часи існування в національному письменстві так званого методу сопреалізму поетеса потрактоувалася як класик, а "Лісова пісня" відтак як звулгаризований зразок (від того й поверховий) "критичного реалізму". Хоча все ж зустрічалася і не тенденційні статті про цей твір, у яких аналізувалися фольклорні джерела його (приміром, праці Івана Денисюка, Леоніди Міщенко, Петра Пономарьова, Петра Волинського), демонологічне багатство лексико (скажімо, розвідка Йосифа Дзендзеліського) і т.п. Нарешті, наприкінці ХХ – початку ХХІ століття "Лісова пісня", як і загалом драматургічна спадщина Лесі Українки, стають ледь не культовими в сучасному літературознавстві, свідченням чого серед інших може слугувати збірник "Ім промовляти душа моя буде: "Лісова пісня" Лесі Українки та її інтерпретації", що його впорядкувала Віра Агєєва (К.: Факт, 2002. – 224 с.).

⁸ Аналіз багатьох драматургічних творів і Юліуша Словацького, і Лесі Українки, звісна річ, передбачає врахування особливостей та своєрідності міфологічних структур, адже ґрунтоване на них художнє мислення "виходить із усвідомлення ряду опозицій і спрямовується на їхнє поступове "осереднення" ("зближення", – як писав Клод Леві-Строс (Леві-Строс Клод. Структурна антропологія. – К.: Основи, 2000. – С.213). Справді, в "Балладині" і "Лісовій пісні" скажімо, чітко простежується опозиція лісового /людського: дерева/ хати; світу природи /світу людини; реального/ потойбічного і т. п., що нерідко конкретизуються й увиразнюються через певну систему інших (хай і часткових) протистоянь, зближень, відштовхувань тощо. Загалом останнім часом в українському літературознавстві спостерігається зростання зацікавленості міфопоетикою, її виявом в організації і структурі художнього твору, її зв'язком із авторською свідомістю. І це аж ніяк не данина моді чи наслідування (запізніле!?) концепцій зарубіжної науки про художню літературу. Це радше нагальна потреба осмислити в літературі, в творі чи образі те, що годі було здійснити за допомогою традиційного (донедавна ідеологізованого) літературознавства. "Теоретико-методологічне значення такого підходу полягає в тому, – пише сучасний дослідник, – що в кінцевому підсумку він зорієнтований на кардинальну проблему, яку раніше науково обґрунтувати було дуже важко або й зовсім неможливо, – на проблему національної ідентичності літератури. Адже встановити зв'язок (...) міфології з художньою літературою – значить виявити глибинні психологічні й етнокультурні джерела цієї літератури, шляхи її етнічної тягловості духовної традиції від найдавніших часів" (Скупейко Лукаш. Казка і міф у драмі Лесі Українки "Лісова пісня" // СіЧ. – 2000. – №8. – С.55).

рині”. 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 тотожно висловлювалися про творчий задум “Балладини” і “Лісової 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. – Х.С.)... Щоб я дав за таку хвилину! Здається мені, що бачу ту Замкову гору, освітлену місяцем, і чую мій поштовий дзвінок” [83: 31]. 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” [84: 32].

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...” [85: 378-379]. 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” [86: 150]. Власне, в основі трагедії польського автора і драми української письменниці лежать спогади про незабутні дні дитинства, сповнені шемкого 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...” [87: 663], 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” [88: 378-379]. В іншому листі до матері (вже незадовго до своєї смерті) Леся Українка запально, можливо, надто полемічно та безапеляційно заявила: “А історію Мавки може тільки жінка написати” [89: 405], спонукаючи ймовірних майбутніх дослідників до витворення відповідної літературознавчої концепції аналізу, якою, на жаль, офіційна наука послуговувалась не надто часто, нерідко й загально ігноруючи її.

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 загально, 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 “Балладина”, 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 юнгіанського “колективного підсвідомого” продовжують існувати в глибинах авторської свідомості” [90; 141]; і дослідник творчості Юліуша Словацького, коли зауважує, що наскрізним образом драматургії польського автора є “колективний міф і його рецепція письменником” [91; 562]. 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 непересічність, а в органічному зв'язку конструюють таку художньо довершену цілість, котра помітно розширює рамки культурно-духовного хронотопу й увиразнюється як певна система тісних взаємополучень типів і моделей, пластових нашарувань і форм міфопоетичної свідомості. Тому 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, що 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, які сприяють

розкриттю змістової форми людських творинь. Тут акцентується увага не стільки на постаті творця, скільки на творенні та надособистісній позасвідомій символіці. То ж до названих архетипів залучаються ще й такі найзагальніші, позаісторичні феномени часу і простору, як “відкритий” і “закритий”, “внутрішній” і “зовнішній”, а також фізичні й біологічні субстанції (“чоловіча” й “жіноча”, “дитяча” й “стареча”), природні стихії і явища (“вогонь”, “вода”, “світло”, “земля”, “небо” та ін.), рослинний і тваринний світ (“дуб”, “жито”, “соняшник”, “пугач” тощо).

Саме широке розуміння, наприклад, 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 юнгівської теорії. Однак семантика міфологем не лише цих драматургічних творів, а й драматургії обох авторів загалом є набагато ширшою, аніж 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 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, зосібна 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, й інших слов’ян.

Власне, такі основи художнього мислення, витoki авторської свідомості спонукали драматургів до пошуків і відповідних жанрових утворень – трагедія-казка “Балладина” і драма-феєрія “Лісова пісня”, себто класичних канонів драматургії з їх міфопоетичним підґрунтям, од вимог яких письменники, по суті, ніде не відступають. Зрештою, починаються обидва твори

* Цікаво, що жанрове визначення “Лісової пісні” багатьма дослідниками творчості Лесі Українки ідентифікується: драма-казка етимологічно споріднена з драмою-фесрією, де вигадка, фантастичність поведінки героїв та сюжетів є домінуючими формотворчими ознаками. Однак письменниця створювала все-таки драму з усіма її роловими вимірами, з відповідними організаціями тексту, і структури твору. Тому жанр “Лісової пісні” виходить за рамки містифікації, характерної для казки, і його доцільно визначати як драма-феєрія, що ближче стоїть до театральних видовищ і дійства, сценічної афектації. То ж має рацію сучасний дослідник драматургії Лесі Українки, коли стверджує, що “за основними структурними й формально-стильовими параметрами (сюжетно-композиційна схема, часопросторові характеристики, жанрова риторика та ін.), не кажучи вже про змістові відмінності (казки і “Лісової пісні”, – Х.С.), вони істотно відрізняються. Не випадково Леся Українка відмовилася від визначення “драма-казка”, вважаючи його “незграбним” перекладом німецького Märchendrama, як і, до речі, – від назви “драма-фантазія”, що фігурувала в рукописному варіанті (Див.: Українка Леся. Твори: У 12-ти т. – К.: Книгоспілка, 1930. – Т. XI. – Х.С.). Обидва поняття, очевидно, не влаштували її чи то через можливу апологізацію жанрової нормативності, що ставило драму, по суті, на рівень літературної казки, чи, навпаки, – через заданість на авторський суб’єктивізм, фантазування, довільну імпровізацію навколо фольклорно-міфологічних сюжетів і мотивів. Щоправда, письменниця мала сумніви й щодо визначення “драма-фесрія” (за її висловом, “те, та не те” (Див.: Українка Леся. Збір. творів: У 12-ти т. – К.: Наукова думка, 1979. – Т. 12. – С. 379. – Х.С.), але воно виявилось найбільш прийнятним, оскільки вказувало не так на жанрову приналежність “Лісової пісні” до казки (“Лісова пісня” – передусім драма!), як на спосіб і форми використання казковості в драматичному творі. Зберігаючи основні предметно-виражальні функції казкових образів, фесричність забезпечувала й мотивувала ілюзію казки в драмі, надаючи водночас якнайширший простір для вияву авторської фантазії й суб’єктивності” (Скупейко Лукаш. Казка і міф у драмі Лесі Українки “Лісова пісня” // СіЧ. – 2000. – №8. – С. 55-56).

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” [92; 664]. У “Лісовій пісні”, крім вказівок про місце і час, драматург висловлює і деяке застереження: “Містина вся дика, таємнича, але не понура, – повна ніжної, задумливої польської краси” [93; 202].

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 слушність український дослідник Ростислав Радишевський, 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 Свितязь”. І вже як висновок додає: “У “Балладині” постають перед нами реалії щоденного життя, звичаї, легенди, повір’я Поділля й Полісся” [94; 68]. 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

* Вона в “Лісовій пісні” не просто відіграв важливу ідейно-естетичну функцію – органічного тла для розгортання драматичної дії і творення барвистих польських красвидів. Вона, як це помітили Іван Денисюк і Леоніла Міщенко, є засобом художнього образотворення (ліс, озеро, кожне дерево, кожна квітка мають своє осібне життя, свій характер), психологічним принципом паралелізму з людьми, надто їх взаєминами і вчинками, зв’язаними, зокрема, з історією кохання та розлучення Лукаша і Мавки. Загалом природа в драмі-фесрії Лесі Українки, здається, персоніфікована в кожній сцені, кожному епізоді, кожній ситуації, а її представники (Мавка, Лісовик, Русалка, Водяник та ін.) повсякчас прибирають людського вигляду, набувають рис характеру, звичок, мовлення тощо окремих жіночих чи чоловічих постатей. Тому кожна ремарка, виписана авторкою, сприймається, без перебільшення, як високохудожня поезія в прозі, як чи не найяскравіші картини красвиду, змальовані будь-коли в українському національному письменстві. І якщо типологічно зіставляти використання Лесею Українкою та Юліушом Словацьким картин природи, то варто зазначити, що в “Лісовій пісні” вони більш поліфункціональні, ніж у “Балладині” (скажімо, функція ущільнення часу й простору допомагає міцніше сконструювати композиційний каркас твору), більше того, вони органічніше синтезуються з іншими видами мистецтва, наприклад, музикою, піснями-хороводами, танцями, що є увиразненим кінематографічним засобом.

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 міфології. Власне, Гоплана із “Балладини” Юліуша Словацького теж є 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 поміж людей взаємини, 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 робити і добро, і зло. Мавка ж, по суті, витворює лише добро, утверджуючи між людьми високість духу і чистоту красивих помислів. Власне звідси, з такої індивідуалістської суті Мавки, й “впливає провідна ідея – краси вільнолюбного незнищеного духу, високого кохання і мрії, змістовного людського життя, гармонійного з природою”, врешті-решт, ці “ідеали добра, гуманізму, справедливості й краси зазнали в драмі найглибшого поетично-філософського узагальнення” [95; 148], і цим вона помітно різниться від п'єси польського автора.

Загалом “Лісова пісня” Лесі Українки, порівняно з “Балладиною” Юліуша Словацького, більше акцентує на моменті, власне, самого розмежування природи й соціуму, людського зокрема. Бо в цих, представлених, наприклад, українською письменницею двох світах далеко не однаковою мірою розгортається міфологічний і конкретно-історичний час. “Міфологічна свідомість часто не вирізняє початку й кінця, зосереджуючись на циклічності часу: “Мені здається, що жила я завжди”. Нема ні народження, ні смерті, немає, відповідно, і трагічного поняття втрати, яке може з'явитися лише в ситуації

м и н у щ о с т і. Природа – храм, вона велична й самодостатня у своїй гармонії й красі. Але ця самодостатність означає водночас і відсутність цілого спектра почуттів. Лише усвідомлення кінечності, смерті надає світові особливої цінності, уможливлює любов як вибір і довічну цінність. Музика пробуджує у Мавки здатність осягнути драматизм життя, а відтак навчитися оперувати категоріями не міфологічного, а історичного часу. Покохавши, вона шкодує, що “не може вмерти”, “як летюча зірка”, в апофеозі щастя, яке в людському світі (соціумі. – Х.С.) завжди минуше”. І перші сльози Мавки, що проронила вона від першої ж зустрічі з людиною (Лукашем), “ніби освячують завершення обряду ініціації, прилучення до невідомого досі й навіть забороненого для Мавки (“не задивляйся ти на хлопців людських”) сенсу людського буття. Прилучення до повноти, зрілості життя у його драматизмі, а не безконфліктній гармонії. Бо в контексті “Лісової пісні” повнота – це єдність природної стихії та людської чуттєвості, і трагедія саме в тому, що людина й стихія відчужені, що первозданна єдність втрачена. (...) Після зустрічі з Лукашем Мавка вже не може повернутися до колишнього спокійного гедонізму, до втіх, які пропонує лісова стихія, відчувається “зовсім, зовсім самотньою...” [96; 9-10].

Архетипність центральних образів та міфологічно-фольклорна традиція, певно, спричинилися до своєрідної “діалогічності” у кількох ситуаціях текстового матеріалу. Скажімо, в “Балладині” Скерко хоче збагнути, в чому кохання Гоплани до Грабця:

У чому?

В рожах без тернин? В калині?

В трилистій конюшині?

Може, в квітці “бог подбає”.

Що злі мачухи садили

Дітям мужа на могилі? [97; 76].

Своєрідною відповіддю тут можуть слугувати слова Мавки із “Лісової пісні”:

... А я не знаю

нічого ніжного, окрім берези,

за те ж її сестрицею ззиваю:

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 рожка
задирлива, так само й глід, і терен.
А ясень, клен і явір – гордовиті.
Калина так хизується красою,
що байдуже їй до всього на світі [98; 222].*

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” домінантними є 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 типів (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 представленою, зрештою, як здобуток світової образно-поетичної думки.

Хоча тут же варто зауважити, що всеохоплюючий категоріальний архетип антропоцентризму в художньо-мовній тканині “Балладині” 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 осереддя. Він наче компонує 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 передусім процеси людського співжиття чи долі конкретної

дійової особи: з дубом сплітається смерть дядька Лева (“Обое 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 архетипного образу 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” [99;144].

Власне через категоріальний архетип антропоцентризму з домінуванням у ньому патріархичності Леся Українка вибудовує конфліктну конструкцію “Лісової пісні”, що виявляється вже з самого прологу: тут не просто знайомство із світом природи й казки, відповідний до цього настрої сприйняття, а хай і ледь окреслена розстановка протиставлених сил, у якій природне середовище, з одного боку, проступає як рухлива, динамічна, волелюбна сторона, з іншого – як інертна, застигла, упокорено-рабська сторона. “Той, що греблі рве” – не хто інший, як символ весняної швидкоплинної води, а “весняна вода, як воля молода”. Тому, звісна річ, він служить Океану, а не Водянику з його позбавленим бурхливості тихим плесом, драговиною і замуленими джерелами, з його застоєм, що навіває сум від “осіннього дощика”. З такого конфліктно-суперечливого прологу в першій дії увиразнюється протиставлення між людиною та природою. Починається це ледь не з першої яви, коли до лісу приходять люди, яким тамтешні сили намагаються в усьому допомогти, а водяні – всіляко прагнуть зашкодити. Саме тут, на лоні природи, й зустрічаються вперше головні дійові особи – дитя лісу Мавка і сільський юнак Лукаш, між якими зароджується палке кохання. Від початку цвітіння природи і любовних взаємин, як спостерегли Іван Денисюк і Леоніла Міщенко, починаються події й перипетії першої, сказати б, “весняної” дії.

Зав’язка конфлікту і дальший розвиток цього кохання відбувається у другій дії, як її іменують науковці, дії “пізнього літа”, коли блякне почуття закоханих, коли притлумлюються яскраві барви природи. “Ця дія побудована на внутрішньому конфлікті роздвоєної душі Лукаша, що вагається між поезією і прозою, між мрією і буденщиною, на конфлікті між Лукашем і

Мавкою та третім у цьому любовному трикутнику – Килиною, що є втіленням буденщини, тоді як Мавка – високої мрії, краси, поезії” [100; 157], – зауважують дослідники. До цього додаймо, що заявлений на початку конфлікт наприкінці дії раптово “вибухає”, спонуканий тимчасовою перемогою темних сил: Лукаш зраджує Мавку і заприсягається під час сватання Килині, а лісова дівчина провалюється й опиняється у підземеллі “Того, що в скалі сидить”.

Циклічність пів року, його зміни тісно з’єднані з внутрішньо-психологічним станом не лише основних персонажів, а й другорядних дійових осіб “Лісової пісні”, чого майже не спостерігається в “Балладині” Юліуша Словацького. Зрештою, дещо відмінного розвитку набуває у драматургічних творах українського й польського авторів розгортання дальших подій п’єс. Тому мають безперечну рацію Іван Денисюк і Леоніла Міщенко, коли стверджують, що “особливістю сюжету “Лісової пісні” є те, що після першої кульмінації події не йдуть на спад – третя дія, дія “пізньої осені” – це найглибша боротьба пристрастей – тут людина стає звіром і знову людиною, тут Килина закликає Мавку у Вербу. Але кохання перемагає смерть, а чистий вогонь палить все брудне, дрібне, нікчемне, очищає людину, звільняючи її від пут щоденщини” [101; 157].

І завершення цієї циклічності, що розкриває категоріальний архетип антропоцентризму, – фінальна частина драми, яка виражається промовисто ремаркою-епілогом: “рання зима” не тільки вияскравлюється білизною сніговію, а й чистотою й незайманістю пелюсткової заметілі від враз оживлого дерева. То ж конфліктна конструкція вивершується логічно і послідовно, мотивовано і доволі переконливо. Загалом жодна дія “Лісової пісні” не має будь-якої (навіть щонайменшої) зайвої конфліктної ситуації, необдуманого розв’язання конфліктних вузлів, якихось алогічних протиріч у вирішенні основного конфлікту. В усьому відчувається певна симетричність, тонка пропорційність: чи то в загальній композиції драматургічного твору, чи то в розгортанні його сюжетних подій і конфліктів, чи то в поділі тексту на дії, яви, сцени та епізоди, чи, врешті-решт, в порядку розміщення і чергування діалогів у збереженні в них кількісно однакових

мовленневих одиниць, чи то в ритмічності у появі реальних персонажів і фантастичних тощо.

Не менш дійовим й естетично функціональним є й категоріальний архетип матріархічності 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 міфології. 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).

Цікаво простежити, як архетип матріархічності проступає у сценах зародження й розвитку кохання між Мавкою та Лукашем. Тут уже годі обійтися поясненням фольклору, адже в українській народно-поетичній творчості мавка (нявка) завше асоціюється із підступністю звабниці, яка за можливу жертву переважно обирала собі молодого хлопця чи чоловіка, аби після веселощів і пустощів залоскотати його на смерть чи завести кудись у нетрі, непролазні хаші (згадаймо, приміром, схожу долю Івана Палійчука із “Тіней забутих предків” Михайла Коцюбинського, Івана із “Ночі на полонині” Олександра Олеса).

Лесина Мавка не така, вона, навпаки, прагне першою віддати свою любов, першою зізнатися у коханні до Лукаша. У цьому вона не пасивна (що згідно з фольклором, є неодмінною чеснотою дівчини), а активна, навіть рвійно-наполеглива (що, знову ж таки згідно з фольклором, є порушенням дівочої честі). Чому

любвний вияв конче мусить першим йти від чоловіків, чому дівчині при цьому відведено роль пасивного спостерігача, чому вона не може висловити своїх почуттів до юнака, чому, зрештою, патріархічність узаконюється нормами людського співжиття як тривка і непорушна? Мавка Лесі Українки ніяк не мириться з цим і як спротив цьому утврджує ту первозданну матріархічність, що зв'язана з міфологічними віруваннями, з міфопоетикою мислення. Як зазначає Віра Агеєва, "Мавка не приймає заповіді пасивності, не приймає того "комерційного" доважку, що супроводжує патріархальний шлюб. Руйнуючи патріархальний розподіл чоловічих / жіночих ролей, зневажаючи те одвічне годиться / не годиться ("Чого ти все за ним? Не випадає / за парубком так дівці уганяти", – повчає мати. "Мені ніхто такого не казав", – відповідає Мавка), вона бере на себе, швидше, узвичаєно чоловічу роль у коханні, принаймні не відчувається підлеглою й не боїться сама виповісти власний вибір (...) Лукаш же так і зостається пасивним учасником шлюбного торгу" [102; 15].

Така опозиційність патріархічність / матріархічність, що, повторюємо, закладена в структурі міфологічного мислення, посилюється опозиційністю природи / соціуму, гаю / хати, раю / пекла. Тому й зрозуміло, чому для головних героїв "Лісової пісні" весняний гай став справжнім раєм. Певно, не випадково ліс, озеро, дерева, громи, блискавки – все виступає в "Лісовій пісні", як в "Балладині", асоціативом психологічного стану і світовідчуття Гоплани, Балладини, Мавки, Килини, матері Лукаша та інших жінок. Власне, така "заселеність" трагедії-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 та розвивається у творчій системі, зосібна у романтизмі польського і в неоромантизмі українського авторів.

Звідси, з такої гармонійної єдності міфу й фольклору, профанного і сакрального, нарешті, світу природи і світу реальних речей можна і треба виводити мистецтво композиції "Лісової пісні" та "Балладини". По суті, тут усі дійові особи виокремлюються у дві групи – фантастичні й реальні. Вони співіснують у середовищі ірреального й конкретної дійсності, де

природа і люди не просто взаємозв'язані між собою, а нерідко перебувають у конфліктних ситуаціях. Однак у творах вони, ці конфлікти, не основні. Адже в кожній із названих груп персонажів також відбувається своя боротьба, абстраговані одні від одних суперечності, далеко неоднакові протиріччя. Та якщо в "Лісовій пісні" головний конфліктний вузол зав'язується між світлими і темними силами, між силами добра і зла, між високістю духу і буденщиною існування за гармонійне, вільне і щасливе життя, за високу мрію, за красу і вірність, за святість людських почуттів чи то в суспільному світі, чи то в світі природи, то в "Балладині" домінуючим проступає конфлікт, що ґрунтується в основному на помсті, відплаті за підступність, зневагу, олжу й наругу, за восторжествування справедливості в існуванні як природи, так і людини.

Звісна річ, природа у драмі-феєрії українського автора і в трагедії-казці польського письменника також не набуває одноманітних, спокійно-врівноважених рис як і в людському співжитті. Бо і там, і там є гармонія краси й любові; бо і там, і там є виразники зла й сірості, примітиву й грубості. Зрештою, як підсумок в обох творах – і людина, і природа єднаються з тим, щоб світле, добре перемогло.

Якщо ж повернутися до головних образів-персонажів, то варто зазначити, що в ході розгортання сюжету Леся Українка перетворює свою Мавку, на відміну від Гоплани Юліуша Словацького, 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 першого відчаю і розчарування у коханні, Гоплана і Мавка настійливо вишукують шляхів до сердець Грабця та Лукаша, навіть готові до самопожертви*. І якщо Мавку

* Тому ми не можемо прийняти думки Віри Агеєвої про те, що Мавка в такому нанолегливому пошуку відповісти-олюднити своє кохання до Лукаша переслідує мету... вампіризму, навіть якщо йти за начебто інверсійно представленим у "Лісовій пісні" фольклорним мотивом мавчиної помсти, відплати за зраду. Тим більше, що за зневажену Лукашем любов Мавка насправді відповідає не зневагою, не злобою, а добротою і широкосердністю своєї щедрої і вразливої душі.

приваблюють у її обранцеві насамперед 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 почутті 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, упира-арідника) із людиною, про її вінчання із вітром, сонцем, деревом тощо.

Однак у фольклорі та міфології багатьох народів (принаймні, українського, по суті, зовсім не спостерігається) годі віднайти бодай якийсь натяк 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 спорідненістю цих анімістичних жіночих демонів із культом предків, в умовах якої норми екзогамії були суворо заборонені.

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. Леся 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

* Тут годі пристати до думки зарубіжного дослідника “Лісової пісні” Лесі Українки Романа Веретельника, який стверджує, що дівчину, себто Мавку, звабила мелодія Лукашевої чарівної сопілки, яка має форму фалічного символу, і тому він трактує неземну жіночу істоту як інверсійну іпостась Єви. Мовляв, пояснюється це тим, що не Мавка спокусила Лукаша у прекрасному весняному гаю – в первозданному ще раю, – а, навпаки, Лукаш зваблює дівчину. Тут радше слід говорити не стільки про якусь особливу звабу, а передусім про момент олюднення, пробудження кохання, як доводить та ж Віра Агеєва.

кохання (хоча вони достатньо переконливі на рівні особистісної колізії і психологічного мотивування характеру) все-таки не є абсолютними. Так чи інакше 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. Невипадково Гоплана з такою пристрасною і звідчаєнням виголошує:

Процай, процай, земний мій доме!

Людські поплутала я дії... [103; 189].

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! [104; 265, 271].

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 тіла [105]. 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” [106: 293]. І річ не лише в тому, що там і там їх не сприйняло, не визнало людське осереддя, що, зрештою, й вони не зуміли чи не змогли пристати до побутових і моральних умов земного існування тощо. Річ у тому, що в модерному дискурсі конфлікт тіла/духу, громадського/особистого, миттєвого/вічного, тіла/душі, хліба/мрії та ін. завжди постає як присутньо нерозв’язаний, як одне із глобальних протистоянь у житті, що неминуче прирікає людину на страждання, а то й на трагедію чи смерть.

Такі категоріальні архетипи анімоанімістичності та антропоцентричності віддзеркалені не лише 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 міфопоетичного світу з іншим. Варто звернути увагу на те, що ні в “Балладіні”, ні в “Лісовій пісні” національні міфи не мають потвор, ментальних і сенсорних аномалій, властивих, скажімо, для германського праміфу та його багатьох версій чи східноазіатських міфологій. Тут доречно навести міркування, точніше, влучні спостереження Івана Нечуя-Левицького, який ще в XIX столітті писав, що цілий ряд українських міфів має ... “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” [107: 5]. Зрештою, український міфопоетичний канон настійливо не визнає навіть позитивно налаштованих аномальних образів, так само 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, джерела якого можна помітити ще у міфопоетичних канонах.

Саме звідти, з гармонійності світовідчуття природи й людини, що характеризує фольклорно-міфологічні основи романтизму й неоромантизму як польського, так і українського авторів, витікає цілої системи художнього мислення, зв’язаного, зокрема, з характеротворенням. Так, у “Лісовій пісні” це, крім образу Мавки, надто помітно й у такому персонажі, як дядько Лев. Про що б не говорив, як би не діяв цей старий поліський дід із здоровою душею і щирою приязню, благородним серцем і добрими намірами, він все ж унікав будь-яких непорозумінь, сварок, власницького користоловства як у ставленні до сил природи, так і в ставленні до людського оточення. Дядько Лев якоюсь мірою нагадує Пустельника із “Балладіни” Юліуша Словацького. Вони не лише сповідують добро, справедливість, вірність, а й вміють належно поцінувати ліс, озеро, найменшу квітку і травинку, охороняючи їх від чийось злих посягань. Тому-то все довкілля, всі краєвиди всіляко пошановують їх, бо, власне, вони є чи не найбільш яскравим прикладом органічного і гармонійного єднання людини і природного середовища.

І все ж у такому типологічному зіставленні образ-характер дядька Лева сприймається не просто переконаліше від постаті Пустельника, а, мовити б, глибше і всеохопніше у міфологічно-фольклорній стихії. Леся Українка тонко художньо трансформувала у ньому те, що вона називала “релігією своїх предків”, а Коцюбинський – “тінями забутих предків”, – прадавній, ще дохристиянський світогляд людини, що так близько зрослася з природою. Дядько Лев – розумний володар сил природи, який знає, “як, з чим і коло чого обійтись”. Він діє в злагоді з природою, знає всі засоби на приборкання злих сил. Він є втіленням народної мудрості і добрим знавцем народної творчості, знає такі казки, “що їх ніхто не вміє” [108: 179-180], він величний образ-символ, у якому сполучаються і неоромантичні, і символістські, і реалістичні елементи авторської художньої свідомості.

І в “Балладіні”, 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, заклинає Грабця як ворога:

Та Бог відомсти кине громи

На їх провини і надії,

Щоб кожному належне дати [109; 193].

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 попільце

ляже, вернувшись, в рідну землицю,

вкупі з водою там зростить вербицю, –

стане початком тоді мій кінець [110; 292].

Очевидна типологічна спорідненість романтизму Юліуша Словацького й неоромантизму Лесі Українки на рівні доміантних у їх драматургічних творах символів наводить на думку, що автори цілковито свідомо користувалися не лише образами, котрі мають подвійне значення, 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” [111; 361]. Схожу рису неоромантики відзначали і Юзеф Кшижановський, і Юрій Бойко-Блохин, і Стефан Козак 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, відчакнена 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-духовних 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 “Ліллю Венеду”. Хоча події тут і відбуваються, як і в “Балладині”, також коло озера Гопло, себто в “центрі Польщизни”, все ж ця трагедія своїм легендарним підґрунтям багато чим різниться від попередньої драми. В основі “Ліллі 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: "... Постаць Кассандри, пророчиці, ніби якоїсь стародавньої Ружі Венеди, великої в любові до вітчизни, страшної своїм позірним спокоєм, змальована рукою сильною, нежіночою" [112; 103]. 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 в цілому було архетипним, як зауважують сучасні дослідниці Дорота Сівіцька [113; 112-119] та Олена Герасимова [114; 139-141]. Однак страх для Рози Венеди і Кассандри – це не панічність і вкорененість, притлумленість духу, а радше засіб вияву сили, своєрідний антипод панічності й невідворотності. Хоча обидві повністю усвідомлюють закінчення подій як крах, катастрофу. І 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" [115; 248], – з презирством говорить Роза Венеді завойовнику Леху, кидаючи до його ніг ланцюг, що ним були сковані її рідні брати Лель і Полель, спалені живцем у вогнищі. Ще більш просвітлені фінальні слова Кассандри, мовлені нею на згарищах рідної Трої: "Нема руїни! Є життя!.. Життя!.." [116; 93]. 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. Очевидно, їх правомірніше трактувати як "обернену" дійсність міфу: 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 щасливе майбутнє [117; 56]. 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 далекого мислення", як "трагедію несхибного змагання до правди" [118; 561].

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 Венеді" та "Кассандрі" (безумовно, архетип топосу й хроносу проступає, скажімо, в драмах "Горштинський", "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'єси. 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 Венеди" і "Кассандри" чимало подій відбувається саме цієї пори: перед заходом сонця починається дійство про легендарно-трагічні взаємини між венедями і лехітами, про два шляхи розв'язання цього протистояння, кожен з яких представляє одна із сестер – Лілля чи Роза Венеді: посеред ночі душі полеглих рицарів прощаються з тілом під ритуальний спів Рози Венеди; не може здійснювати насильства над полоненими венедями 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 вдаряє у вогнище, і дерево спалахує золотим полум’ям. Лель і Полель зезають у відблисках, над згасаючим вогнищем поволі з’являється образ Богоматері” [119; 252]), зізнання Кассандри перед Поліксною 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 “Лілля Венеді” і “Кассандра” міф не просто функціонує в образній системі творів, з нього виводиться загальна правда, “співвіднесена із загальнофілософськими тенденціями епохи” [120; 562]. Міф про знищення чисельніших венедів, 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 перегукуються із мотивами, образами чи ідеями іншого твору Лесі Українки – “Бояринею”. 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 образи й наругу від жорстокої і зверхньої королеви лехитів Гвінони. Оксана страждає від законів московських бояр,

затхлої атмосфери приневолення, що зневажає 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. У “Ліллі Венеді” і “Боярині” ця ідейна основа органічно поєднується з художньо-образною системою творів, зрештою, як уже наголошувалося, – із способом змалювання польським і українським автором своїх героїнь. Хоча, на нашу думку, Оксана соціально закодованіша, ніж Лілля, 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, асоціюються із втраченою домівкою, неперебутніми днями дитинства і юності, із чистотою, незайманістю людської душі. Однак циклічний хронотоп – то, власне, лише одна із двох проекцій його хрестоподібної конфігурації – горизонтальна. Вертикальна ж в українському міфі, як і, вочевидь, у слов’янській міфічній структурі, зі всією очевидністю 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), безодню вічності майбутнього” [121; 388-390]. Хор дванадцяти арфістів у “Ліллі Венеді” і флейтист та кітарист 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) вести мову. Однак розглядати “Лісову пісню”, “Бояриню”, що мають у собі очевидні міфопоетичні архетипні категорії, не кажучи вже про “Кассандру”, крізь призму лише реалістичної естетики, як це донедавна спостерігалось, недостатньо. 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 Наєнко, тут “немає предметності, немає отого сакраментального: “типових характерів і типових обставин...” [122; 10].

Тут цілком можна пристати до думки Лукаша Скупейка про те, що цю правдоподібність Леся 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 пророчицю Кассандру. Іншими словами – це не правдоподібність, а імітація правдоподібності предмета як прийом художнього мислення драматурга, завдяки чому за конкретизованим зображенням подій, образів, характерів Лесі Українці вдалося “завуалювати” глибокий і всеохопний ідейно-естетичний та філософський зміст своїх творів, зосібна тих, що ми аналізували в аспекті типологічних зіставлень.

І все ж тут, якщо навіть нема притаманних реалістичній моделі авторської художньої свідомості “типових характерів і типових обставин”, слід говорити про єдність, синтез різних типів мислення – неоромантизму, символізму й реалізму, бо є конкретика і правда, колорит місця і часу, зображення, предметність й увиразненість подій, явищ, образів, характерів, навіть якщо вони творчо імітовані.

Таким чином, дослідження різних типів авторської свідомості польського драматурга Юліуша Словацького й українського драматурга Лесі Українки крізь призму міфопоетичних архетипних категорій (антропоцентричності, 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.

Дослідники творчості української письменниці небезпідставно стверджують, як уже зазначалося, що вона потрапила до європейського літературного контексту неоромантиків завдяки опануванню драматичної модерністської форми, котра, вочевидь, найповніше виражала її мистецьке обдаровання. Крім українських і західноєвропейських романтиків, які, поза всяким сумнівом, позначилися на еволюції її художньої свідомості, важливу роль у цьому також відіграв тогочасний літературний контекст драматургів-модерністів – Генріка Ібсена, Моріса Метерлінка, Гергарта Гауптмана, Станіслава Виспянського, Люціана Риделя, Станіслава Пшибишевського, Гуго фон Гофманстала і, звісна річ, Ріхарда Вагнера, для якого характерне поєднання романтичного мислення і давноминулих, екзотичних сюжетів у цілому ряді його музичних творів-спектаклів.

Щодо російської літератури, то тут менше знаходиться паралелей та аналогій, аніж в польському чи німецькому письменстві кінця XIX – початку XX століття. Зрештою, Леся Українка не надто й орієнтувалася на російську театральну традицію, бо саме драматургія була чи не найслабшою в тамтешній літературі, найменш примітною в естетиці театру срібного віку. “Без сумніву, можна виявити певні найзагальніші спільні тенденції, зокрема, у тих письменників, які зацікавилися

екзотичними сюжетами, – пише вже згадувана Зіна Генік-Березовська. – Проте загалом у Лесі Українки навряд чи знайдеться багато спільного з представниками російського символізму чи неоромантизму. Йдеться про Бальмонта, який часто поринає у захмарні обшири, чи про Блока з його культом “прекрасної дами”, чи про Сологуба, світ якого сповнений “творчою легендою”. Імовірно, лише у зв’язку з Л.Андрєєвим можна говорити про певну спорідненість у колористиці, тобто в символістському використанні певного кольору для передачі атмосфери, або у вживанні якогось одного великого символу (наприклад, оповідання Андрєєва “Стіна”) [123; 216].

Тут мимохідь напрошується ще одна цікава паралель: перша драма модерного українського театру “Блакитна троянда” Лесі Українки і перша драма російського театру срібного віку “Чайка” Антона Чехова створені в один і той же час – у 1896 році. Проте їх сценічна історія, їх вплив на дальший розвиток нової драматургії далеко неоднаковий, мовити б, нерівноцінний. Неважко припустити, що якби Леся Українка була не українською, а російською письменницею, як зазначає Ігор Качуровський, то, вочевидь, її, а не Чехова, шанували б і цінували в усьому світі як творця модерної драми. Про це, безперечно, подбали б урядові чинники...

І все ж, незважаючи на це, Леся Українка сприймалася тоді й тепер як цілком органічна творча постать в координатах західноєвропейського модернізму. В усякому разі навіть “Блакитна троянда” одразу поставила її автора на рівень таких письменників-модерністів кінця XIX – початку XX століття, як Генрік Ібсен, Моріс Метерлінк, Оскар Уайльд, Гергарт Гауптман, Август Стріндберг, Бернард Шоу, Станіслав Виспянський, Гуго фон Гофманнсталь, Габріель д’Аннунціо та ін. І це “вписування” в такий контекст, ця природність, органічний зв’язок не лише зі своїм часом, а, що найпримітніше, із характерними для нього ідейно-художніми та естетичними пошуками драматургів-модерністів найбільш очевидно йшла від засвоєння Лесею Українкою неоромантичного та символістського типів художнього мислення. Відтак саме вона, як свого часу Еміль Золя, Гергарт Гауптман чи Генрік Ібсен у своїх літературах, помітно видозмінила українську драматургію і театр у бік модерністських

спрямувань, насамперед неоромантизму. В своїй статті “Михаель Крамер”. Остання драма Гергарта Гауптмана” письменниця доводила, що характерною прикметою цієї форми авторської свідомості є індивідуалізм, що її сповідували Б’єрнсон, Гарборг, Стріндберг і плеяда великих драматургів [124; 134]. Що ж до драматургічних творів Лесі Українки, то, за твердженням Миколи Зерова, Миколи Євшана та інших дослідників, саме індивідуалізм, як ми вже наголошували, був тією рушійною силою, котра позначилася як на перших (“Блакитна троянда”), так і останніх (“Оргія”) драмах поетеси.

У зв’язку з цим, певно, треба вести мову і про вплив Ібсенової літературної школи на ранню драматургію Лесі Українки, яка писала про неї: “При його драмах читач здебільшого мусить забути, що д і є т ь с я на сцені, а зосередити увагу на тому, що там г о в о р и т ь с я. Сим я не маю сказати, ніби в драмах Ібсена нема подій, а тільки, що подія в них часто дуже незалежна від діалога...” [125; 282]. Однак якщо у першого індивідуалізм часто набуває антисоціальних рис, є основним мотивом навіть у його так званих “соціальних драмах” (“Основи суспільності”, “Ляльковий дім”, (“Нора”), “Примари”, “Ворог народу”), а згодом у “Гедлі Габлер”, надто в характері головної героїні, був доведений до своєрідного містицизму, як зазначає Роман Кухар, то в творчості Лесі Українки виявляємо зворотний процес: від пристрасного вираження індивідуалізму (“Блакитна троянда”) до розчинення його в річищі національно-суспільної та універсально-узагальної тематики (“Кассандра”, “Лісова пісня”, “Оргія”). Отже, індивідуалізм Генріка Ібсена та Лесі Українки, незважаючи на схожість його використання як способу неоромантичного мислення, все ж різниться насамперед своїм розвитком. (Роман В.Кухар. До джерел драматургії Лесі Українки. – Вікторія-Ніжин, 2000. – 267 с.)

Окрім того, на відміну від дійової особи Ібсена з її увиразнено індивідуалістичним бунтом, персонаж у Лесі Українки, що є завжди яскравою особистістю, представником людського загалу, притлумленого або в державно-національному (“Кассандра”), або в культурному (“Оргія”), або в духовному плані (“У пущі”), усвідомлює, що захист кожної індивідуальної незалежності – єдиний шлях до всезагальної свободи. От чому головний герой письменниці прагне власним словом, прикладом, власними діями і вчинком збудити тих, хто поряд, хто має особистісне начало.

Тим-то і в основних її драмах другорядні дійові особи також залучені до колізії світоглядно-етичного вибору. То ж традиційна для Генріка Ібсена колізія духовної свободи й несвободи романтичної особистості в творчості Лесі Українки наповнюється новим і національним, і загальнофілософським змістом, що його сама письменниця означила як новоромантичний [126; 68].

У порівнянні з Ібсеном, драматичний геній Лесі Українки постійно зростав і охоплював усе нові й нові обшири. Щоправда, Борис Якубський, погоджуючись із тим, що творчість письменниці не зазнала в своїй еволюції жодного зламу, все ж приходиться до висновку, що в другій її половині соціальні мотиви доповнились особистісними, себто трохи вужчими. Але водночас підкреслює, що вони виявилися не менш сильними у своїй мистецько-емоційній вартості. У драматичній поемі “Оргія” трагічне кохання органічно входить у соціальну сферу, розкриваючи національну трагедію, яка, власне, й домінує в усіх сюжетних лініях [127; 11].

Геній Ібсена, визрівши з історичного трактування будь-якого життєвого предмета (“Войовники в Гельгелані”) і досягши своєї вершини в драматичних поемах (“Бранд”, “Пер Гюнт”), що в аспекті індивідуального підходу трактують універсальні проблеми, тримався ще на рівні суспільної проблематики (“Ляльковий дім” (“Нора”), “Основи суспільності”, “Ворог народу”). Та згодом він знову зійшов до вузького індивідуалізму, щоб замкнутись насамкінець у містицизмі й абстрактності (“Жінка з моря”, “Маленький Ейольф”, “Як ми мертві воскресемо”). Почавши свою кар’єру драматурга як романтик, Ібсен пройшов школу Скріба, став реалістом і, нарешті, свою творчість закінчив символізмом [128; 592].

Ранні драматичні твори Лесі Українки “Блакитна троянда”, “Одержима”, “У пущі” за їхньою тематикою та індивідуалістичним забарвленням варто розглядати у світлі “соціальної драми”, що була новим словом у європейському письменстві й театрі загалом, зокрема творчості Генріка Ібсена. Це однак не означає, що названі драми і драматичні поеми Лесі Українки не відзначаються своєрідністю і самостійним підходом у їх художньому вирішенні. Вплив Ібсена на драматургію поетеси був обмежений: вона не тільки по-своєму духовно перетворила

запозичені із світової літератури мотиви, але й значною мірою видозмінила форми подачі цих мотивів. Так, користуючись у “Блакитній троянді” (мабуть, за прикладом Ібсена) прозовою формою, Леся Українка не пішла цим шляхом, а витворила такий тип драматичної поеми, що був суголосним її типам художнього мислення – перш за все символістського й неоромантичного.

“Блакитна троянда” – перша і єдина прозова драма Лесі Українки (якщо абстрагуватись від діалогу “Прощання”) – типологічно близька драмі Ібсена “Примари”. Та зв’язано це лише із спільними темами творів – проблемою біологічної спадковості, приреченості долі, фатумом життя. Тим часом ідейно і композиційно п’еса норвезького автора далека від “Блакитної троянди” українського драматурга. Бо якщо в “Примарах” Ібсен безпосередньо виступає супроти тих, хто відмовляється нести відповідальність за свої вчинки, не усвідомлюючи присуду своєї долі, то Леся Українка аж ніяк не категорична щодо героїв “Блакитної троянди”. Більше того, вона дає можливість, скажімо, Любі й Орестові, цілковито збагнути весь фаталізм їхнього життя, нездійсненність особистого щастя через вроджену недугу. І водночас письменниця прагне вивершити їх невгасиме, палке взаємне бажання до такого щастя, за котре треба відповідати.

* Така проблема, такий мотив у світовій драматургії кінця XIX – початку XX століття, як зрештою, й у всьому письменстві були домінуючими. Українські й зарубіжні дослідники пов’язували це з відродженням у художньому мисленні численних авторів, точніше – реінтерпретацією древніх хтонічних фігур, передусім старогрецької Мойри. Цікаві міркування з цього приводу висловлює російський вчений Василь Іоран: “Якщо приналежність Мойри до хтонічних фігур не викликає сумніву і засвідчує її древній “родовід”, то це не викликає можливості розглядати її як персоналізацію тих уявлень, що їх репрезентує слово “мойра” як означення імені. Приналежність Мойри до хтонічних фігур аж ніяк не применшує значення того факту, що в сенсі імення цього головного божества долі фігурує іменник “мойра”, утворений від дієслова зі значенням “отримувати як частину” і як такий, що номінує перш за все “долю”, “частину” й, понад це, прямо використовуваний як такий, що називає ім’я; і для визначення концепту частини, долі, і водночас для визначення безособистісної долі також як “долі” або “життєвої долі” [129; 138]. І Леся Українка, і Генрік Ібсен якраз використовували в своїх драматургічних творах “мойру” як безособистісну приречену життєву долю головних персонажів.

Дослідники (колись і тепер) безапеляційно стверджували і доводять, що Лесю Українку глибоко цікавила проблема грецької “мойри”, або, передаючи ібсенівським поняттям, спадковості. На той час у європейській драматургії і театрі цей мотив був одним із провідних. Зрештою, і “Блакитна троянда” присвячена цьому, про що свідчить хоча б наведений тут її початок:

Л ю б о в

Чого ви, панове, так збентежились? Ні, справді, чому про душевну слабкість не можна говорити без того, щоб не вийшло ніяково? Ні, се не ганебно, се тільки дуже, дуже сумно для родини (...). О, той, кому загрожує ся страшна хвороба, не повинен би одружитись, се просто злочин!

О р е с т

Ну, хіба ж хто може се передчувати?

Л ю б о в

Чому ж ні! А, приміром, діти таких слабих? Не тільки можуть, а навіть повинні думати про се...

О р е с т

Боже мій! Хіба ж се так фатально, що мусить одбиватись на дітях? (...)

Л ю б о в

Тут досить одної можливості... Мій бідний татко, з якою тривогою він дивився на мене... (До *Острожана*). Скажіть, правда ж я похожа на мамин портрет? [130; 16-17].

Далі в діалозі йде характеристичний момент, що безпосередньо вказує на мотиви Ібсена, а опосередковано – на їх генезу в грецькій “мойрі”.

Л ю б о в

Се розмова серйозна, хоч теж *moderne*, коли хочете. Справді, панове, розмова наша виходить *à la* Ібсен. Що ж робити? Наше бідне покоління задумало поправити репутацію і поставило ребром питання про спадковість. Се, панове, варто давньої християнської філософської моралі. Закон причинності, спадковість, виродження – от наші нові боги...

О р е с т

Веселий Олімп, нема що казать!

Л ю б о в

Спадок – се фатум, се – мойра, се – бог, що мститься до чотирнадцятого коліна. На кого ж він наложить важку руку, той

мусить пам'ятати, що за одну хвилину його солодкої втіхи ціле безневинне покоління заплатить страшною ціною. Се, панове, така відповідальність... [131; 17-18].

Критично, навіть негативно ставилися до Лесиної драми, незважаючи на те, що це була її перша спроба в царині драматургії, деякі рецензенти. Приміром, Петро Рулін у своїй статті “Перша драма Лесі Українки”, погоджуючись з думкою Михайла Драй-Хмари про вплив Ібсенівських “Примар” у “Блакитній троянді”, обмежував їх тільки тематичною спорідненістю, повторюємо, близькістю мотивів, що йшли від древньої “мойри”. З технічного боку, на його переконання, Лесі Українці далеко до Генріка Ібсена, а також тих драматургів, які більшою чи меншою мірою використали романтико-символічну манеру, – Моріса Метерлінка, Леоніда Андрєєва, почасти й Антона Чехова [132; 19].

Відомо, що російська критика була надто стурбована, виражаючи навіть упередженість з приводу вистави “Блакитної троянди” як оригінальної спроби вивести українську драму й театр з вузьких рамок етнографізму та побуту на широкі світові горизонти. Петро Рулін, називаючи “Блакитну троянду” “блідою, безбарвною квіткою” [133; 27], протиставляє їй драму Лесі Українки “У пущі” і підкреслює, що саме цим твором поетеса виходила на шлях змалювання широких філософських проблем, котрі тим-то й були їй близькі, що набували особливо болючої конкретизації в обставинах українського життя.

І все ж ранній етап драматургічної творчості Лесі Українки, зазнаючи деяких впливів Ібсенової соціальної драми, позначений відчутними відмінностями від неї. Одна з перших – тема ідеального кохання, що знаходить своє пізніше розгортання в наступних Лесиних творах, наприклад, в “Руфіні і Прісциллі”.

* Тут за доконечне вважаю зазначити, що в роботі над своєю студією я, через певний брак необхідних матеріалів з української літератури зарубіжжя і з проблем західноєвропейського модернізму, незрідка мусив посилаючись на праці за книжкою Романа В. Кухара “До джерел драматургії Лесі Українки”, яку підготував до друку (значною мірою на основі дисертаційного дослідження ученого із діаспори) Олександр Астаф'єв у 2000 році, а також інших шановних науковців, за що перепрошую й водночас щиро їм усім дякую.

Якраз вона надає драмі притаманного їй і зовсім відмінного від Ібсенових п'єс ("Примар", скажімо) забарвлення, оригінального стильового вираження, зрештою, самодостатнього неоромантичного спрямування.

Генрік Ібсен дає волю жінці, включно до розриву нею подружніх зв'язків, наче спонукаючи її до подружньої зради ("Ляльковий дім" ("Нора"), "Як ми мертві воскреснемо"). Леся Українка, навпаки, ставить і до подружжя, і до молодої пари перед одруженням суворі вимоги, морально-етичні й християнські імперативи. Героїні її творів такі ж самоцінні й самодостатні духовні максималісти, як і вона сама. Це помітно, зокрема, в таких її драматичних поемах, як "Йоганна, жінка Хусова", "Руфін і Прісцілла" та інших. Оскільки тема "чистої любові" в "Блакитній троянді" ніби вбирає у себе первісний характер найкращих зразків класичних драматичних творів всесвітньої літератури, чим уже далеко виходить поза концепцію "соціальної драми" Ібсена, то є підстави стверджувати, що твір Лесі Українки цілковито самостійний і не має принципів запозичень в Ібсена (Роман Кухар). Для наочності наводимо текст драми, де устами Любові, героїні письменниці, ідентифікуються її погляди на кохання, взаємини жінки і чоловіка.

С а н я

Значить, ти признаєш так звану гру в любов, флірт?

Л ю б о в

Яке це бридке слово!.. Слухайте, Оресте, ви ж письменник, поет, роз'ясніть цим людям, яка ще є любов, окрім звичайної любові й флірту!

О р е с т

Єсть іще, – або, краще сказати, була любов мінезінгерів; се була релігія, містична, екзальтована. Культ мадонни і культ дами серця зливались в одно. Се була любов часів "блакитної троянди", се любов не наших часів і не нашої вдачі. Коли є що в середніх віках, за чим можна пожалкувати, то, власне, за цією "блакитною трояндою". Єсть і в наші часи блакитні троянди, але се ненормальні створіння хворої культури, продукт насильства над природою.

Л ю б о в

Ви забуваєте другу любов, наприклад, любов Данте до Беатріче, а я, власне, таку мала на думці [134; 30].

Всупереч назагал негативній оцінці першої драми Лесі Українки дослідники її творчості висували на її (п'єси) захист такі мотиви. Упереджений відгук української критики був до деякої міри зумовлений попередньою негативною оцінкою цієї драми російськими літературознавцями, що виходили, власне, із зовсім відмінних від українських рецензентів міркувань. Інший мотив – "Блакитна троянда" на той час (зрештою, й досі) не була сценічно вирішена адекватно авторському задумові та ідейно-естетичній суті драми загалом. Ще інший мотив – деякі аргументи негативної критики (наприклад, погляд Драй-Хмари про наслідки мелодраматичної манери в "Блакитній троянді") з часом відпали як необґрунтовані.

Коли зважити на тематичні підходи Генріка Ібсена та Лесі Українки в трактуванні жіночого питання і проблеми індивідуальності взагалі, то й тут закон розбіжності у схожостях стане особливо наочним. Для проведення типологічних зіставлень вдячним матеріалом могли б послужити такі Ібсеніві драми, як "Ляльковий дім" ("Нора"), "Гедда Габлер", "Як ми мертві воскреснемо", а також драматургічні твори Лесі Українки, зокрема "Айша та Мохаммед", "Йоганна, жінка Хусова", "У пуші".

Якщо навіть не брати до уваги те, що Генрік Ібсен від звеличування жінки й обстоювання права на її емансипацію ("Ляльковий дім" ("Нора") з часом приходив до потреби (як Август Стріндберг у своїх пізніших творах) художньо осмислювати долю zdeгенерованої жінки ("Гедда Габлер", образ Гедди; "Як ми мертві воскреснемо", образ Ірени), то фактом залишається те, що він надавав жінці майже абсолютну свободу в морально-етичній площині її поведінки, навіть, повторюємо, виправдовуючи подружню зраду. Зовсім інших переконань щодо цього, як уже наголошувалося, була Леся Українка. Проблема емансипації жінки її часто проймала і турбувала, про що свідчать не лише її драматургічні, але й історико-теоретичні статті ("Нові перспективи й старі тіні", де є такий промовистий заголовок – "Нова жінка західноєвропейської белетристики"). Ставлячись негативно до найвразливіших аспектів "вільної любові", Леся Українка не поділяла й інших поглядів щодо права жінки, скажімо, на свободу подружньої розлуки, як це допускав Олександр Дюма, чи свободу подружньої зради в стилі Бальзака [135; 86-87].

У маленькій сцені “Айша та Мохаммед” вона ставить питання в найбільшому його загостренні як проблему нещасного кохання. Становище Айші як дружини справді трагічне, бо вона усвідомлює, що Мохаммед її ніколи не кохав і не полюбить так, як свою попередню дружину. Власне, такою постановкою подружньої проблеми цей твір Лесі Українки схожий на Ібсенову драму-епілог “Як ми мертві воскресемо”. Як подібні мотиви і невдалого подружжя, що впливають із розмов Айші з пророком Мохаммедом у п’єсі українського автора, та Майї з професором Рубеком у п’єсі норвезького драматурга. Але ж які різні, прямо протилежні висновки, які відмінні характери жінок в обох творах! Генрік Ібсен дозволяє Майї і Рубеку вибір подружньої зради, тоді як Леся Українка залишає Айшу в сльозах і в усвідомленні, що їй нічого іншого не залишається, як змиритися зі своєю долею. Майя – це вже емансипована жінка, тоді як Айші, зрештою, й усім іншим героїням Лесиних творів поняття емансипації чуже (Р.Кухар).

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

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

За всієї ідейної схожості драматичної поеми Лесі Українки “Одержима” і драми Генріка Ібсена “Бранд” – фанатичної і безкомпромісної любові героїв до Спасителя, між ними існують суттєві розбіжності насамперед щодо трактування індивідуалізму. Так, Брандова дилема “нічого, або все” більше вказує на духовну спорідненість не Бранда і Месії, а радше Бранда і Міріам, які засуджують слабкість характеру, компромісність і всепрощення людей. Окрім того, образ героїні можна розглядати на переконання Р.Кухара, як своєрідний жіночий відповідник чоловічому містицизму й героїзму головного персонажа з “Бранда”. Сильний жіночий характер (“Одержима”) і сильний чоловічий характер (“Бранд”) – ось де точки споріднення індивідуалізму Лесі Українки та Генріка Ібсена, а не в аспекті “жіночого питання”, як це іноді трактують дослідники драматургії.

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

Тож має цілковиту рацію Адам Войтюк, коли доводить, що саме в романтичній чи, власне, в неоромантичній природі творчого обдаровання Лесі Українки варто шукати витoki як своєрідності її драматургічної поетики, самоцінності її символістських образів, так і максималізму героїв, їх одержимості, “безкомпромісного пориву до ідеалу повної соціальної, національної і духовної свободи. На жаль, свого часу ідея творчого самоутвердження особи розцінювалася подекуди як вияв індивідуалізму, а то й егоїзму (образи Аврелії й Валента в драмі “Адвокат Мартіан”), – зауважує літературознавець. – З другого боку, висловлювалася думка, ніби Леся Українка схвалювала апріорний аскетизм революціонерів типу Рахметова. А між тим поетеса вважала, що до кошмарів старого світу не слід додавати ще й “кошмар аскетизму”, бо то “кошмар

небезпечний”. Аскетизм як доктрина – це добровільне опускання людини в “камінну сферу”, перетворення її на механічного робота, на бездушного догматика чи засліпленого фанатика. Цнотливий цінитель “грішної” жіночої краси, скульптор Річард рішуче відкидає пуританський аскетизм” [136; 27].

Окрім типологічних зіставлень образів Річарда і Бранда, вочевидь, доцільно провести паралелі схожості між такими персонажами, як Джонатан із твору Лесі Українки і Айнар із твору Генріка Ібсена. У тексті обох драм навіть зустрічаються абсолютно подібні сцени, коли до Бранда, що чекає когось, підходить Динар, а до Річарда, який також жде когось, наближається Джонатан: чи цілковито однакові роздуми-медитації героїв про свою самотність або розмови про жінок, яких вони колись кохали тощо. “Але всі ці подібності суто поверхові, і коли Леся Українка вдавалася до них, то, може, саме тому, щоб підкреслити своє відмінне трактування. “Бранд” написаний на 30-40 років раніше, отож, має дуже сильний відбиток своєї доби. Там мовиться про абсолютні, про сильні одиниці, що ведуть народ, про фаустівські спрямування. А драматична поема Лесі Українки вже відбиває перші шукання нових напрямів у європейській літературі” [137; 13].

До цих слів української дослідниці Лариси Залеської-Онишкевич варто додати й те, що драматургічний твір Лесі Українки “У пущі” є одним із перших не лише в українському, а й західноєвропейському драматургічно-театральному процесі, в якому яскраво виявлялися елементи екзистенціалізму (найпершим тут дослідники називають Генріка Ібсена і його п'єсу “Жінка з моря”, що появилася ще у 1888 році).

Уже згадуваний Борис Якубський, торкаючись неоромантичної концепції драматургії Лесі Українки, справедливо зауважував, що у своєму світогляді вона виявила небувалої сили енергію, гострий запал, великі й високі вимоги до життя, схожі до Ібсенового Бранда. Її індивідуалізм – це бурхливий протест супроти квоності й сонливості громадян, проти їх невільницького духу й пасивності. Коли ж сильна особа в драматургічній творчості Лесі Українки виступає проти нікчемного, інертного суспільства, то робить це не з егоїстичних, а насамперед альтруїстичних мотивів, виконує не особистісні завдання, а

передусім соціальні. Індивідуалізм Лесі Українки творчий, конструктивний [138: 110]. І в цьому Борис Якубський, безперечно, мав рацію.

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

Очевидно, це й мав на увазі Михайло Грушевський, коли писав: “В останнє п'ятиріччя її життя (Лесі Українки. – Х.С.) починається цей величезний нестримний поступ, якийсь титанічний хід по велетенських виступах (...), де кожний крок, кожний твір означав нову стадію, відкривав усе нові обрії образів... Глибоко національна у своїй основі, всім змістом своїм нерозривно зв'язана з життям свого народу, з переживаннями нашої людини в теперішню добу, ця творчість переводила їх на ґрунт вічних велетенських змагань, уясняла в їх світлі й зв'язувала з одвічними переживаннями людства...” [139; 24].

Те характерне “визволення” Лесі Українки з-під впливу Генріка Ібсена за умов, коли чимало інших значних драматургів ставали його беззастережними епігонами, вказує на одну надзвичайно цікаву й суттєву літературно-мистецьку обставину: бодай один раз відчувши у творах Генріка Ібсена (надто на ранньому етапі його творчості) якість пульсування духовних чи естетичних ноток, які були співзвучні її власним, письменниця неодмінно відгукувалася на них. А от реалістичне спрямування пізніших Ібсенових драм було вже чуже Лесіному ідеалістичному світоглядові. І його “європеїзація”, як і неоромантична система художнього мислення Лесі Українки, здійснювалася в іншому контексті.

Скажімо, в контексті польського неоромантизму, де, як ми переконалися, граничний індивідуалізм Юліуша Словацького (нехай лише на прикладі тих творів з яскравими міфопоетичними архетипами, що були об'єктом наших типологічних зіставлень) слугував тим своєрідним містком, завдяки якому й пов'язувалася доба романтизму з модерними типами художнього мислення, зрештою, з усією літературою зламу століть, як пише польський дослідник Генріх Маркевич [140: 196]. Слідом за Юліушем Словацьким зверталися до слов'янської міфології, різноманітних міфологічних архетипів і такі його співвітчизники, як Станіслав Виспянський, Станіслав Пшибишевський, Люціан Ридель, у творах яких органічно співіснує світ реальний і світ фантастичний, світ людини і світ природи як світоглядний компонент модерної авторської свідомості. Схоже спостерігається і в Лесі Українки, однак символіка "єдності людини з природою часто виражена через музичний мотив ("Лісова пісня"), що творить напрочуд органічний елемент п'єси, даючи змогу відчутти вагнерівське тлумачення нерозривних зв'язків між музикою та поезією. Музичний компонент органічно проникає вглиб тексту, відлунюючи в римованому чи ритмізованому діалозі. Ліричні пасажі відзначаються ускладненим звукописом, що створює своєрідну атмосферу п'єси. Таким чином відбувається зближення з метерлінківською "драмою настрою", чия топографічна невизначеність і примхлива атмосфера присмерку, на перший погляд, не дуже в'яжуться з досить конкретною і водночас буйною фантастикою народної міфології слов'ян" [141: 209].

Загалом про типологічний зв'язок драматургії Лесі Українки з драмами Станіслава Пшибишевського, Станіслава Виспянського і Люціана Риделя (як носіїв неоромантизму та символізму) в українському літературознавстві появилася немало праць [142]. Однак вони здебільшого розкривали проблему спорідненості того чи іншого драматургічних творів, сприйняття тих чи інших образів, сюжетів, характерів у західноєвропейському літературному процесі кінця XIX – початку XX століття. Тим часом засади їх художнього мислення не обмежувалися лише цим.

¹ Про цілу систему міфопоетичних архетипів йдеться у праці Карла Густава Юнга "Архетип и символ" (Упорядкування і вступна стаття О.М.Руткевича), що була видана 1991 року в Московському видавництві "Ренессанс".

Так, поглиблений аналіз усієї драматургічної спадщини Лесі Українки і, приміром, Станіслава Виспянського дає цілком обґрунтовані підстави для висновків про спорідненість багатьох складових їх авторської ідейно-естетичної свідомості, що виявляється на різних рівнях (змістових і формотворчих) їх п'єс.

Передусім обидва художники слова витворили свій власний стиль завдяки органічній сполученості уявлень про мистецтво античне і мистецтво народне; для їх образно-художнього світу однаковою мірою властиве культивування духовних первнів і їх перевага над фізичними та побутовими виявами індивідуальності; обом їм притаманне прагнення знайти в зображуваних ними світах давноминулих відсвіт важливих й актуальних виявів національного й політичного буття своїх народів; у багатьох своїх творах вони заглиблювалися до основ міфологічних архетипів, фольклорних засад; вони створили своєрідні жанрові системи своїх творів. Зрештою, симптоматичним у цьому ряду є те, що ні Станіслав Виспянський, ні Леся Українка так і не дочекалися відповідно своїх послідовників (не прихильників – їх було чимало в обох драматургів, а саме спадкоємців) у польському та українському письменстві. Дослідник творчості польського автора Юзеф Кшижановський і дослідниця української поетеси Зіна Генік-Березовська стверджують, що це навряд чи можна пояснити тільки специфікою їх цілковито оригінальних стилів чи якимось аж надто герметичним характером їх систем поетики й естетики [143; 184 і 144; 210].

Можливо, тут доцільніше було б вести мову не стільки про самотність їх таланту, про утвердження власних драматургічних модерних форм, про унікальність образно-символічного й неоромантичного мислення, скільки про те, що "в модерному світі сприйнята й відтворена таким чином дійсність могла мати лише тимчасове значення" [145; 210-211], котре регламентувалося історичними обставинами, про те, що драматургія Лесі Українки, по суті, аж ніяк не вкладалася в рамки свого часу, а виходила далеко за його межі, за межі XIX століття і навіть початку нової доби.

І Станіслав Виспянський, і Леся Українка, використовуючи символи та міфи, всіляко утверджували нові форми авторської свідомості, зокрема неоромантизм і символізм, що проектувалися

на розвиток літературних процесів як модерні типи художнього мислення. Про це, до речі, йдеться у збірнику “Леся Українка та європейські літератури”, що з’явився порівняно недавно в Німеччині [146]. Один із його авторів та укладачів Юрій Бойко-Блохин у статті “Стильові пошуки Лесі Українки на тлі світової літератури” конкретизує виявлені ним же значно раніше [147] погляди на європеїзований світогляд письменниці, що в першу чергу зв’язаний з естетикою та системою неоромантичного художнього мислення. Більше того, тут дослідник із українського зарубіжжя висловив ряд спостережень, котрі нині ведуть до ширших, синтезованих висновків, зокрема, проектують і цілковито зримо вимальовують те загальноєвропейське тло, на якому Леся Українка проступає як абсолютно самотній художник слова не стільки ХІХ, скільки ХХ століття. Причому такі погляди, таку цілковито нову концепцію бачення творчості Лесі Українки, зокрема драматургічної, вчений доводить без будь-яких “натяжок” на основі і теоретичних засад неоромантизму, і його розвитку та творчого побутування як в європейському, так і в українському письменстві.

Зіставляючи драми Лесі Українки з п’єсами англійського неоромантика Оскара Уайльда, бельгійського неоромантика й символіста Моріса Метерлінка, німецького неоромантика й символіста Гергарта Гауптмана та інших, він переконливо доводить, що для української авторки неоромантичний тип художнього мислення, що поглиблювався суто національними специфічними рисами, не лише ставив її в один ряд із названими й незгаданими європейськими письменниками-модерністами, а й виводив її на досі не бачені висоти, що стали реакцією на наближення нової доби – ХХ століття. “В драматургії Лесі Українки слід би вбачати початок сучасної європейської драми, – зауважує інший співавтор згаданого збірника – німецький славіст Альберт Кіпа у своїй ґрунтовній статті “Гауптман у сприйнятті Лесі Українки: його роль у її творчості”. – Адже те, чого вона досягла на терені драматургії, Заходіві ще й сьогодні практично невідоме” [148: 157].

Можливо, тут дещо гіперболізовано про “незвідане” для західноєвропейської літератури. Можливо, тут доречніше було б говорити про певну переакцентацію образів, сюжетів,

характерів драматургії Лесі Українки, котрі, образно висловлюючись, зримо спрямовані в наш час. Однак, як би ми не підходили до цього, нині все очевиднішими стають (либонь, спроектовані з відстані часу) актуальні домінуючі орієнтири чи сьогоденний пафос багатьох творів української авторки. Певно, тому-то її “Лісова пісня” щодо “Затопленого дзвону” Гергарта Гауптмана відбиває не просто тугу, прагнення до вдосконалення духовних начал в самій людині, а передусім “збалансування” духовного й матеріального в людському житті загалом. Либонь, тому в її драматичній поемі “На полі крові” так вияскравлюється сьогоденна потреба, нагальна необхідність “життєдіяльності” святинь нашого буття, адже з їх зникненням одразу зникає й відчуття святості вірувань. Мабуть, тому й збереження правди життя у драмі “Кассандра” – це бажання виявити якийсь один абсолют, що єднав би людей у швидкоплині часу буття. В іншому випадку кожна правда і неправда по-своєму будуть правдивою чи неправдивою. Бажання “не стільки риторичне стосовно пафосу Лесіної драми, скільки цілковито актуальне (з огляду на новітню релятивістську мораль воно абсолютно доречне щодо долі незалежної України: “впаде чи не впаде Троя”)” [149: 53].

Абсолютна самостійність і самодостатність художнього мислення Лесі Українки, його екстраполяція у ХХ століття вияскравлюються і в розвідці українського славіста із Братіслави Мікулаша Неврлого, який у згаданому збірнику “Леся Українка та європейські літератури” типологічно зіставляє драматургію української авторки із драмами австрійського письменника Гуго фон Гофманстала, котрий витворював свої неоромантичні п’єси здебільшого на початку ХХ століття. Літературознавець доводить правомірність такої концепції дослідження, хоч на перший погляд видається, що ці дві творчі постаті мають мало спільного між собою. Однак при глибокому аналізі їх авторської свідомості виявляються точки дотику, що свідчить про спорідненість неоромантизму українського та австрійського драматургів, котра проступає передусім на рівні ідейно-тематичному: і в Лесі Українки, і в Гуго фон Гофманстала змістове наповнення творів сягає античності, подій римської імперії, Середньовіччя, історії нового часу тощо. Й водночас у Лесі Українки більше переважають теми релігійно-

християнського спрямування (“Одержима”, “Вавилонський полон”, “Йоганна, жінка Хусова”, “В катакомбах”, “Руфін і Прісцилла”, “На полі крові”, “Адвокат Мартіан”), а в Гуго фон Гофманстала – тематика Відродження (“Смерть Тіціана”, “Дурень і смерть”, “Жінка у вікні”, “Біле віяло” тощо).

До спільного Мікулаш Неврлий також відносить численні поетикальні драматургічні засоби. Так, домінуючою формою в обох авторів є жанр драматичної поеми або віршованої драми, драматичного діалогу та етюда. Сюжетним центром обирається, як правило, злочинна подія, що потребує нагального розв’язання. Звідси конфлікти і характери перебувають у якнайтіснішій детермінації. Однак для письменників у цій парі важить насамперед ідея, яку виражає непересічна індивідуальність. Вона існує не сама по собі, а в тісному зв’язку з оточенням, водночас не розчиняючись у ньому, а вивищуючись на його тлі як яскрава особистість. Іншими словами, Леся Українка, як і представник європейської неоромантики Гуго фон Гофмансталь, утверджували в своїх національних літературах драму ідей, що характеризувала ще романтичний тип художнього мислення.

Окрім цього, спорідненим виявляється використання в неоромантичній драматургії обох авторів монологів і діалогів. Так, в “Одержимій” перша сцена – це діалог, друга і третя – монолог, остання – органічне переплетіння монолога й діалога. Схоже спостерігається і в “Трьох поглядах” Гофманстала, де перші дві сцени – чистий діалог, третю утворює монолог, що під кінець драматичної дії переривається діалогом двох осіб. Таке використання мовленнєвої характеристики героїв, як переконливо доводить Мікулаш Неврлий, доволі активізує усі компоненти творів Лесі Українки і Гуго фон Гофманстала, спрямовує в одне русло такі ідейно-естетичні родові категорії драми, як конфлікт, характер і драматична дія [150; 110].

Такі прийоми й засоби неоромантичного чи й загалом модерністського мислення, як видно із типологічних зіставлень драматургії української письменниці з п’єсами зарубіжних авторів (схожих прикладів, безперечно, можна навести й більше), не просто реципувалися Лесею Українкою, а затим творчо

утверджувалися на національному ґрунті. Вона з самого початку йшла шляхом оновлення української літератури, запліднюючи її далекосяжними національно-духовними ідеями, проблемами вселюдського, всезагального буття тощо. Як зауважує з цього приводу німецький славіст Ервін Ведель, слідом за таким процесом Леся Українка вводила новітні, модерністські типи художньої свідомості, хоча за цим аж ніяк не втрачалися їх національні, глибоко українські основи [151; 87].

Загалом з модернізмом як ідейно-естетичною системою, що, по суті, зреалізувалася в літературі і мистецтві ХХ століття, Леся Українка була не тільки близько спорідненою, а й органічною в його стихії. Більше того, вона завжди толерувала ті крайнощі, котрі іноді виявлялися чи в неоромантизмі, чи в символізмі, чи в якихось інших модерних типах мислення. Має цілковиту рацію Микола Ігнатенко, коли стверджує, що дослідження, які появились останнім часом про творчість Лесі Українки й які не несуть в собі будь-яких реалізоцентричних догм, “змушують глибше замислитись над феноменом європеїзації українського красного письменства і над пов’язаними з нею витокими “Двадцятого століття” в українській культурі. Бо ж ключовою фігурою щодо нього є саме Леся Українка” [152; 54].

Отже, сьогодні, розглядаючи характерні особливості неоромантичного мислення Лесі Українки, варто говорити не лише про їх специфічність, національну самоцінність і самодостатність, а й про європейськість, котра виявлялася у типологічних зіставленнях із зарубіжними драматургами як на рівні змістового наповнення драматичних поем, драм, драматичних діалогів письменниці, так і на рівні поетики. Важливим щодо цього є й полівалентність її неоромантичного, символістського та реалістичного типів художнього мислення.

Полівалентність неоромантизму: особливості синтезу художнього мислення

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, звісна річ, віднести більшість драматичних поем поетеси, чие увиразнено символічне й романтичне відчуття належало ледь не до її другої природи [153]. Античні, біблійні, старосєврейські, загалом віддалені від національної основи теми її драматургії – це й є, власне, символічна образність, котра прикривала той час і простір, у якому жила і творила письменниця. Микола Євшан, характеризуючи її творчу індивідуальність, вказує на такі прикмети, як аристократизм, прометеївський порив і символічне мислення Лесі Українки [154; 163]. Вона мала органічний дар мислення символами на відміну від багатьох епігонів Моріса Метерлінка, тому й зверталася до міфологічних і напівміфологічних тем.

Символічну форму п'єси (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, далекі, 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 вдаль і таке, що знайшло собі талановитих прихильників не тільки в драмі, але навіть і в опері” [155; 250]. Тому символізм у такій формі, як його розуміє й використовує у своїй творчості поетеса, це – не Метерлінкове “мистецтво для мистецтва”, а лише сприятливий художній засіб для ще ліпшого вияскравлення реального задуму. Символізм Лесі Українки ґрунтується на твердих підвалинах, і в цьому вона значно ближча 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” [156; 237]. 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, як уже говорилося, нерідко ідентифікує ідейний напрям своєї творчості, особливий тип художнього мислення, природа якого вже сама по собі має синтетичний характер.

Чи не найкращою нагодою для викладу своїх поглядів на суть і специфіку “новоромантизму”, як називала його Леся Українка, послужило поетесі обговорення Гауптманового шедевру “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 краще 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 можливості 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” [157; 236-237].

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 – 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 переосмислити найвагоміші художні

здобутки літератури з попередніх епох і, зокрема, а можливо, й насамперед з реалістичної літератури XIX ст., яка, спираючись на досягнення психології та соціології, а де в чому й випереджуючи ці науки, відкрила внутрішній світ людини соціуму, знайшла ключ до її психіки" [158; 54]. Звідси й зрозуміло, що Лесю Українку передусім цікавила не Метерлінківська "драма настрою", а Гауптманівська "драма юрби" в її новітньому трактуванні, хоча саме Моріса Метерлінка радше годилося б назвати, "главою" неоромантиків, 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" [159; 134].

Неоромантичні елементи у творчості Лесі Українки, як було вже згадано на початку, проступають в одному випадку прямо, в іншому – опосередковано. Символічно-романтичне тло мають, наприклад, "Вавилонський полон", "На руїнах", де під поневоленним народом Ізраїля і його поневолювачем Вавилоном Леся Українка, вочевидь, мала на увазі український народ і Москву. Важливим показником, своєрідним ключем до розшифрування символістської схеми в творах поетеси може служити її принцип захисту покривдженого в боротьбі з гнобителем, її повносердна симпатія до того поваленого лицаря, що супроти свого ворога не знаходить інших слів, як "убий, не здамся". Така засаднича концепція поетеси зумовлена становищем її батьківщини, поневоленого народу, чий інтереси вона вважає за свій святий обов'язок відстоювати. Що під Ізраїлем чи Грецією вона символічно розуміла свою вітчизну, видно ще й із специфічного становища письменниці як українського художника слова в умовах царсько-імперської Росії.

Леся 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. Кожного разу об'єктом симпатій драматурга ставав символічний образ батьківщини, образ поневоленого народу: чи то Греції ("Оргія"), чи то Трої

("Кассандра"). В усіх випадках символами Москви є поневолювачі-агресори, як Вавилон ("Вавилонський полон", "На руїнах"), Єгипет ("В дому роботи"), Греція ("Кассандра"), Рим ("Оргія"), справедливо зауважує Роман Кухар.

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" Леся 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" [160; 464]. Такої ж думки дотримується й американський дослідник творчості Лесі Українки Персіфал Кунді, котрий щодо цих ідей та мотивів висловлювався так: "У намірах поетеси було, очевидно, символістським способом спонукати читачів до аналогій між Росією та Римом, з одного боку, й Україною та Грецьким Коринтом, з другого, щоб чіткіше усвідомити тогочасне становище України й українців" [161; 35].

Проте символістський комплекс у творчості Лесі Українки не вичерпується мотивами національної романтичної символіки, хоча вона й найбільш поширена у її творах. Євген Ненадкевич, наприклад, згадує про символічне забарвлення, що збагачує ритмічний візерунок "Камінного господаря". Паралелізм конкретних речей і образів, уточнює літературознавець, 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 [162; 40]. Інший науковець Антоніна Горохович, аналізуючи специфічність реплік Лесиних драм, зазначає, що мовне багатство твору ("Лісової пісні" – Х.С.)

наскрізь символічно-романтичне і цементує його в органічну цілість [163: 109]. І водночас у “Камінному господарі” вияскравлюються елементи неоромантизму: глибоко індивідуалізована постать Дон Жуана як лицаря волі подається письменницею в дещо незвичній для світової традиції концепції. Добившись кохання Донни Анни, він водночас зрадив своїй же особистості, самому собі. І карає його за насильницьке вторгнення до оселі Командора, за спокусу його дружини Донни Анни не “камінна статуя”, а саме ж його сумління, усвідомлення своєї добровільної й такої бажаної спочатку “неволі коханням”. Дон Жуан зрадив сам себе і тому відчуває притлумленість своєї особистості. Власне, його неволя і є наслідками його ж зради.

Зразком символістського сюжету й загального романтичного характеру драматичного твору, що приховує глибші соціальні й національні задуми поетеси, є фантастична драма Лесі Українки “Осінь казка”. Борис Якубський, зараховуючи символічні сюжети драми Лесі Українки до типових у її творчості, називає й сюжет “Осіньної казки” символістським. Проте він проводить чітку межу між поняттям символу й алегорії. Було б, на думку Якубського, спрощенням говорити, що в “Осіньній казці” маються на увазі обставини революції 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. справді була 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 неоромантизму, 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 [164: 13].

Через усю “фантастичну драму”, підсумовує Борис Якубський, проходять дві ідеї: одна – індивідуально-романтична

(нешчасливе кохання та жага справжнього високого кохання принцеси), друга – соціально-реалістична (гніт королівської сваволі, боротьба проти цього гніту), що так і залишається в драмі нерозв’язаною. 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 [165: 16].

З питанням символістсько-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 воскрешав 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 краю [166: 179].

Загалом більшість дослідників творчості Лесі Українки погоджуються з тим, що драматичні твори поетеси, які переносять нас до різних країн і епох, не є історичними за своєю суттю. Те, що писав Микола Євшан щодо екзотичних тем творів Лесі Українки (“її переважно античні й чужі теми, особливо в останні роки, не відчужували від України: вглиблюючись у душу старинного грека чи гебрея, вона думала про Україну, серцем була при нас, писала навіть про наш час і наші обставини” [167: 160]), 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 Жірондиста, відірваного зі своєї доброї волі від громадського життя рідної країни, –

центральною мотив цього твору Лесі Українки. З переживання Жірондиста 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, а тільки Жірондист є героєм твору [168: 54]. Як центральний персонаж він мусив би бути виразником специфічного на його час способу мислення. А насправді, “переживання Жірондиста зовсім не характеристичні для Франції кінця XVIII ст. – вони можливі скрізь і завжди” [169: 54-55].

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”. – Х.С.) подробиць, що утворюють колорит епохи, зовсім нема...” [170: 56-57].

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, відсутність у неї доброго знайомства з побутовим оточенням України” [171]. “Бояриню” треба зарахувати в першу чергу до таких творів письменниці, що мають суто психологічне спрямування (драматична поема побудована на мотиві ностальгії), а не історичне. Цей психологічний комплекс твору Михайло Драй-Хмара розглядає таким чином: “У творах (Лесі Українки. – Х.С.) 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” [172: 5].

Незважаючи на ідеологічні моменти драми, що відображають ідеологію національного руху, з яким Леся Українка була якнайтісніше зв’язана, все-таки тут меншою мірою треба говорити про історичні риси “Боярині”. За справедливим визнанням критики, психологічний елемент у цій драматичній поемі переважає історичний [173]. Тим психологічним елементом

є в “Боярині” мотив національної насивності, зради, ностальгії, що, зрештою, не становить у творчості Лесі Українки чогось окремого, виняткового, неорганічного. Навпаки, він якнайтісніше пов’язаний з усім комплексом ідей, мотивів, настроїв, властивих письменниці. Коли ж все-таки виокремлюємо історично-реалістичні елементи в “Боярині”, то це насамперед ті, що з’явилися під впливом твору Миколи Костомарова “Руїна”. Бо саме від Костомарова Леся Українка перейняла його ідеологію, той войовничий націоналізм, що характеризує майже всі твори українських письменників, які писали про добу Руїни [174: 26]. Власне Костомаров дав Лесі Українці, з одного боку, ідеологічну основу, а з другого, – те історично-реалістично-побутово-конкретне тло, на якому вона, образно кажучи, виткала узори своєї поеми.

Обговорюючи драматичну поему “Бояриня”, Михайло Драй-Хмара ще згадає етнографічні джерела, що їх тут щедро використала поетеса. Вплив елементів фольклору позначився великою мірою на європейській драматургічній літературі другої половини XIX – початку XX століття. Разом із біблійними, історичними й літературними джерелами значну роль у драматургічній творчості Лесі Українки, як уже говорилося, відіграли міфологічні й етнографічні джерела. Особливо це проявилось й виразилося в Лесиній драмі-феєрії “Лісова пісня”, про що йшлося в попередньому підрозділі. Віктор Петров твердить, що саме на ґрунті модних на початку XX століття мистецьких течій символізму та неоромантизму, як і завдяки жвавому інтересу Лесі Українки, який вона виявляла до архетипів міфопоетики, фольклору, народної пісні, села та народного повір’я, виросла “Лісова пісня” з характерним для цієї казкової драми “майже поганським культом природи” [175: 157].

Побіч натуралістичної теми – прославлення матірнього лона природи – в “Лісовій пісні” проходить паралельно друга тема: тема радості-страждання, романтична тема “єдиного кохання” у розумінні Мавки, такого, щоб “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 міфологію [176: 165].

Водночас Віктор Петров приєднується до загальнопоширеного погляду, що тематично й текстуально "Лісова пісня" типологічно близька "Затопленому дзвону" Гергарта Гауптмана. А це, в свою чергу, пов'язувало Леся Українку із символізмом та неоромантизмом початку ХХ століття і витворювало цілковито оригінальний синтез традицій і новаторства. Не вдаватимемося до зіставлень названих творів на рівні принципів художнього мислення, зокрема символістського (це здійснюємо у другому розділі), зауважимо тільки, що Леся Українка мало залежала від Гауптмана, зокрема, від його "Затопленого дзвону", як і Гауптман творчо незалежний від Ібсенового "Пер 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, притаманного їм усім, 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 вслід за Зеровим і Ніковським зарахувати цю драматичну поему до ряду всієї драматургії Лесі Українки (причому Микола 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 "Трістаном і Ізольдою" Ріхарда Вагнера – яскраво вираженою музичною драмою. Як зауважує сучасний дослідник творчості Лесі Українки, саме синтезуючий характер неоромантизму сприяв захопленню поетеси творчістю Ріхарда Вагнера, який "небезпідставно вважається предтечею багатьох новацій у мистецтві ХХ століття, зокрема символізації міфу й художнього синкретизму" [177: 9]. Однак, 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 Граалю у лицарському циклі опер Вагнера [178: 251]), навряд чи можна типологічно поєднувати обидва ці твори ("Ізольду Білоруку" й "Трістана і Ізольду"). Цього не можна робити вже хоча б через їх різнорідність як щодо архітектоніки, так і щодо домінуючої ідеї. На переконання Романа Кухара, тут спостерігається винятково особистісне зацікавлення Лесі Українки Ріхардом Вагнером, зокрема, тією популярною темою, що спонукала появу стількох відгуків у світовій літературі.

А щодо генези 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" [179: 111].

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 як творам геніального німецького музиканта, так і геніальної української поетеси. "В цьому комплексі на одне з перших місць висувається туга за ідеалом чоловічого лицарства й жіночої вірності. Зокрема, мотив "спасіння шляхом жертви" (що так виразно проходить крізь низку опер і музичних драм Вагнера, починаючи з "Голландця-блюкача" й закінчуючи "Парсіфаллю") знаходить оригінальний, хоч і зовсім незалежний вираз у драматичних творах Лесі Українки, надто в її "Лісовій пісні" [180: 101]. Якщо б, приміром, простежити за роллю таких жіночих образів у творах Вагнера, як Єлісавети з опери "Тангойзер" чи Сенти з "Голландця-блюкача", 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 жертвності. Додаймо до цього ряду і Міріам ("Одержима"), і Прісціллу ("Руфін і Прісцілла"), і Кассандру ("Кассандра") та багатьох інших Лесиних жінок-жертвениць, справедливо зауважує Роман Кухар.

Загалом у драматургії Лесі Українки з цього приводу (жертвності) можна виокремити кілька головних колізій, у світлі яких проступає яскрава високодуховна, інтелектуально-вольова і творча особистість, котра, всіляко прагнучи служити народові, зазнає нищівної зневаги, а то й переслідувань з боку юрби – темної й упередженої, обмеженої й упослідженої, чи й взагалі філістерської маси. Бажання, настійливе устремління бути потрібним людям і водночас зіткнення з їхньою байдужістю, більше того, ненавистю до істини породжує в душі такої індивідуалістсько-непересічної особистості зневіру в оточення й разом з тим – у саму себе. Тільки ціною жертвності і власного життя вона все ж реалізується як унікальна людина у своїх діяннях і вчинках ("Вавилонський полон", "Кассандра", "На руїнах", "Одержима"). Звідси витокі й такої внутрішньої колізії, котра спостерігається в драматургічних творах Лесі Українки про митця-чоловіка ("Оргія", "У пущі" тощо).

Саме в драмі "У пущі" поетеса послідовно утверджує ідею служіння красі як найсвятіший обов'язок художника, невмирущості мистецтва в духовному людському бутті, навіть і матеріальному. Річард Айрон – головний герой твору "занедбує свій хист, хоча керується високими моральними чинниками й тверезим, нібито раціональним, розрахунком, відданістю родині й громадській ідеї. Але ціна цього компромісу – духовне зубожіння і смерть! Навіть найвища, здавалося б, цінність і чеснота -свобода, волелюбство – зраджує Річарда. Поняття свободи і творчості несподівано постають як опозиційні" [181: 14], власне, як такі, що стоять по обох боках конкретного й романтичного уявлення героя про сутність призначення митця в середовищі (суспільному і творчому) людей. Здається, Леся Українка цілком свідомо відходить од реалістично-народницької та неоромантичної парадигми й акцентує свою увагу передусім на символістському сприйнятті Річарда Айрона. Як зауважує Віра

Агеєва, "свобода особиста, громадянська, незалежність од суспільних потреб і вимог, ідейний нонконформізм виявляються спустошливими для митця, виснажують талант. Свобода індивідуальна і свобода творчості не просто не збігаються, але навіть взаємозаперечують одна одну" [182: 14-15].

Тут спостерігається релятивізація абсолютизованих, сакралізованих свого часу романтичним типом художнього мислення цінностей і понять, і водночас модернізація їх за допомогою авторської символістської свідомості. Річард Айрон, котрий ціною неймовірних зусиль і особистісних втрат нарешті виборов волю, таку жадану свободу, під кінець твору враз усвідомлює, що вона не потрібна загалу, широким людським масам, що ті зусилля і жертвність, котрі витрачені на неї, варто було б віддати самореалізації в творчості, утвердженню своєї самодостатності. Як підсумок свого двобою з долею і талантом сприймаються такі рядки головного героя, мовлені ним у фіналі драми:

*Який я самотній, Боже правий?
Що ж, я досяг, чого хотів, – я вільний.
Розбив усі кайдани свого серця
і серце вкуті з ним. Так, я вільний.
Нема у темі ні вшну, ні дороги,
нема й мети... До краю доборовся...
Невже тепер, як переміг я все,
мене самого переможе туга?
Ні, те, для чого я всього відрікся,
нехай мене рятує. Іскро Божя!
Спаси ти мені оселю рідну,
тепер світи для мене на чужині,
багаттям хатнім ставь. [183: 120].*

Символіка жертвності в драматургії Лесі Українки, зокрема жіночої жертвності, сягає своїм корінням ще архетипів античності, як переконливо доводить Тамара Гундорова [184: 25]. Та водночас ці архетипи доповнювалися й суто національними традиціями, як у випадку з Лесею Українкою*. Певно, тому-то у філософсько-естетичній концепції європейсь-

* Див. детальніше про це: Скупейко Лукаш. Леся Українка і фемінізм // Січ. – 1999. – №8. – С.43-47.

ких романтиків, зосібна Персі Біш Шеллі та Джорджа Байрона, жінка проступає як духовне джерело практично всіх високоморальних вчинків героїв, виразником духовної суті стосовно чоловічих образів. Не випадково німецькі романтики чи неоромантики, зокрема Ріхард Вагнер, 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 устремлінь 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. Міріам ніяк не може збагнути, задля чого Месія йде на мученицьку смерть в ім'я порятунку людей, котрі самі ж віддають його (точніше – здають) катам. Власне в цьому й зав'язка колізії головної героїні: вона не в силі полишити своїх духовних сумнівів і беззастережно стати на бік ідейних переконань Месії про жертвність чи любов до ворогів, як того, зрештою, вимагає християнсько-релігійна упокореність, канони церкви. Тому її ненависть до тих, хто чинить зло і не може збагнути цього, усвідомити власний гріх і неминучість відповіді за нього, така ж органічна, як і любов до Месії. По суті, це дві іпостасі (природні, мовити б. іманентні) характеру Міріам. Отже, через таку душевну дилему жінки – вибір між коханням і особистісним становленням – Леся Українка, як і Ріхард Вагнер, вияскравлює духовну основу, духовне начало в житті людства. "Після всіх вагань героїня "Одержимої" лишається непохитною й у своїй любові, й у своїй ненависті. Майже провокуючи власну загибель од рук тих, кого вона вважає ворогами Месії та своїми, Міріам поділяє долю Месії, водночас ототожнюючи себе з ним" [185: 69].

Як переконуємося, художня система драматургії Лесі Українки органічно сприяла творчій розробці ідеї незвичайної, сильної особистості (індивідуму) та юрби, натовпу (принцип ідейної контрастності), ідеї, що поставала в її мистецькому вжитку як синтез національної української романтичної тради-

ції та загальноєвропейської, нової, модерної драми. Маємо також суто романтичний (точніше неоромантичний) і символістський принципи освоєння дійсності, синтез неоромантичного і символістського струменів у 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, ірреальний, не спотворений цивілізацією – світ християнської духовності.

Саме релігійно-християнський символізм у поєднанні з неоромантизмом дали можливість Лесі Українці створити яскраві й неперепутні індивідуальності, в характері яких як домінуюча проступає риса заперечення особистісно-духовної несвободи ("Одержима", "В катакомбах", "Йоганна, жінка Хусова", "На полі крові" та інші). Таку концепцію образу-персонажа письменниця використовувала цілком свідомо: з одного боку, вона, за словами Миколи Зерова, не приймала і не поділяла християнського впокорення, християнського царства не з "сього світу", будь-яке притлумлення особистості, її відмову від боротьби [186: 181], з іншого – ніяк не могла змиритися з тим, що релігія часто використовувалася як ідеологія, а не як вияв людського, суто особистісного духу. Як свого часу Іван Франко у праці "Що таке поступ", так і поетеса застерігали від страшних, навіть непередбачуваних наслідків, до яких призведе примусове нав'язування суспільству тих чи інших соціальних утопій, морально-етичних канонів тощо.

Отож, аналізуючи типи художнього мислення Лесі Українки, своєрідність їх виявлення (окремо й синтезовано) в драматургії, конче потрібно тонко виокремлювати закони християнської моралі, що засновані на Біблійному вченні, і закони людського співжиття, котрі впливають з певного суспільного середовища. Зрештою, створюючи драматургічні твори на християнську тематику, Леся Українка не могла не знати, а тим більше не сприймати справжнього характеру "церкви воюючої", активного духу "живої віри", так само як мусила усвідомлювати сутність і глибини "євангелії миру" [187: 173]. Звідси, вочевидь, не випадково за зраду Христа драматург карає Юду (драматична поема "На полі крові") більшою, ще страшнішою карою, ніж її

Біблійний Юда придумав собі через повішання. Юда з твору Лесі Українки, всупереч Біблійній розповіді, не повісився, а продовжував жити в поті чола і докорах сумління, себто вічним спокутником. Тому драми і драматичні поеми Лесі Українки на релігійно-християнську тематику з широким використанням символізму та неоромантизму спрямовані не проти справжніх гуманістичних засад християнства як такого, а проти ідеокритичних принципів, що впокорюють людський дух, окрему індивідуальність, утверджуючи такі суспільно-етичні взаємовідносини, котрі є опозиційними Біблійно-християнському вченню, справжній духовно-релігійній високості.

Отже, відкидаючи сьогодні усталені в недалекому минулому твердження офіційного літературознавства про войовничий атеїзм Лесі Українки, приходимо до думки, що ставлення письменниці до християнської релігії доволі неоднозначне, більше того – складне, “не позбавлене суперечностей: її критика ряду релігійних доктрин великою мірою йшла від вимог того часу й оточення” [188; 50]. Зрештою, не слід ототожнювати погляди літературних героїв з тою ідеєю, що її прагне донести до читача автор: адже думка персонажа як носія певних ідейних засад та положень не є істиною, а передусім пошуком чи суб’єктивним розумінням на шляху до неї, нерідко помилковим, непростим чи й зовсім тернистим. Власне, таким постає на шляху до правди та істини й Неофіт-раб із драматичної поеми Лесі Українки “В катакомбах”. Знедолена й упосліджена людина, він намагається знайти підтримку передусім у тих, хто на землі є “післанником Божим” – святих отців, інших церковнослужителів з метою досягнення справедливості, рівності, любові й злагоди. Саме тих неодмінних канонів людського співіснування, що їх утверджує Біблія чи, точніше кажучи, церква і її поводитирі на землі.

Через систему символістських образів, через романтизацію дій і вчинків персонажів, зосібна Неофіта-раба, Леся Українка показує, що причиною такої розчакненої свідомості, розтерзаної душі головного героя є не церква і віра, не християнська мораль як така, а передовсім людська мораль, котра в своїх корисних цілях застосовує релігійне вчення. Так, рабовласник-поганин забив до смерті раба-християнина Харлікля, інший продав

немовля рабині грекові з Корінфа. проте Єпископ закликає змиритися з такою долею, мовчки зносити рабське ярмо, мовляв, там, на небі, “смиреним воздасться”. Та жити з цим у злагоді ніяк не хоче й не може принижений, зневажений, а відтак і вічно бунтівний Неофіт-раб – він хоче заспокоєння душі не шляхом страждань, мучеництва й будь-якого приглушення людського в ньому, а шляхом справедливої розплати із кривдниками тут, на землі, за його життя! Неофіт-раб наче проектує земне буття (скороминуще й смертне) на вічне “царство небесне”, тоді як Єпископ вважає його втіленням винятково релігійно-християнських приписів й канонів. Чи не спостерігається тут звичайне фарисейство: за біблійним фасадом приховувати свої мирські й далеко не безгрішні справи?!

Однак Леся Українка піднімає не лише це питання. Для неї важливе й інше: чи прислухається Неофіт-раб до законів Божого співіснування земних людей, чи очистить свою душу од скверни релігійно-християнським вченням. Чи виявить толерантність у ставленні до інших? Адже, заперечуючи сліпий догматизм церковнослужителів, він – знедолений та упосліджений – виявляє свої богоборства на шляху до прагнень свободи без Бога і від Бога, через зло і помсту до колишніх кривдників. Але шлях такий сам по собі вже неприйнятний, ненадійний, сказати б, далекий од моралі й засад людського співжиття: “Людина на такому шляху, бажаючи ствердити власну, а не абсолютну істину, свідомо чи несвідомо намагається стати вище Бога і зазнає закономірного краху” [189; 30].

Отже, таке символістсько-реалістичне трактування образу Неофіта-раба цілковито заперечує донедавна усталену думку офіційного літературознавства про те, що саме цей персонаж є носієм “переможної істини”, оскільки він еволюціонує до класової боротьби на засадах безбожності, точніше богоборства (отже, апологет народжуваного на той час у Росії більшовизму). Можна сказати при цьому інше: в такому образі логічно радше “бачити ту трагедію знедолених і гноблених мас, яка розігруючись на планеті протягом віків, ставала визначальною для долі багатьох народів у ХХ столітті. Витоки цієї масштабної

соціальної трагедії – у відступництві, богозреченні, що, безперечно, обтяжувало часто совість духовних пастирів” [190; 30].

Образний світ драм Лесі Українки дуже тонко конструюється 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 домінуючу тут неоромантичну модель художнього мислення. У багатьох драмах Леся Українка висуває питання жертви, зокрема, з боку жіночих героїнь, “ідеалізацію такої великої “неволі” людської, як співчуття”. Власне цим і відрізняється найбільше антихристиянство Лесі Українки й Ніцше. Бо ідеалізацію співчуття останній вважав найглибшою провиною християнського вчення [191; 32].

На такому ґрунті синтезу неоромантичного і символістського типів художнього мислення, на загальнолюдському розумінні й трактуванні багатьох віросповідувальних канонів такого вчення, певно, виникало в авторській свідомості Лесі Українки особливе світосприйняття і світовідтворення християнської релігії як творчості й символістської творчості як релігії. Тим більше, що чимало її драматургічних поем, етюдів і драм християнського спрямування, з християнським пафосом і релігійною мораллю згодом народжувалися не тільки (і не стільки!) під безпосереднім впливом біблійного віровчення, а, можливо, з одвічного протистояння святості й гріховності, про які писав Мірча Еліаде, добра і зла, злочину й кари, нарешті, життя і смерті, як потужних екзистенційних чинників християнської віри. Відтак “образно-стильова система, що відповідала цим жанрам, виявляла дві протилежні тенденції: стилізаторську, спрямовану до імітації різноманітних особливостей оригіналу (Святого Письма. – Х.С.), а також індивідуально-авторську, з якою пов’язане виникнення нових мистецьких якостей не лише в плані форми, але й змісту” [192; 74].

Чи не звідси, з нових мистецьких орієнтирів, випливають жанри драматичної поеми і драматичного етюдів з виразною християнськістю у Лесі Українки. Сакральне і профанне, що очевидно органічно переплітається з релігійним і романтичним світовідчуттям поетеси, закладене в її авторській свідомості (“Одержима”, “На полі крові”, “В катакомбах”, “Йоганна, жінка

Хусова”, “Вавилонський полон”). Тут звичні для українського письменства жанри драматургічної літератури водночас характеризували й неоромантичний тип художнього мислення Лесі Українки (не просто ідейне протистояння героїв, а їх конструктивна спроба подолати опозиційні суперечності), і її чітко виражені християнські орієнтири, загалом релігійну свідомість.

Важко виявити, чого більше тут – загальнолюдського чи християнського. Вочевидь, це треба сприймати в природному зв’язку, а затим згадані жанри відповідно можуть кваліфікуватися як з позицій неоромантизму, так і з позицій християнського символізму в загальній системі авторської свідомості письменниці.

Так, у драматичній поемі “Одержима” Леся Українка розкриває трагедію жінки, яка безсила поєднати святість і гріховність не тільки в своїй душі, в своєму сприйнятті, а й загалом у суспільному співжитті. Міріам любить Христа як месію, однак ніяк не може досягнути в своїй свідомості його заповідей любити всіх, не може притлумити власного презирства до його легкодушних учнів, послідовників, зрештою, до його зрадників. Чи можна, чи треба випромінювати любовні почуття і до тих, хто своєю поведінкою порушив (свідомо, а чи ні) святість віри, здійснив гріхопадіння?! Чи треба заради цього жертвувати собою?! Тамара Гундорова, аналізуючи цей твір Лесі Українки, виводить такий стан сум’яття, психологічної роздвоєності героїні із наперед визначеного сакрального акту, а ще, заглиблюючись далі, – з поганського культового ритуалу, хоча водночас зазначає, що “загалом ототожнення античного сакрального досвіду з християнським релігійним чуттям несе в собі небезпеку втрати трансцендентного змісту” [193; 259].

Цю тезу літературознавця розгортає, розширюючи її контури, інший сучасний дослідник Михайло Кудрявцев: “Оскільки прозоринню людей для усвідомлення ними покаяння й очищення необхідний приклад жертвності як спокути чийхось гріхів, на жертву йде Месія, для якого недостатня любов лише до себе – він мусить любити всіх і в ім’я цього врятувати всіх власною кров’ю. Жертвність же Міріам в ім’я Господа при ненависті до

ближніх – то не співмірне з ученням любові, що його несе Син Божий... Тому Учитель не сприймає жертви, пропонуваної Міріам. Бо кров пролити за людей вона не бажає, оскільки вважає їх недостойними цього, застерігаючи Месію берегтися ворогів і друзів-зрадників. Самотній і не зрозумілий людьми Син Божий іде вмирати за тих, що його зрадили, хто віддав його свідомо чи несвідомо на страшні муки” [194: 21].

Отже, в “Одержимій” Лесі Українки, в системі її художнього мислення органічно сполучене сакральне і профанне, святість і гріховність, віра і жертвність. Причому жертвність не лише Міріам, а й (можливо, й передусім) Месії.

У драматургічному етюді “На полі крові”, як уже зазначалося, поетеса зусебічно виявляє внутрішній світ Юди Іскаріотського: він не зумів збагнути вчення Христа, його всепрощення і всезагальну любов, тому й зрадив його, що зневірився в ньому. За здійснений злочин неодмінно мусить наступити кара – з вічними докорами сумління, з постійним сум’яттям душі залишає авторка свого героя, утверджуючи в такій опозиційності справжню християнськість психології індивіда, християнськість релігійного вчення. Схоже спостерігаємо і в драматичній поемі “В катакомбах”, де спонуками діянь і вчинків персонажів є не стільки їх стан пасивності чи активності, а передусім розуміння самої сутності християнства у житті людини. Смерть і життя – опозиції, що в протистоянні все ж утверджують віру в Ісуса Христа, лежать в основі драматичного етуду “Йоганна, жінка Хусова”. Тут Леся Українка зображує трагедію молодої жінки – послідовниці Христової, яка після його смерті повертається до оселі свого чоловіка з тим, щоб упокорено й смиренно приймати сімейні й побутові будні, проте щоденно нести важкий хрест Ісусової науки.

Варто зауважити, що християнське спрямування названих творів української письменниці, з одного боку, вирізняє їх ліричне й драматургічне начало, а з другого – виявляє, як центральний, образ Христа. Все це в своєму зв’язку надає драматичним поемам та етюдом Лесі Українки жанрового забарвлення притчі, яка широко застосовувалася в Євангелії, “виражаючи в алегоричній формі духовні настанови” [195: 537].

християнські канони й релігійні приписи [196: 96]. Індивідуально-авторське бачення біблійних сюжетів й образів спричинилося до нової мистецької якості жанру драматичної поеми, драматичного діалогу й драматичного етуду, витворених Лесею Українкою, адже в Святому Письмі, по суті, не зустрічається поєднання ліричних і драматургічних елементів в одному якомусь окремійшому контексті. Їх співвідношення українська письменниця, вочевидь, виводила із ідейно-естетичної концепції згаданих творів, із власного, суб’єктивованого сприйняття біблійних тем, образів, сюжетів чи й загалом християнсько-релігійної проблематики та суто особистісного їх художнього трактування.

Леся Українка, дотримуючись в основному як українських, так і західноєвропейських творчих традицій, безпосередньо не зображувала у своїх п’єсах постаті Ісуса Христа, однак у кожній із них він проступає як своєрідний, одвічний образ-символ, у якому приховано (чи не на всі часи) необмежені можливості в етично-моральному й релігійно-філософському узагальненні, тривкі універсальні мистецько-образні орієнтири. Звісна річ, людські й соціологічні риси в такому містичному Абсолюті, поява їх у тому чи іншому образі Христа в світовому й українському письменстві диктувалися розвитком суспільної й філософської думки, релігійними настроями епохи, часу, національно-духовними орієнтирами тощо. Втім, це було характерним лише для певної доби (наприклад, існування позитивізму та атеїзму), для окремих суспільних формацій (скажімо, соціалістичної).

Відтак має рацію Адам Войтюк, коли стверджує, що такі образи Лесі Українки, як Христос (Месія) чи Прометей уже самі по собі, несуть універсальну символічність, архетипну полівалентність художнього мислення загалом. Правда, свого часу висловлювалася думка, що ці образи є вираженням протилежних, взаємовиключаючих ідейних концепцій, – пише дослідник. – Це якоюсь мірою так, але й не зовсім так. Річ у тому, що в історії європейської духовної культури було наявне двояке розуміння і прометеїзму, і месіанізму. Леся Українка вважала, що вже в час зародження християнства зіткнулись дві концепції месіанізму – державно-теократична, успадкована від старозавітної традиції (Месія – цар з дому Давида), і духовно-етична.

основою якої був індивідуальний світогляд Ісуса Назарянина – “сина людського”.

Оскільки ж його ідеал повної духовної свободи людини виявився надто високим, щоб стати фактом масової релігійної свідомості, то перемогла і стала офіційною не Ісусова, а Павлова (в своїй суті старозавітна) концепція месіанізму; новим моментом у ній була лише заміна теократії національно-державної теократією церковно-ієрархічною. До речі, не лише Леся Українка, але й І. Франко вважав, що “ціле Павлове розуміння християнства” було майже діаметрально протилежне “тому, що проповідував Ісус” (Зібр. тв. у 50-и т., т.39, с.172) [197; 25].

Таким чином, посилена акцентція 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., а насамперед високою художньою майстерністю, зокрема синтезом різних типів мистецької свідомості (цілковито логічно й самобутньо) генія Лесі Українки – драматурга. Власне, це й спричинилося до абсолютного вивіщення її драматургії над етнографічно-побутовою драмою того часу, а затим і до непорозуміння з її сучасниками, як це не прикро визнавати, зокрема з театральними режисерами й акторами. Вочевидь, це також давало підстави, щоб Лесю 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 XX століттю.

Порушена проблема синтезу таких типів художньої свідомості Лесі Українки, як символізму та неоромантизму, певна річ, стосується не тільки драматургічної спадщини письменниці, але й українського літературно-художнього процесу кінця XIX – поч. XX ст. І все ж у її драматургії концепція неоромантизму та символізму, їх синтезу вияскравлюються чи не найбільш послідовно й виразно. Хоча, приміром, сам неоромантизм в українському літературному процесі означеного періоду виступав і в інших іпостасях, мав нерідко й інші характеристичні риси та ідейно-естетичні акценти, що, звісно, помітно сприяло розвитку нашої літератури, зокрема драматургії.

Українська неоромантична драма, зародившись у модерних тенденціях розвитку національного літературно-мистецького процесу наприкінці XIX століття, пройшла шлях від джерел романтизму до “європеїзації” художнього мислення XX століття. Її творче побутування, порівняно з класичним романтизмом (він був в Україні широким ідеологічним рухом й охоплював усі види мистецтва, філософську, соціальну та історичну думку), регламентувалося доволі вузькими рамками художньої літератури (Леся Українка, Ольга Кобилянська, Олександр Олесь, Микола Вороний, Юрій Яновський, Олександр Довженко, Дмитро Фальківський, Микола Хвильовий та ін.), а в самій драмі як роді літератури і виді мистецтва обмежувалося передусім лише драматургічними творами Лесі Українки.

Саме вона не тільки створила нову модерністську драматургію, заперечуючи цим самим застарілі етнографічно-побутові драми своїх попередників, а й виводила її до обширів світової драматургічної літератури. Цьому також сприяли і її ґрунтовні теоретико-літературні та історико-літературні праці з питань джерел, самоусвідомлень і особливостей неоромантизму як типу авторської художньої свідомості. І хай він в українській драматургії, порівняно із західноєвропейською, не виріс у систему, не вилився в широкий драматургічно-театральний загальний чинник розвитку, все ж говорити про український тип неоромантичного ідейно-естетичного мислення як в теоретичному, так і в історико-літературному аспектах, про його своєрідність конче необхідно.

Особливо вияскравлюється українська неоромантична драма, її специфічність і своєрідність у типологічних зіставленнях із західноєвропейською неоромантичною драматургією (Генрік Ібсен, Гергарг Гауптман, Гуго фон Гофманнсталь, Станіслав Виспянський, Ріхард Вагнер та ін.), у виявленні засобів драматургічної поетики, що йдуть від синтезу неоромантизму й символізму, неоромантизму й реалізму, неоромантизму і християнського символізму, принципів синкретизму драми ідей і характерів тощо.

Українська неоромантична п'єса кінця XIX – початку XX століття, найбільш яскраво репрезентуючись у творчості Лесі Українки, на жаль, стала явищем радше одиничним, аніж загальним. Власне, загальне виявилось більше в символізмі.

РОЗДІЛ II

УКРАЇНСЬКА СИМВОЛІСТСЬКА ДРАМА

Витоки й самодостатність конструктивної моделі символістської художньої свідомості

Як конкретне історико-культурне й літературно-художнє явище, символізм, зародившись у французькому та бельгійському письменстві, а згодом поширившись, по суті, в усій Європі як цілковито модерна мистецька течія зі своєю самобутньою поетикою й естетикою, охоплює духовно-образні пошуки поетів, прозаїків і драматургів останньої чверті XIX століття. Його виникнення було своєрідною реакцією на атмосферу міщанської закоружності тогочасного буржуазного суспільства, ідеологію і філософію натуралізму й позитивізму з їх компрометацією принципів творчого мислення та форм бездушного "фотографування" дійсності, на полеміку навколо концепції способу бачення і відображення реального чи ірреального світу тощо. Одним словом, цей новаторський тип авторської художньої свідомості абсолютно очевидно, навіть із певним викликом на творчу змагальність, з самого початку свого існування відверто опонував обмежено-прискіпливому документалізму, соціопсихічному та фізіологічному детермінізму й науковій претензійності натуралізму, а також соціально-історичній конкретиці реалізму, котрі, з одного боку, аж ніяк не задовільняли ні суспільних, ні естетичних потреб, а з другого – все помітніше деградували чи й зовсім занепадали в розвитку літературно-художнього процесу.

Один із перших теоретиків символізму Жан Мореас точно спостеріг початок цього протистояння, коли твори натуралізму та реалізму, втрачаючи емоційно-образне й естетичне начала, все менше і менше нагадували словесне мистецтво, по суті, нічим особливим не різнилися від наукових розробок з їх повчально-просвітницьким спрямуванням. Звідси присуд французького дослідника був категоричним: соціальний реалізм відчутно спростив стиль і манеру письма, виявив свою неспроможність в осмисленні "темних" сторін буття чи складних духовно-психологічних колізій окремої особистості, а натуралізм і позитивізм, наближаючи мистецтво до науки, "розчинили", відтак зігну-

вали основні принципи його сприйняття, загалом його рецептивну функцію. Так, приміром, "розгнужданість" фізіологізму відсунула на задній план психологію, надто скрупульозні спостереження погамували фантазію як творця, так і реципієнта, настійливе прагнення до об'єктивності й узагальнень притлумило емоційність, знівельовало присутньо-особистісну сторону літератури й мистецтва тощо. Тож можна стверджувати, зазначає Жан Мореас, що позитивізм із його неприйняттям творчої уяви, несприйняттям образно-чуттєвої фантазії, ігноруванням щонайменших ідеалів, вульгарним матеріалізмом і приземленим утилітаризмом – чи не найяскравіша ідеологічна концепція суспільства, що її представники молодого покоління вважали ворожою самим основам мистецтва [1: 105].

Однак не лише з такого протистояння традиційного і модерністського виростала символістська модель авторської художньої свідомості. Її витoki спостерігаються у самій іманентній сутності образного слова, яке несе в собі сугестивну силу, а отже, має символічне спрямування. Ще Олександр Потебня, досліджуючи естетику й поетику слова, вказував, що в цій мовній одиниці вирізняється "зовнішня форма" (складена із членороздільних звуків) і внутрішня форма (етимологічна асоціативність), котрі перебувають між собою у тісному взаємозв'язку. У своїх працях "Думка і мова", "Із записок з теорії словесності" та інших учений-лінгвіст неодноразово акцентує на тому, що в літературному творі слово, як правило, ніколи прямо не "передає" змісту, а власне через асоціативне сприйняття і відтворення збуджує, натякає, сугестує його, себто викликає до самодостатності й самоцінності художнього існування змісту'.

Така теорія народження "образного слова" прямо співвідноситься з сучасною літературно-критичною думкою, на що вказував у своїй вступній статті "Потебнянська зоря Івана Фізера" (передмова до книги: Фізер І. Психолінгвістична теорія літератури Олександра Потебні. – К., 1996. – С.5-12.) Іван Дзюба. Фізер справедливо акцентує на тому, що ця теорія "поступово постійно невідповідність (асиметрію) між естетичним об'єктом і тим, як він сприймається. Для Потебні, однак, ці зв'язки визначаються не стільки специфічним контекстом або різними частинами певного твердження (як, наприклад, заявляють структуралісти), скільки специфічним баченням світу, зашифрованим у внутрішніх формах мови. Це бачення трансформується в окреслену семантичну ідею, що співвідноситься як з мовою, так і з поетичним текстом" [2: 17].

Водночас Олександр Потебня зауважує, що в результаті тривалої творчої практики частина, навіть певна система образів так міцно злютувалися зі стійкими номінаціями, тривкими семантичними означеннями, що в їх реципієнта створюється ілюзія, ніби саме слово “передає” зміст. Проте сугестивна природа образу і змісту все ж залишається незмінною, завдяки чому слухач нерідко краще від мовця розуміє “підтекст”, або те, що закладено “між усіма рядками” тексту. Власне, такий механізм зчеплення, за переконанням науковця, характеризує як слово мовленнєве, так і слово поетичне [3; 45], тобто художнє. Однак останнє завжди набуває “нових”, “свіжих” барв, тому що образ у ньому дещо зміщений від свого “звичайного” змісту. Відтак саме це суттєво посилює сугестію, а отже, й враження “свіжості” чи “незвичності”. Хоча у літературно-художній творчості виявляємо як “природні”, чітко “виразні” слова-образи, так і “фантастичні”, “завуальовані”, “зашифровані” слова-образи. Тут надзвичайно цікаво простежити момент народження цієї відмінності, тим паче, що він “значною мірою сприяє розумінню суті символістського мислення”.

Так-от, якщо реалістичний тип авторської ідейно-естетичної свідомості дослідники виводять із принципу “наслідування реальності” (в результаті чого створюється “правдоподібний” образ, що збуджує у реципієнта “дійсний”, “конкретний” зміст), імпресіоністський – із принципу “недовіри до дійсності” (натомість художник слова покладається виключно на суб’єктивованість вражень від неї, що, по суті, є добротним ґрунтом для образу, котрий, інтенсивно сугестуючи, викликає адекватне відчуття у реципієнта, яке в цілому чимдалі відходить від “реального” змісту), неоромантичний – із принципу “заперечення дійсності” (завдяки чому митець настійливіше прищеплює реципієнту суто свої, здебільшого гіперболізовано-вимріяні бачення й розуміння її, через що художній образ набуває ще помітнішої сугестії, а отже, ще глибше відсторонюється від “звичайного” змісту), то символістський – із принципу не стільки від несприйняття “реальності”, скільки взагалі від іншого трактування її письменником (в результаті цього створений образ, навіюючи щось відмінно інше від “прийнятого” змісту, лише ледь помітними нитками зв’язується з ним, символізує щось віддалене від нього).

Звісна річ, ні образ, ні зміст і форма твору, ні той чи інший тип художнього мислення загалом аж ніяк не постають, за словами Івана Франка, з “холодного розумового складання”, бо тоді б не хвилювали читача, врешті, мало б важили як осібне естетичне явище. Тут цікаво простежити відмінність у трактуванні слова Іваном Франком та Олександром Потебнею. Якщо останній, виходячи з позицій своєї психологічної теорії, вважав, що і сам творець може змінювати свою думку в оцінці та інтерпретації художнього твору, то Іван Франко писав про силу слова, яка закладена у його внутрішній формі. На думку О.Потебні, “заслуга митця у художньому творі не у тому мінімумі змісту, який автор закладає у нього при творенні, а в певній лабільності образу, оскільки внутрішня форма може збуджувати найрізноманітніший зміст. Різноманітність сприйняття художнього твору значною мірою залежить від національних особливостей не тільки автора, а й ментальності того чи іншого читача” [4; 123].

Тож має цілковиту рацію дослідник українського модернізму, коли пише: “І.Франко, як і О.Потебня, розглядав поетичний і науковий тексти як різнотипні способи мовлення – вони відмінним чином і з неоднаковою метою вживають одну й ту ж нашу буденну мову, по-різному використовують семантичну силу, якою володіють “слова як сигнали, що викликають в нашій душі враження в обсягу всіх зміслів”. Поетичне мислення характеризується синтетичністю, експресивністю, асоціативністю і багатозначністю, естетичною сугестивністю у порівнянні з аналітичністю і безоцінністю, термінологічною однозначністю, логічною аргументованістю мовлення наукового” [5: 511].

Таким чином, і “виразні” слова-образи, і “завуальовані” слова-образи, передаючи “прийнятно-реальний” зміст, сугестують символічність, що помітно розмиває “конкретні” і “зримі” його контури, надає йому безкінечної багатогранності і невичерпної глибини. Тому в основі символістського художнього мислення завжди лежить полісемантичний образ-символ – всеохопний, зашифрований, трансцендентний, ірреальний, транспозиційний тощо.

Звісна річ, у літературному творі використовуються найрізноманітніші типи, повторюємо, навіть ціла система образів. Відтак зрозуміло, що в різних моделях авторської ідейно-

естетичної свідомості вони по-різному виявляються і функціонують: реалізм, як правило, не обходиться без романтики чи неоромантики, а найфантастичніші символи поєднують у собі реалістичні тропи тощо. Однак, як уже зазначалося, справжній художній твір як органічна цілість зусебічно реалізується тільки за умови, якщо в ньому чітко й виразно закладена поетико-стильова домінанта, що, зрештою, й робить його реалістичним, неоромантичним, імпресіоністським чи символістським. Все залежить від наскрізної концепції твору, від світоглядних й естетичних позицій його творця. Бо, приміром, той же символ, зважаючи на світобачення письменника, може мати, як аргументовано доводить польський літературознавець Марія Подраза-Кв'ятковська, цілий ряд головних спрямувань: ідеалістичне, що через символ стверджує вищу ідеальну сферу буття; підсвідомо-психологічне, де символ виявляє глибини людської душі; і "реальне", власне кажучи, новоестетичне, в якому символіка слугує засобом відображення авторського художнього мислення (бачення, переживання й відтворення) по своїй суті реальної дійсності [6: 58-59].

При цьому дослідниця не проводить якоїсь демаркаційної лінії між вказаними тенденціями символізму, зазначаючи, що в тій чи іншій ситуації слід виокремлювати лише магістральні, провідні. І все ж символізм, символістський тип художнього мислення кінця XIX – початку XX століття має певні стійкі характерні риси. Він насамперед заперечує матеріалізм і позитивізм у сенсі філософському, а також, як зазначалося спочатку, – натуралізм і реалізм у сенсі естетичному.

Окрім того, ідеологічно-світоглядним підґрунтям появи символістського типу художнього мислення були також філософські вчення Артура Шопенгауера з його теорією відчуження людини від суспільства і неможливістю досягнення нею щастя у згоді з оточенням та теорією про "світову волю", що зумовлює дійсність, по суті, спрямовує всі стосунки між людьми: філософські концепції Анрі Бергсона з його розумінням тривалості та інтуїції, життєвого пориву, який пронизує реальність, вивільненням потаємних пластів надчуттєвої енергії духа, що завдяки своїм особливим здатностям може піднести виокремлену особистість над юрбою. Рачію, свідомість, за

постулатами Артура Шопенгауера, безсилі досягнути і збагнути "світову волю": її можна сприйняти, відтак і осмислити лише інтуїтивно. Тут найпершим засобом, згідно з його вченням, виступає література і мистецтво як могутні чинники дійового й інтуїтивного відчуття одвічної сили буття. До цього додаймо й те, що в Росії суттєвий вплив на світорозуміння символістів, утвердження їхньої естетики й поезики мала філософія Володимира Соловйова з її постулюванням первозданності хаосу, який лише почасти піддається впливу Ідеї, з її акцентуванням на вищості божеського майбуття, коли Ідея остаточно й цілковито "розчиниться" у матеріальному і перетворить його на єдинодуховне.

Загалом у підвалинах цієї структури авторської художньої свідомості – однієї із важливих складових загальної модерністської системи мислення, як доводить зарубіжне чи українське сучасне літературознавство, можна віднайти положення надзвичайно різноманітних філософських теорій: від платонівсько-плотінського (неоплатонічного) ідеалізму, давньоіндійського містицизму, християнської теософії до впливових доктрин ідеалістичної натурфілософії Фрідріха Шеллінга, філософії надлюдини Фрідріха Ніцше, "критичної" онтології Миколи Гартмана, що вже нашарувалися пізніше на її основу [7: 379].

Більше того, сама суспільна атмосфера з людською значеністю й розгубленістю перед парадоксами стрімкого наближення XX століття спонукала не тільки філософів, психологів та митців до розв'язання нагальних проблем духу, а й навіть пересічного громадянина змушувала вдаватися до ідей релігійного містицизму, окультних наук, практичного спіритуалізму та астрології. Загальна дезорієнтованість поглиблювалася у зв'язку із створенням нових соціальних та національних ідеологій, які, виступаючи супроти тогочасного суспільно-політичного ладу, доводили відчуття непевності і нестабільності до кризового стану. "Люди перелому", як влучно охарактеризували психологічний стан епохи на порубіжжі століть російські символисти, часто зверталися до Бога, абсолютних цінностей буття (скажімо, "волі", "руху", "простору"), до підсвідомого, інтуїтивного тощо. "Філософія надлюдини, максимальна свобода одиниці, горде відчуження від суспільства, руйнування старих вартостей."

підкреслювання естетики і – вкінці – дуже німецька інтерпретація індійського містицизму. – пише Богдан Рубчак, – усе це зробило несамовите враження на символістів, особливо ж слов'янських” [8; 25].

Такі типові для того часу світоглядні тенденції, по суті, й виносили на передній план проблему створення нової ідейно-естетичної моделі літератури, взагалі мистецтва як надто важливого чинника у пізнанні і розумінні складнощів життя, закономірностей його розвитку і сутностей людської особистості. Власне, поезія Поля Верлена, Артюра Рембо, Стефана Малларме, драми Гуго фон Гофманстала, Моріса Метерлінка, Генріка Ібсена та інші твори тодішніх художників слова переконливо засвідчували появу нової образно-чуттєвої структури світу – досі невідомої і дещо незвичної. Тут яскраво проступала її філософсько-естетична доктрина, повторюємо, опозиційна до позитивізму й тісно зв'язана з містичним типом ідеалізму, а також поетикальними засобами передусім романтизму і неоромантизму (надто на початку ХХ століття).

Таку форму авторської художньої свідомості, що її називали то “модернізмом”, то “декадентизмом”, то врешті-решт “символізмом”, традиціоналісти з реалістичного табору сприймали не інакше, як “деморалізацію”, “деградацію”, “загнивання”, “зледащіння розуму” пересиченої аристократії, віддаленої від справжнього життя. Тим часом представники цього літературного напрямку, що дедалі настійливіше і послідовніше поширювався у письменствах багатьох європейських країн (Норвегії, Німеччині, Польщі, Росії та ін.), вбачали в ньому могутній засіб відродження краси як автентичної цінності для чуттєво-емоційного світу особи, своєрідний “вибух” в осмисленні таємничих сфер підсвідомого, інтуїтивного в людській психіці, нарешті, витворення окремого мистецького простору, в структурі якого як домінуючий принцип був би закладений абстрактно-логічний спосіб вислову, котрий здатний “промовляти мовою душі” (Жан Мореас). А щодо номінування символістського типу художнього мислення деякими дослідниками як “декадентського”, то, здається, чи не найвлучніше на це відповіла свого часу Леся Українка, яка категорично заперечила тотожність цих двох понять, вказуючи на відмінність їх рис. Бо, скажімо, Генрік

Ібсен і Б'єрнсон Б'єрнстєрн, на її переконання, яскраво виражені символісти, але аж ніяк не декаденти. Декадентство, вважала вона, пішло не з “кабачка”, а від Шарля Бодлера, з реакції на натуралізм, від загальної втоми і всякого національного сорому Франції... Тим часом символістська форма, на думку української письменниці, пішла з Півночі, від скандинавських літератур, зрештою, в чистому вигляді символізм – логічна неможливість.

Як би там не було, теоретична настанова насамперед французьких символістів, зокрема того ж Жана Мореаса, на абстрактно-логічний спосіб вислову “мовою душі” не раз підкріплювалася художніми творами письменників, де духовний світ проступав як головний, а матеріальний – як розрізнені частинки прабуття (запахи, барви, ритми, форми, рух та ін.). Власне, схопити одвічне, непроминальне, органічно злизоване в такому пражитті, по суті, найперше завдання символістів. І не менш важливе також їх прагнення передати в сакральних образах усю гаму людських чуттів і відчуттів душі, що є не чим іншим, як природною часткою душі Абсолюту. Тут традиційна метафізика зазнає непомітної секуляризації, орієнтуючись передусім на підсвідоме, інтуїтивне в людині, психічне й психологічне в її душі. Певно, це мала на увазі та ж Леся Українка, коли в своїй статті “Замітки про нову польську літературу” стверджувала, що Станіслав Пшибишевський як поет-символіст досліджував “оголену душу”, будучи натуралістом-метафізиком [9; 119].

На відміну від класичного реалізму, де принциповими були традиційні описи та нарації, безпосередні й однозначні вияви внутрішнього світу особистості, символістський тип художнього мислення утверджував інші, далеко неспівмірні цінності, що ґрунтувалися на опосередкованій експресії, – трансцендентний символ, транспозиційний образ, аж ніяк не обтяжені інтелектуальним наповненням. Вони задумувалися такими, щоб через характерні для них властивості навіювання, натяків (сугестії) викликати в свідомості читача не лише відповідну думку, поняття, ідею, візії чи уявлення, а й певну психологічну налаштованість або настроєву гаму, аналогічну тій, у якій перебував письменник під час творчості. Відтак важливими ставали формальні засоби, надто в поезії.

Із самого початку ця структура авторської художньої свідомості ніби зумисне протиставляла символ алегорії*, яка фіксує образ-відповідник як конкретне, видиме поняття. Тим часом символ вважався своєрідним еквівалентом незбагненого, нез'ясованого й тому, отже, неіснуючого в словесному вираженні відповідника. Тому тут очевидним проступає зв'язок символу з містикою, ідеалістичною філософією чи сферою підсвідомого, а також із важковисловлюваними інтимно-психологічними станами. Акцентуючи увагу на безпосередній передачі чуттів і відчуттів, фантазмагоричних картин у душі та уяві людини, символісти, як правило, подавали їх у художньому зображенні без будь-яких логічних і послідовних зв'язків між ними, без найменшого аргументування того чи іншого стану тощо.

Саме така своєрідна закамуюфльованість символу давала підстави для різних, нерідко діаметрально протилежних тлумачень. З'ясувалося, що він цілковито придатний для універсального відтворення мистецького світу й водночас підходить для вербального означення того чи іншого явища, виразу і т.п. Окрім того (що не менш важливо), символ сприймався як специфічна модель особистісного ідейно-образного мислення, що реалізувалася як на рівні окремого художника слова, так і в ментальних координатах національного середовища. Ці положення, надто на початку ХХ століття, підсилювались модерними філософсько-психологічними теоріями, як, наприклад, психоаналітичним ученням Зигмунда Фрейда чи концепціями колективного несвідомого та архетипу Карла Густава Юнга. Витворені з метою для суто психіатричного застосування, вони з дивовижною швидкістю поширювались на сфери соціальної психології, релігії, фольклору, міфології, культури і мистецтва.

* Якщо алегорія – це “спосіб двопланового художнього зображення, що ґрунтується на приховуванні реальних осіб, явищ і предметів під конкретними художніми образами з відповідними асоціаціями з характерними знаками приховуваного” [С.26], то символ – це “предметний або словесний знак, який опосередковано виражає сутність певного явища (...), має філософську смислову наповненість, тому не тотожний знакові”, він завжди “тяжіє до певного узагальнення, на відміну від алегорії, що проявляється в конкретному образі” [С.535]. Див.: Літературознавчий словник-довідник / Р.Т.Гром'як, Ю.І.Ковалів та ін. – К.: ВЦ “Академія”, 1997. – 752 с.).

Для символістського типу художнього мислення, утвердження його як домінуючого на порубіжжі минулих століть неочіненне значення мали фрейдистські погляди на культуру як розрив між стихійними підсвідомими потягами й вимогами реальності чи юнгівські доводи існування у психіці людини не тільки індивідуальної, але й колективної підсвідомості, що відбивала досвід попередніх поколінь, котрий, зрозуміла річ, відкладався, нашаровувався у структурі мозку й виявлявся в загальнолюдських першообразах-архетипах. Звідси для символізму стали характерними такі поняття, як “міф”, “пракультура”, “спадкоємна тривкість” духовного життя тощо. Такі глибинні зв'язки різних епох і народів спричинилися до модифікації цього типу авторської свідомості в багатьох письменствах, залежно від їх специфіки розвитку й творчого побутування. Так, для французького й російського символізму з їх настановами до елітарно-групових форм мистецтва важливим було створення виняткової, зрозумілої лише вибраним поетичної мови з її таємничим, завуальованим шифруванням та незвичною лексикою, що мусила абсолютно різнитися від звичайних комунікативних слів. Тим часом для німецького або польського символізму головним було переосмислення історичного минулого своїх народів і через його романтизацію “діткнутися душі сучасника” (Станіслав Пшибишевський), спрямувавши особистість до актуальних національних та політичних домагань своїх народів.

Хоч символізм, як і будь-який інший тип модерністського художнього мислення, більшою чи меншою мірою ввібрав у себе мистецькі якості як попередніх, так і паралельних літературних течій або напрямів, що існують й сьогодні, все ж він із самого початку постав як цілковито самодостатня конструктивна модель літературної творчості. Письменницька практика “вкотре підтверджує, що від парнасизму символізм відрізняється строкатою спрощеністю; від неореалізму – особливим підходом до дійсності, зокрема чіпким “охопленням” того, що вічне і неминуще; від декадентизму – спробою створити власну систему позитиву (замість тотальної нагації); нарешті від експресіонізму – дещо врівноваженішим характером” [10; 73]. До цього додаймо

спостереження польського теоретика літератури Артура Гутнікевича, який стверджує, що для “імпресіонізму смислове враження було чимось винятковим; для символізму ж уся емпірична дійсність – лише метафора світу ідей” [11: 57]. Тобто естетика символістського типу художнього мислення по суті різниться від тодішніх літературних течій, хоча окремі формотворчі принципи чи засоби образності (ідеалізація не матеріального, а духовного, підсвідомого, інтуїтивне осмислення й осягнення “світової єдності” через виявлення “відповідників” та аналогій) мають у собі деяку спорідненість.

І все ж символізм чи не найбільше примикає до такої попередньої для нього моделі авторської свідомості, як романтизм, а згодом і неоромантизм. По суті, він є “природним продовженням пізнішого розвитку романтизму в новому духовному кліматі і в нових суспільних умовах” [12: 17], – переконливо доводить болгарська дослідниця цього модерністського літературного напрямку Розалія Лікова. На цьому також наголошує український літературознавець Дмитро Наливайко, який не тільки генетично пов’язує символізм із романтизмом, а й тонко визначає своєрідність символістського типу художнього мислення, його відмінність від неоромантизму чи й загалом вказує на оригінальні тенденції, що характеризують цей напрям [13: 243-258].

У справедливості цих міркувань можна пересвідчитися, коли розглядати таку ідейно-естетичну категорію літератури романтизму, як конфлікт, де протиріччя між особистістю і світом, мрією і реальністю сприяли формуванню в естетиці романтизму концепції двох світів (матеріального й духовного), що незабаром стала добротним ґрунтом для розвитку символізму. Власне звідси і йде те невід’ємне для символістського світобачення вимірне бажання іншої, ірреальної дійсності, віддаленої у часі й просторі і зануреної в глибини внутрішнього світу людини. Саме звідси також вивіщення уяви як неодмінного чинника творчого процесу, а відтак і гіперболізація, деформація художнього образу та деструкція реального життя, що в своєму зв’язку породжували романтичну трагедію – особистість не придатна до жорстких вимог світу.

Водночас на порубіжжі гармонії і хаосу зароджується підсвідоме чи інтуїтивне бажання спізнати незвичайне, красиве, чарівне, сакральне, загалом одухотворене ество. Мимовільна (а чи й цілком усвідомлена) втеча від дійсності у вимірні простори або безмежні світи веде до абсолютизації чи християнізації ідеалу духа як чогось одвічно незабгненого, непізнаного. Символізм органічно зликовує у собі як романтичні поривання людської душі, її розмаїті вияви (мрійливість, самотність, тугу, втому тощо), так і мотиви радості, краси й принад життя.

При цьому символістський образ розглядався чи мислився самими письменниками як більш дійовий, аніж власне образ, художній засіб, що допомагав вивільненню з-під оков повсякденності до понадчасової ідеальної сутності світу, його трансцендентної краси, його транспозиційних вимірів. Як влучно зробив висновок Володимир Державин, символізм ґрунтується на трансцендентному вияві поетичного образу, годі як класицизм – на іманентному [14: 29]. Творча практика західноєвропейських художників слова підтверджувала це повсякчас – як на ранньому етапі розвитку цього типу авторської свідомості, так і значно пізніше, коли він поширився ледь чи не в усіх літературах Європи, зосібна на її східних теренах.

При певній схожості деяких елементів символізму й романтизму (неоромантизму), між ними все ж спостерігається ряд відмінних рис. Символ – домінуючий момент в естетиці символізму, вже не є звичайним механічним засобом художнього мислення (що притаманно романтизмові), а згідно з теорією відповідностей (Шарль Бодлер, Жан Мореас та ін.), взаємодіючи у творі з елементами інших художньо-образних систем (передусім романтизмом, неоромантизмом та імпресіонізмом), створює широку естетичну картину світу, де “всі предмети і явища, всі чуття і почуття зв’язані невидимими нитками в одну невиразну, містичну цілісність” [15: 20]. Тут усі вияви й складники світу взаємодіють між собою, створюючи певну динаміку розвитку простору і часу, проте без надто виразної конкретики. Можливо, саме це давало підстави дослідникам цього типу художнього мислення стверджувати, що символізм як літературний напрям порівняно швидко виявив свою неспроможність протистояти

реалізму (це надто ревниво доводили прихильники соціально-класових та ідеологічних підходів до явищ літератури і мистецтва).

Не вдаватимемося до дискусій щодо таких положень, котрі б відвели нас від розв'язання поставленої проблеми. все ж зауважимо, що таких завдань, як протистояти реалізмові, символісти перед собою ніколи й не ставили. На першому місці була, повторюємо, мета якомога ширше розкрити спроможності художньої реальності, і письменники нового типу мислення саме тому й звернулися до символу, що він уявлявся їм як універсальний мистецько-образний принцип чи засіб, за допомогою якого, на їхнє переконання, можна якнайкраще втілювати ідеї загальносвітових аналогій та відтворювати трансцендентні одвічні сутності буття людства або окремо взятої особистості. Загалом не стільки, певно, протиставляючи себе іншим типам художнього мислення у період модернізму, символізм вважався його творцями і прихильниками ледь не основним засобом оновлення, відродження високої духовності. Вочевидь, тому Микола Бердяєв писав про російський символізм як про "ренесанс культури" [16: 137-167], що дав потужний поштовх до розвитку національної літератури і мистецтва.

Окрім розбіжностей в естетиці, між символізмом та романтизмом також є ряд "незбігів" у їхній поетиці. При романтизмі, приміром, як зауважує болгарський дослідник Стоян Ходжикосєв, зображений краєвид є ще об'єктивізованим, при символізмі відзначається його суб'єктивне сприйняття [17: 86]. Диференціація символічної та романтичної поетикальних доктрин відбувається між "тим, що визначає", і "тим, що визначається": "Романтики були впевнені у тотожності "слова" і "діла" – у збігу висловлювання і фізичної дії, яку воно позначає... Символісти заперечували будь-яку іконічну подібність між дійсним і потаємним світами: між планами висловлювання і змісту" [18: 29-30].

Ще деякі специфічні грані поетики символізму виявили інші теоретики й творці цього типу художнього мислення, насамперед російські, в літературі яких він розвивався особливо продуктивно. Так, Костянтин Бальмонт відносив до символістського той твір,

"де, крім конкретного змісту, є ще зміст прихований, що з'єднується з ним органічно і сплітається з ним нитками найніжнішими" [19: 9-10]. Це висловлювалося наприкінці XIX століття яскравим представником першої хвилі російського символізму, до якої також належали Микола Мінський, Дмитро Мережковський, Зінаїда Гіппіус та ін. На початку XX століття вже представник іншої, другої хвилі російського символізму теоретик Павло Флоренський поглиблює дослідження своєрідності поетики такої авторської свідомості: "Дійсність описується символами або образами. Але символ перестав би бути символом і зробився б у нашій свідомості простою і самостійною реальністю, ніяк не зв'язаною із символізуючим, якби описання дійсності предметом мало б тільки одну цю дійсність: описанню необхідно, разом з тим, мати на увазі і символічний характер самих символів, тобто особливим зусиллям увесь час триматися зразу і при символі, і при символізуючому. Описанню належить бути подвійним" [20: 90-91]. Іншими словами, в осмисленні символізму як літературно-художнього напрямку важать не лише самі по собі символи-образи, а й процес творення їх письменниками, мить сприйняття їх реципієнтами, прагнення збагнути момент експансії мистецтва у життя.

Тут варто навести міркування також теоретика російського символізму Валерія Брюсова, який стверджував, що "символісти рішуче відкидали такий метод творчості, який перетворював мистецтво у звичайне відображення життя і наполягали, що у справжньому художньому витворі за зовнішнім конкретним змістом завжди мусить ховатися новий, глибокий: на місце художнього образу, котрий ясно відтворює одне значення, вони поставили художній символ, який приховує багато значень" [21: 227]. Отже, йдеться про приховану полісемію символу, що за допомогою різноманітних умовностей і звісна річ, уяви здатний не просто заглиблюватись у незбагненні для людського розуму й свідомості світи, але й, що найважливіше, – осмислювати їх з точки зору філософсько-релігійної та естетичної.

Доречно зауважити, що саме таку дефініцію і таке трактування цього модерного типу художнього мислення згодом успадкувала не менш потужна, ніж перша, й друга хвиля російських

символістів – Андрій Бєлий, В'ячеслав Іванов, Олександр Блок, Павло Флоренський, Інокентій Анєнський та ін., для яких символізм уособлював не звичайну (регламентовану в часі й просторі) поетичну школу, а могутній засіб саме філософсько-естетичного та релігійного осягнення таємниць світу. Їх творчість тісно пов'язувалася із духовно-культурним ренесансом у Росії на початку ХХ століття. Власне символізму Андрій Гулига відводить одне із чільних місць.

Так-от, у розумінні В'ячеслава Іванова символізм означав не що інше, як своєрідний перехід “од реальності зовнішньої”, доступно сприйнятної, до “реальності вищої”, трансцендентної, котра аж ніяк не піддається простому осмисленню. Для Федора Сологуба символ, виражаючи образ предметного світу, був конче необхідним вікном у безмежні простори Всесвіту. Власне, ці думки російських теоретиків і творців символістського типу художнього мислення піднімалися до концепцій його основоположників – французьких символістів: Шарля Бодлера, для якого символ – це вершина поетичної образності з відповідно втіленою у ній ідеєю, метафізична узагальненість з понадчасовим, одвічним сенсом; Стефана Малларме, для якого символізм – передусім шифрована ускладненість форми, вживання в образному мисленні фактів і явищ реального світу як символів ідеальної сфери тощо.

Характерно, що деякі діячі літератури і мистецтва того часу (наприклад, уже згадуваний Валерій Брюсов) виступали проти такого розширеного тлумачення символістського типу художнього мислення і зводили його лише до поняття поетичної школи з усіма властивими для неї поетикальними засобами і принципами. Частково погоджуючись з тим, що ідейно-естетична доктрина символізму чи не найбільше проступає в ліриці як роді літератури, все ж інші роди, жанри піддавалися впливові цієї літературної течії, зокрібно драматургічні, про що йтиме мова далі. І вже зовсім годі пристати до думки, що символізм – це тільки певна школа. Адже наведені вище висловлювання зарубіжних теоретиків і художників слова цілковито заперечують це.

Що ж до драми, то символізм і в неї вніс специфічні та суттєві корективи, які торкалися головним чином поетики драма-

тургічного твору*. В ряді своїх статей Іван Франко так потрактував це поняття: “Не в тім, які речі, явища, ідеї бере поет чи артист як матеріал для свого твору, а в тім, як він використає і представить їх, яке враження він викличе при їх помочі в нашій душі, в тім однім лежить секрет артистичної краси” [22; 118]. Себто поетика символістської драми вимагає у її дослідників функціонально-рецептивного підходу, бо для письменника й реципієнта, по суті, не існує “зображально-виражальних засобів”, у яких би не було закладено естетичного зерна, які б у літературному творі не виконували певних функціональних завдань, а в своїх взаємозв'язках та взаємовпливах не сугестували (навіювали, натякали, збуджували) в свідомості й уяві читача або критика “глибшого підкладу”, всеохопнішого чуття та відчуття, глибинного співпережиття. У п'єсах, приміром, Моріса Метерлінка, Генріка Ібсена, Станіслава Виспянського, Люціана Риделя та ін. спостерігалася не знана доти особлива суб'єктивно-лірична

* Надзвичайно цінні спостереження щодо самого потрактування поетики, її змістової й функціональної поліаспектності, які прямо співвідносяться з об'єктом і предметом нашого дослідження, висловив Роман Гром'як: “Сучасні дослідники поетики, боячись формалізму, розширюють поняття поетики до тих засад естетичних пам'яток, – пише він, – якими керується митець, і тому не можуть дати ради з субординацією термінів “метод”, “напрямок”, “стиль”, “поетика”, “форма”. Вони зрікаються методу, ідейності, шукаючи порядку в деїдеологізації всього і вся, в тому числі і мистецтва. Може, в цій розгубленості їм припадуть роздуми “застарілого консерватора” (Івано-Франка – А.С.), який майже сто років тому написав: “Поетична краса, се не є сама краса поетичної форми, ані нагромадження якихось пібно естетичних і гарних образів, ані комбінація гучних слів. Усі ті складники тільки тоді творять дійсну красу, коли являються частями вищої цілості – духовної краси, ідейної гармонії. А тут, як на кожнім полі людської творчості, головним рішучим моментом є власне та дуна, індивідуальність, чуття поета” (31; 274). Саме з такої позиції Франко рішуче виступав на зламі століть проти утилітаризму в літературі, переосмислював завдання літературознавства (зокрема, критики)... Розмаїття підходів до вивчення індивідуальної поетики твору, індивідуального стилю митця зумовлене тим, що, як говорив учений, “це не видумано такої літературної формули, ані такої моди, що могла би вчинити зайвим талант” (31; 35). Отож, підємує Роман Гром'як, визначення поетики в світлі естетичної концепції Івана Франка дає змогу сприймати її як сукупність, інтенціонально зорганізовану систему прийомів і засобів художнього вираження, що є водночас важливою ланкою, яка концентрує в собі функціональну природу естетичної комунікації, художньої сугестії [23; 207-210]. Власне такий підхід до розуміння поетики символістської драми є чи не найбільш продуктивним.

забарвленість, помічався виразний потяг авторів до широких, узагальнюючих трактувань філософсько-містичного змісту із гранично умовними персонажами. Ретардація зовнішньої дії аж ніяк не зупиняла її розвитку, навпаки, вона динамізувалась і драматизувалась завдяки внутрішній напруженості душевного життя персонажа, своєрідного залучення читача (глядача) як співучасника певних настроїв, медитацій тощо. Водночас у драмах Гуго фон Гофманншталя, Гергарта Гауптмана та інших дія (згідно з дуалістичним вченням символістів) відбувається паралельно у двох світах, а нерідко і в їх переплетінні. Дійові особи, події і предмети, виведені тут, як правило, втрачають матеріальну самодостатність і повноту розробки психологічного комплексу. Вони переважно невизначені, умовно-фантастичні і тому несуть у собі символіку світу вищих реальностей, аніж просту заземленість означення. Більше того, драматурги-символісти часто вводили до загальної структури драми поняття фатуму (грецької "мойри"), що було доміантним у всіх ситуаціях та обставинах людського буття, тому й підпорядковувало собі всю драматичну дію.

Органічно вписувався до поетики символістської драми і міф, який, виражаючи загальну ідею у вигляді живої істоти (а вона завжди безкінечна за своїми можливостями), так чи інакше несе в собі ознаки символу. Для переконання в цьому, згадаймо міфологічні засади художнього мислення в драматургії Гергарта Гауптмана, Моріса Метерлінка, Лесі Українки, Станіслава Виспянського та інших. Хоча тут же варто зауважити, що не всякий символ можна потрактовувати як міф. Для такого висновку принаймні дає підстави світова й українська символістська драма кінця XIX – початку XX століття. Як переконливо доводить Олексій Лосєв, "цього ніяк не можна сказати, тому що символістська модель не обов'язково породжує живі істоти з безмежними життєвими можливостями. Єдине, що можна тут сказати, це те, що до символістської моделі часто неприйнятні категорії часу і простору (...) Однак стає зрозумілим, чому конкретні символи в літературі і мистецтві часто тяжіють саме до міфу. Адже саме міф, що складається із безконечних та безсмертних живих істот, найбільш легко піддається символічній обробці" [24: 174-175]. До цього додаймо, що поетика

символістської драми доволі органічно вбирає в себе не тільки міфічне, фантастичне, але й фольклорне, релігійне, власне, те, що в результаті творчого продукування такого типу авторської свідомості народжуються безкінечно багатогранні і невичерпно глибокі образи-символи – ідеалістичні, трансцендентні, містичні, транспозиційні тощо.

Якщо ж продовжувати виявляти характерні риси символістської драматургії, то слід також зауважити, що положення драматургічної поетики про передачу, художню трансформацію "безпосереднього мислення" у символістській драмі головним чином реалізувалось через реформацію монологу: його місце в дійстві займали конкретні постаті, котрі символізували собою внутрішні конфлікти. Крім того, така модель авторської художньої свідомості в драматургії глибоко закорінювалася у фольклорні традиції та образні системи, що за своєю суттю є системою кодів нації, котрі так чи інакше завжди прилучаються до світової гармонії.

У контексті цих тенденцій домінуючою проблемою для символістської драми стає переосмислення людини, ваги її буття не тільки в координатах буденності, а й всесвіту, її зв'язків та взаємин із трансцендентним. Найбільш послідовно й зусебічно досліджував її драматург і теоретик Моріс Метерлінк, творчо наслідували якого ледь не в усіх країнах Європи. Він зумисне позбавляв своїх дійових осіб регламентованого хронотопу й будь-якої конкретики речової реальності і спрямовував усю дію на вияскравлення динаміки й драматизму їх душевного життя, духовних поривань тощо. Всі засоби драматургічної поетики творів Моріса Метерлінка (засаднича знесобленість дійових осіб, обмеженість антуражу, суттєва переакцентація зовнішньої дії у напрямі її внутрішнього аналога, майже невидимі контури матеріального конфлікту та ін.) "працювали" на одну ідею – виявити загальнолюдські чинники в індивідуальному та суспільному існуванні особи, вияскравити ті характерні її риси, що, з одного боку, пробиваються крізь вікову товщу її сутності, з іншого, – крізь химерне переплетіння законів моралі і суспільства, етичних і духовно-релігійних норм буття загалом.

Драматурги-символісти в основному виводили колізію у своїх п'єсах із тієї атмосфери, з того часо-просторового

визначення, в координатах яких людина просто приречена нести на собі фатум долі чи, як мовили древні греки, "мойру". Адже, за переконанням Моріса Метерлінка, у тому, що нас оточує суцільна тасмниця, – прихований глибинний трагізм нашого життя. Тож не слід віднаходити його в якихось незвичайних обставинах та ситуаціях, як це часто робили романтики, а, навпаки, тверезо сприймати його як неодмінну даність, як те, що починається з тієї хвилини, з тієї першої миті, коли людина усвідомлює і пригоди, і небезпеку, і жаль, і біль тощо. Словом, життя відкривається не в метушні, а в мовчанці, упокореності, супокої. Тільки тоді, коли вона зрозуміє (й утвердить у собі це), що була щасливою, конче мусить наступити великий неспокій [25: 146]. Моріс Метерлінк, як інші драматурги-символісти, постійно стверджував, що людським життям "керує" щось вище, всеосяжніше й могутніше.

Тут очевидно напрошується аналогія до героїв античних драм (скажімо, царя Едіпа, Електри, Федри та ін.), доля яких була приречена на жертвність з боку надреальних, потойбічних сил. Тим часом символістські драматургічні персонажі, цілковито усвідомлюючи свій трагічний фатум, виступали як співники цих сил або принаймні як такі, що не суперечили їм. Така зовнішня пасивність дійових осіб, звісно, аж ніяк не сприяла виявленню у них сильних, потужних індивідуальних рис характеру, проте, як переконує художня практика, і не виставляла їх жалюгідними жертвами чогось неземного, темних езотеричних сил (для прикладу, візьмімо героїв символістських драм Гуго фон Гофманнстала "Едіп і сфінкс", "Електра", "Повернення Христини додому").

П'єси Моріса Метерлінка, Гергарта Гауптмана, Станіслава Пшибишевського, Станіслава Виспянського, Люціана Риделя та інших митців слова, що сповідували принципи символістського типу художнього мислення (замість реалістично-раціонального домінуючим тут було ірреально-ідеалістичне), засвідчують прагнення їх авторів поставити своїх дійових осіб у всезагальні, сказати б, космічні простори. Хоча не уникали вони зображення й побутово-соціальних просторів, через які йшли імпульси космічного, трансцендентного, міфопоетичних архетипів, "зодягнених" у символічний флер. Говто мова йде про такий

аспект змалювання героїв, що спонукав до осмислення їх як особистостей екзистенційних – суспільних, національних тощо. Що це так, достатньо бодай згадати головного персонажа "Затопленого дзвону" Гергарта Гауптмана. Тут образи німецького фольклору тісно переплетені з образами-символами, романтика народного життя з глибоко символічним трактуванням одвічних людських екзистенцій. Схоже спостерігаємо й у "Весіллі" польського драматурга Станіслава Виспянського. До соціальної проблематики іноді примикає і символістська драма Генріка Ібсена. Все це також дає підстави говорити про життєствердність символістської драматургії, її цілковите толерування драматургії реалістичної.

Окресливши теоретичні та історико-літературні засади виникнення й творчого побутування символістського типу художнього мислення, зосібна в західноєвропейській модерній драмі на такому тлі, можна (і треба) простежити особливості зародження цього літературно-мистецького напрямку в Україні, своєрідність його розвитку в національній драматургії. Тим більше, що про символізм як модель авторської свідомості в українській літературі кінця ХІХ – початку ХХ століття останнім часом написано і видано стільки літературознавчих розвідок і досліджень, що, здавалося б, їх достатньо для з'ясування проблем генеалогії і функціонування цієї течії в українському драматургічно-театральному процесі означеного періоду.

Однак у наявних на сьогодні працях сучасних теоретиків та істориків нашої драматургії, передусім Наталі Кузякіної, Людмили Дем'янівської, Лариси Залеської-Онишкевич, Лариси Мороз, Володимира Панченка, Тамари Гундорової, Ростислава Радишевського, Віктора Гуменюка, Оксани Олійник, Романа Пархомика [26] та інших науковців, мова йде переважно про існування символізму в його зв'язках з іншими типами художнього мислення, про п'єси окремих драматургів, причетних до нього (приміром, Лесі Українки, Олександра Олеся, Володимира Винниченка, Василя Пачовського, Спиридона Черкасенка, Івана Кочерги, Якова Мамонтова чи Івана Дніпровського), або ж виявляються ті чи інші риси його поезики й естетики в контекстуальних аспектах.

Тим часом нині конче потрібний аналіз цієї форми авторського мислення в її теоретичному та історико-літератур-

ному планах, якщо й не в усьому українському письменстві на порубіжжі століть, то принаймні в якомусь одному із його родів, зосібна, у тій же драмі. Така праця охоплювала б увесь історичний проміжок існування символізму та його еволюцію, вияскравлювала б своєрідність його розвитку на тих чи тих етапах, у тому чи іншому жанрах, віддзеркалювала б ідейно-стильову самобутність і самодостатність не тільки окремішнього драматурга, а синтезувала б творчість усіх художників слова, котрі більшою чи меншою мірою витворювали й утверджували на національному ґрунті символістську драму.

Тож, природно, що перед новими дослідженнями цього типу естетично-образного мислення виникають питання, котрі вимагають якщо й не цілковито систематизованого й зусебічного його осмислення, то в усякому разі поглибленого обґрунтування й детального опису. Власне, такими, повторюємо, й постають проблеми теоретичних та історико-літературних засад символізму в українській модерній драмі: які вони, на чому виростили, як відбивалися в творах письменників-символістів, нарешті, в чому їх своєрідність творчого побутування?

Насамперед слід одразу ж зауважити, що український символізм типологічно споріднений із західноєвропейським, а також польським і російським його варіантами. Однак він має і свої, суто специфічні риси виникнення, творчого побутування і розвитку. Доречно зазначити, що в Україні не було такого потужного функціонування натуралістичної моделі авторської художньої свідомості, як це спостерігалось у Західній Європі. Адже коли там, починаючи з 30-х років XIX сторіччя, активно розгортався й утверджувався реалістичний тип ідейно-образного мислення, в українській літературі й мистецтві майже впродовж всього позаминулого століття домінував самобутній романтизм, що під кінець, врешті-решт, модифікувався в неоромантичний напрям і символістську структуру тощо. Символізм же як самодостатній і самоцінний тип художнього мислення в Україні цілковито органічно виріс із магістральної духовної традиції – “філософії серця” та її художньо-конкретного аналогу – українського романтизму (на його витoki і становлення немаловажний вплив також мала тяглість християнської традиції національного письменства і культури). Представники і носії

українського символізму по-своєму трансформували романтизм, настійливо вивільняючись від ідеалізації “народної людини” і продовжуючи антитетичне світовідчуття, водночас поглиблюючи романтичну світософію та антропологію досягненнями нової філософії і психології, як ми вже про це говорили. Разом з тим, розвиваючи християнські тенденції нашого літературно-мистецького середовища, вони репрезентували й містично-релігійну, ідеалістську тенденцію в символістському напрямі Західної Європи, що чи не найпомітніше виявлялася у творчості, зокрема драматургічній, Моріса Метерлінка.

Також варто зацентувати на тому, що широке зацікавлення критики цим літературним і мистецьким, загалом духовно-культурним явищем (від Івана Франка, Лесі Українки, Сергія Єфремова, Миколи Євшана, Микити Сріблянського й завершуючи сучасними літературознавцями), дає всі підстави стверджувати, що цей тип авторської ідейно-естетичної свідомості, цей художній напрям посів своє місце в історії української літератури і театру. Крім того, полемічний тон дискусії такої критики навколо символізму як на початку, так і наприкінці XX століття доводить, що він виходив далеко за межі суто літературно-естетичних форм, відбивав властиві риси епохи, відображував й у змістовлював, зрештою, вразливість та літературну емоційність критичних виступів (згадаймо бодай гострі суперечки між Іваном Франком і Миколою Євшаном, Лесею Українкою і Сергієм Єфремовим або між Ларисою Мороз і Тетяною Свербиловою) [27].

Отож символізм, як окремий тип художнього мислення, на відміну від багатьох західноєвропейських літератур, де він творчо побутував ще наприкінці XIX століття, в українському письменстві почав утверджуватися лише на початку XX століття. Серед причин цього деякі дослідники вбачають, власне, не цілком обґрунтований виступ Івана Франка з приводу європейських декадентських явищ. Його згодом гостра полемічна оцінка цього, на їх переконання, сприяла нігілістичному ставленню і до символізму та його представників [28]. “Одно тільки можемо сказати не без певної гордості: течії антинародні й антисупільні, хоч і проявлялися і проявляються серед нас і старанно прищеплюються нам посторонніми дбайливими руками, – писав

Іван Франко у статті “З останніх десятиліть ХІХ в.” – на літературному полі досі звичайно були зроду обтяжені прокляттям безплідності, крім мізерних зелепуг і однодневиць не могли спродити нічого. Мабуть, наш народний організм занадто ще свіжий і здоровий” [29: 128].

Загалом погляди Івана Франка на систему модерністських течій і віянь кінця ХІХ – початку ХХ століття вже привертала увагу як українських, так і зарубіжних літературознавців [30]. Правда, розглядалися вони здебільшого в плані історико-літературному, хоча дослідники, скажімо, Роман Гром’як, Адам Войтюк, Фаїна Пустова, Тамара Гундорова, Соломія Павличко не оминали й теоретичних аспектів проблеми. Справа ускладнюється тим, що чимало питань теорії неоромантизму, імпресіонізму, декадентства, символізму та інших нових напрямів у нашій науці ще й досі чітко не розв’язані. Природно, що одним із перших важливих завдань, яке постало перед дослідниками, було визначення ставлення Івана Франка до різних типів модерністської системи художнього мислення. І тут думки науковців виявилися далеко не одноставними. Одні з них, як приміром, Людмила Дем’янівська, вважає, що письменник ставив знак рівності між модернізмом і декадентством [31: 136], інші, як наприклад, Іван Фізер, стверджують, що традиційне і новаторське завжди перебували в естетичному освітленні Івана Франка як органічне [32: 53–59], ще інші, висловлюючись обережніше, зазначають, що письменник з певними застереженнями сприймав “оригінальні вияви авторів молодшої генерації” [33: 26]. І, нарешті, нове, мовляв, асоціюється в Івана Франка з певним типом європейського мислення [34: 345], а потрактований ним народжуваний український модернізм протиставлявся не стільки конкретним художницьким особистостям та їх манері, скільки їх декларованим маніфестам і програмам [35: 73].

Яку ж позицію слід вважати ближчою до істини? Звісна річ, Іван Франко, як переконливо засвідчують його літературно-критичні студії, не ототожнював декадентських (себто занепадницьких) і модерністських (тобто новаторських) явищ у розвитку літературного процесу. Більше того, як прозорливий художник слова, як тонкий знавець минулого й сучасного письменства, він глибоко усвідомлював тяглість і спадкоємність

традицій, а також іманентну потребу народження нових, свіжих моделей і форм мистецького світобачення й образотворення. Інша річ, що Іван Франко абсолютно точно і передбачувано вловлював “перспективу” деяких нових віянь, їх “приживленість” на національному ґрунті, тому й, зрештою, критикував окремі з них як нежиттєздатні, як штучно видумані естетичні та художні платформи, а їх творців – за примітивні спроби писати в дусі “європейських модерністів”, сліпо наслідуючи їх і бездумно переносючи все на українську основу, нерідко й ігноруючи її особливості, своєрідність і самобутність.

Однак, мабуть, немає підстав вбачати у такій критиці, такій позиції письменника усвідомлене і чітке протиставлення традиційного і модерністського, тим паче, упереджене ставлення до символізму, неоромантизму або інших типів нового мислення. Врешті, і європейськість української літератури в Івана Франка виразно асоціюється з такими моделями і структурами авторської художньої свідомості, які не просто є самодостатніми і самоцінними, а духовно, культурно і мистецьки виправданими, а відтак і життєствердними та сприйнятними, об’єктивними і художньо перспективними. Згадаймо, що в такому плані Іван Франко критикував негативні явища і в реалістичній літературі (скажімо, позитивістські ілюзії Еміля Золя), і в романтичній літературі (наприклад, історико-фольклорне трактування деяких народних образів Станіславом Гоцинським, що стало просто декораційним антуражем), і недостатньо художні творіння “молодої генерації” тощо.

Аж ніяк не піддаючи ревізії міркування письменника, який на сторінках “Літературно-наукового вісника” не один раз піднімав питання модернізації художньої творчості українських митців (загалом ЛНВ став своєрідним рупором нових творчих ідей, що часом набували “вибухового” характеру), все ж зазначимо, що Іван Франко, очевидно, тут виступав супроти сліпого наслідування не завжди продуктивних на національному ґрунті тих чи інших типів художнього мислення, проти “безплідності” копіювання (без належного приживлення) будь-якого західноєвропейського явища, за збереження самобутності нашого письменства, зрештою, не за те, як справедливо зазначає Іван Денисюк, що молоді літератори сповідували нові

європейські моделі авторської свідомості, а за те, що “були вони модерністами заслабкими” [36; 133].

Бо як в іншому випадку розуміти його ж таки (Франкові) висловлювання, вміщені у тому ж часописі, приблизно в один і той же період (перші роки ХХ століття) про зміну критеріїв оцінювання таланту письменника – не за “просвітницький реалізм”, а головним чином за “смак, розуміння літератури”, відчуття “новочасних європейських віянь”, як трактувати його слова, що “навіть символізм і всі роди неоромантизму знайшли до нас доступ і пустили, хоч, правда, бліденькі та слабенькі, парості в літературі...” [37; 516, 89].

Зрештою, саме Іван Франко підводив тодішніх художників слова, зосібна молодих, до усвідомлення потреби орієнтуватися у світовому мистецтві, тенденціях його розвитку, бути знайомим з усім новим, що появляється в сусідніх і віддалених письменствах, а особливо усвідомлення можливості перенесення усіх цих досягнень на український ґрунт. Бо це, тільки це, давало добротну основу до самоствердження і визнання національного мистецтва як самоцінного складника загальноєвропейських культурних і духовних зрушень. Доречно зауважити, що ці настанови письменника, а також тодішнє поживлення суспільних рухів та створення політичних партій обумовлюють суть назви “Молода Україна” (у Франка є праця під таким заголовком) – своєрідного явища, що виникло за типових обставин в інших літературах і, може, дещо “ехонодібно” повторювала передумови становлення “Молодої Німеччини”, “Молодої Бельгії”, “Молодої Польщі” тощо.

Власне, публікуючи своє дослідження “Молода Україна” (Провідні ідеї й епізоди)” в 1910 році, Іван Франко як надзвичайно чутливий до всього нового, що появлялося тоді в європейському письменстві, авторитетний художник слова чітко зафіксував народження модерних віянь у літературі, зауважуючи, що, “кожний напрям добрий, коли його репрезентанти – справдішні і живучі таланти”. Отже, не варто сприймати його виступ проти декадентських явищ однозначно. Зрештою, можливо, така загостреність висловлювань була зумисною, щоб спровокувати дискусії навколо пекучих проблем дальшого розвитку української літератури в нових часо-просторових, суспільно-духовних умовах. То вже наступного, 1902 року, інший дослідник нашого

письменства Сергій Єфремов відверто, а нерідко й упереджено заговорив про зміну літературних напрямів і поколінь, яка є неодмінною ознакою “епох з прискореним темпом життя, з посиленим биттям пульсу суспільства” [38; 48] й викликає “сум’яття духу”, непередбачувані та непотрібні спади життєвої енергії, того, що, на його переконання, заслуговує цілковитого заперечення.

Як і міркування Івана Франка, погляди Сергія Єфремова також носили відверто полемічний характер, а подеколи мали тенденційно-неприйнятне спрямування. Його стаття “У пошуках нової краси”, в якій піддавалися критиці модерні типи художнього мислення, зокрема символізм, не просто отримала широкий резонанс (на неї негайно відгукнулися Іван Франко, Леся Українка, Гнат Хоткевич, Катря Гриневичева та інші), а й потребувала спростування тих положень, які, зрештою, викликали бурю гарячих пристрастей і дискусій. Окрім того, цей виступ мав ще й симптоматичне значення: нерозуміння і несприйняття критиком свіжих віянь, що їх принесли із собою представники молоді літературної хвилі, невміння виокремити у них те, що могло б безпосередньо прислужитися новому розвою національного письменства і мистецтва.

Сергій Єфремов не хотів, а чи не міг заглибитися у суть явища, тому й запримітив за ним лише зовнішню атрибутику, рекламність, модні забаганки молодих, їх прагнення будь-якими засобами (“навіть штукацтва”) задовільнити невибагливі смаки “розманіженої публіки”. З тенденційною легковажністю, без належного осмислення специфічної суті цих понять, він писав: “Символізм або декаденство стали найбільш модними напрямками” (хоча в тодішньому літературознавстві вони існували як цілковито самоцінні й самодостатні. – Х.С.). І з такою ж суб’єктивною нерозбірливістю, навіть малопрофесійністю дослідник змішував ці та інші моделі авторської модерністської свідомості в одну “купу”, а характерними рисами символізму вчений-літературознавець вважав прагнення його творців-носіїв свідомо й наполегливо відходити від основ реального життя, “підмальовувати” події, явища, факти людського буття якимись віддаленими чи безглуздими тонами, бездумно мчати за вишуканою формою й ігнорувати змістове наповнення твору.

Зрештою, й генезу символізму як загальноєвропейського ідейно-естетичного явища шанований історик і критик літератури також виводив тендеційно, напівжартома – із своєрідного комічно-гумористичного епатажу невеличкої групи молодих французів, а в Україні ж символістський тип художнього мислення з'явився, на його думку, під впливом зовнішніх чинників, зосібна декадентських. Загалом “з'явилися декадентські тканини, декадентські зачіски, декадентські кольори, сигарети, – словом, усе те, що шукає реклами, поспішило прилучитись до нового напрямку” [39; 50], – спримітизовував критик і зумисне переносив це на всю літературно-художню творчість. Певно, звідси і його скептицизм щодо “жалюгідних спроб” українських авторів перейняти ідеї найновіших європейських течій, спровоковане протиставлення модерної і народницько-етнографічної проблематики. Збагнувши, хай і на поверховому рівні, певні ознаки формування не “українофільської”, а справді української інтелігенції, Сергій Єфремов, по суті, й відмовляв їй у праві на творче побутування.

Таку позицію літературознавця пристрасно заперечувала в дискусійній статті Леся Українка, яка своїми творами, насамперед драматургічними, доводила неспроможність ряду положень виступу Сергія Єфремова (детально про це йдеться у дослідженні Юрія Бойка-Блохіна “Естетичні погляди Лесі Українки та її стильові шукання” [40]), а також Микола Євшан, котрий у статті “Поезія безсилля” всіляко підтримує новаторські спроби молодих українських поетів, бо “по шукачах шляхів (піонерах) приходять провідні таланти”, на які покладаються “великі надії... проломити новий шлях для української літератури” [41; 54] та ін. Редакція ЛНВ навіть відкрила спеціальну рубрику з приводу дискусій навколо публікації Сергія Єфремова з метою “річезового обговорення поглядів і принципів про ество і ціну штуки”, як писалося з самого початку.

Тривалість і гострота полемічних виступів часто переростали в особисті звинувачення, розмежовуючи літераторів, як це нерідко трапляється, по різні опонентські сторони. Пізніше Микита Сріблянський, по суті, зафіксував наявність “літературного розлому” між так званими “старими” і “молодими”,

точніше – між “консервативними і новими елементами” [42; 3] в українському літературно-художньому процесі.

Зважмо, що це відповідно змінювало як підхід до самої творчості поетів, прозаїків і драматургів, так і критерії її поцінування. Адже досі, в силу історичних обставин, наше письменство, заангажоване для громадсько-політичного життя, інтенсивно культивувало позитивний ідеал життєдіяльності, могутній дух патріотизму, котрі зазвичай і слугували основними оціночними параметрами. Тим часом література з модерністською системою художнього мислення, досліджуючи духовну атмосферу ХХ століття, по-перше, майже цілковито виокремлювалась (хотіла вона того чи ні) в автономний мистецько-образний простір, по-друге, знеосіблювала дотеперішні критерії й оцінки, по-третє, рішуче й настійливо ламала ті традиції нашого національного письменства, які заважали йому в подальшому розвитку, а отже, перетворилися у своєрідні штампи, схеми, кліше і стали анахронізмом (мова йде про “етнографічне просвітництво”, “шаблонне бутафорство персонажів”, “епігонське наслідування”, “малоросійську вторинність” тощо). Звісна річ, такі чи схожі ярлики навішувалися українській літературі здебільшого ззовні, великодержавними шовіністично налаштованими силами як зі східних, так із західних теренів “сусідства”, проте нерідко вони провокувалися і деякими низькопробними творіннями та позбавленими будь-якої майстерності їх творцями (про окремих з них згадувалося уже в першому розділі нашого дослідження).

Тут доречно було б провести лінію розмежування між такими поняттями, як “українофільство”, “українофобство” й “українство”, які, власне, на порубіжжі минулих століть в національному письменстві і мистецтві, загалом у нашій культурі й духовності, спричинялися до гострих дискусій, запальних полемік, врешті-решт, були невід'ємними від тодішнього суспільного розвитку. Навіть і нині, в часи незалежнення української державності, вони й досі не втратили своєї актуальності. Так -от, “українофільство” щодо художньої літератури – це високомайстерні національні творіння, що органічно “входять” до координат світового письменства, відтак проступають як самодостатні й самоцінні в свідомості реципієнта. І якщо

“українофільству протистояло українофобство (а то й україножерство – наші журнали це фіксують), то українство мало чіткіше смислове наповнення, характеризуючи як те, що ми зараз розуміємо під українством, так і суспільну течію, яка виділялася на ґрунті національної самосвідомості” [43; 192].

На наше переконання, саме національна гідність, природна “вписуваність” до контексту світової літератури якнайповніше визначає творчі пошуки української літератури з модерністською системою художнього мислення, зокрема символізмом. Такого типу представники нашого письменства, приміром, Леся Українка, Ольга Кобилянська, Василь Стефаник, Михайло Коцюбинський, Володимир Винниченко та інші, запропонували той високий одухотворений ідеал (де органічно сполучалися національні і загальноєвропейські традиції), який, з одного боку, допомагав їм якомога далі відійти від рутинних пут штампів, схем, анахронізмів, з іншого, – відкривав широкі творчі можливості в осягненні новочасних літературно-мистецьких віянь. Тепер метою і завданням твору стає не “служіння” комусь чи чомусь, а передусім наполегливі пошуки одвічної й абсолютної краси в розмаїтті її іпостасей (Сергій Єфремов скептично уточнює – “нової краси”). Збагнути і виявити її для “молодих” означало не що інше, як своєрідний творчий протест супроти утилітаризму й догматизму минулого, як доконечна необхідність переосмислення поглядів на роль літератури і мистецтва у житті та суспільстві, надто їх зв’язок з основними морально-духовними цінностями людини.

Звісна річ, не обходилося й тут без крайнощів, без поділу читачів на “масу” й “виняткову, елітарну верхівку”, без формалістичних надуживань і простацтва змістового наповнення твору, зрештою, без сприйнятливих творчих пошуків і різких висловлювань на адресу нового покоління письменників, на яке покладалися особливі надії. Тут треба було б мати перевірені часом стійкі естетичні позиції, тривкі ідейно-художні критерії, які, проте, набуваються постійною практикою, утверджуються не одне десятиліття. Отож, здавалося, що наймолодша генерація “таки проломить новий шлях до української літератури, що вона не обмежиться на самому тільки оповіданні про життя, а піде далі”. Однак вона вже незабаром показала себе безсилою і роз-

витку української літератури наперед не посунула. Дехто з письменників почув кілька нових окликів, фраз про нові напрями, про нове мистецтво (штуку) і почав творити в тому напрямку, але то була тільки зверхня політура, прикраса моди, поза тим вони – за винятком двох-трьох – були такі самі анальфабети і неуки в справах творчості, як і їх старі діди” [44; 54], – наче шукав причин для виправдань перших невправних кроків молодих авторів-модерністів Микола Євшан, одночасно критично застерігаючи їх від сліпого наслідування західноєвропейських аналогів, епігонського копіювання (без належного “національного приживлення”) нових віянь та напрямів.

І все ж саме нові типи художнього мислення не тільки позначилися безпосередньо на літературній творчості українських письменників початку ХХ століття, але й – що не менш важливо – на самоусвідомленні особистої приналежності до світових, культурно-мистецьких надбань, на поглибленні самоідентичності своєї нації, свого народу тощо. Очевидно, через вироблення, а відтак і через утвердження системи модерністських образних “кодів” вони прагнули сповістити світові про нелегку, сповнену боротьби, надій, сподівань історію і долю українського народу, що був уярмлений трьома сусідніми державами, і від того не знаний іншими народами, ніби неіснуючий. “Молоді таланти” немовби гналися “за чимось все новим, незвичайним, екзотичним, шукають по всіх віках, епохах і народах, щоб освіжити свої притуплені почуття, уряджують якийсь дикий карнавал всяких богів, масок, мітів, людей – одним словом, скрізь шукають того, чого у їх вже давно немає” [45; 57].

Звісно, в це стильове поле пошуків потрапляли письменники не лише молоді, але й ті, що вже мали певний творчий досвід у виробленні самобутньої манери письма. – Ольга Кобилянська, Леся Українка, Василь Стефаник, Катря Гриневичева, Михайло Коцюбинський, Агатангел Кримський, Микола Вороний та ін. Обізнані з різними тогочасними європейськими і світовими літературно-мистецькими течіями і напрямками (натуралізм, імпресіонізм, орієнталізм, неоромантизм, символізм, експресіонізм та ін.), вони нелегко виборювали чи й виокремлювали для себе суто своє, приходили до свого, сказати б, іманентного типу авторської художньої свідомості. Адже,

повторюємо, в Україні на початку нового століття існував своєрідний конгломерат стилів, напрямів, течій, з яких і виокремився символістський тип ідейно-образного мислення. Він, по суті, майже одразу став помітним мистецьким і культурним явищем у національному письменстві, театрі, музиці, прикувавши до себе увагу і художників слова, і літературознавців, й іншого роду дослідників. Та оскільки символізм тоді ще лише проходив період становлення і не був викінченою системою поглядів (світоглядних, філософських, естетичних, поетикальних), то, зрозуміла річ, на той час ще не мав чітко визначеної наукової дефініції. Тим паче, що ця модель авторської свідомості так, як виявлялась вона на українському національному ґрунті, дала підстави до її різнотлумачень.

Наприклад, той же Сергій Єфремов, як уже говорилося, цілковито ототожнював її із декадентством, Микола Вороний – із романтизмом, Микита Сріблянський – із неоромантизмом і т.п. Певно, це йшло від того, що домінантним було в таких поглядах – ознаки часу, категоріальні риси, а чи поетикальні характеристики. Зрештою, згадаймо ще раз, що, по суті, нема абсолютно чистих стильових систем, а в кожній з них більшою чи меншою мірою через дифузійні процеси спостерігається змішування одного типу художнього мислення з іншими. Як і пригадаймо, що саме літературознавча концепція символізму (чи й модернізму загалом, як не парадоксально це сприймається) настійливо й безапеляційно проголошувана Сергієм Єфремовим, “зіграла важливу роль і у виникненні альтернативної до неї естетичної програми М.Євшана, М.Сріблянського та інших критиків “Української хати” [46; 129], якою послуговується не одне покоління дослідників модерністських моделей авторської ідейно-образної свідомості з національного (материкового чи діаспорного) літературознавства.

Як би там не було, український символізм із самого початку свого творчого побутування мав виразно модерністський характер й охоплював величезний пласт нашого письменства на початку ХХ століття. Він виявлявся, як і в західноєвропейській літературі, в різних родах і жанрах, відповідно модифікуючи їх (так, приміром, утворились синкретичні поезія в прозі, лірична драма тощо). Історики літератури простежують чітку лінію

розвитку символізму в поетичній творчості українських авторів*, починаючи від молодомузівців до Миколи Філянського та Олександра Олеся, поетів-“хатян”, відтак угруповання символістів 20-х років (Павло Тичина, Яків Савченко, Дмитро Загул та ін.) і завершуючи галицькими символістами 30-х років (передусім поетами-“січовиками”, прихильниками так званої “львівської модерни”, що групувались навколо часопису “Митуса”, як зауважують у своїх дослідженнях Тарас Салига, Микола Ільницький та Стефанія Андрусів). Знову ж таки, на переконання літературознавців, у прозових творах українських письменників символізм не досягнув помітного, порівняно з поезією, еволюційного характеру, вияскравивши лише таких його представників, як Михайло Яцків, Гнат Хоткевич, Гнат Михайличенко, Галина Орлівна, частково Микола Хвильовий.

Натомість драма, як уже зазначалося, в цьому ряду зайняла чільне місце. Вона з символістським типом художнього мислення стала не тільки репродуцентом західноєвропейських модерних ідей, нових суспільно-естетичних віянь, а й – що дуже важливо – стимулюючим оновлювачем національного буття народу. Що це так, достатньо згадати з цього приводу ряд теоретичних та історико-мистецьких досліджень українського театру Іваном Франком, зосібна його концепції драматизму і конфлікту крізь призму європейських теорій драми [47; 271-277] і його концепцію оновлення всього драматургічно-театрального процесу [48; 70] тощо.

Власне, символізм мав сприяти цьому оновленню. І найпершим чинником тут, очевидно, слід вважати (як це не дивно виглядає) географічний фактор: західні терени України були близькими до Німеччини, Австрії, Польщі, в літературах яких символістська модель авторської художньої свідомості розвивалася надзвичайно продуктивно ще наприкінці ХІХ століття; східні терени України сусідували з Росією, письменство якої мало, як ми вже говорили, потужну символістську базу (теоретичну, історико-літературну, світоглядно-філософську).

*Ґрунтовним і проблемним щодо цього є дослідження Василя Бобинського “Від символізму – на нові шляхи” (Див.: Бобинський Василь. Гість із почі: Поезія. Проза. Публіцистика. Літературна критика. Переклади. – К.: Дніпро, 1990. – С. 426-440).

Така ситуація внесла ряд коректив щодо реціпіювання і функціонування символізму в українській драмі. По-перше, змушувала драматургів якщо й не чинити опір цим впливам, то в усякому разі обачно й обережно їх трансформувати. По-друге, настійливо вимагала якомога скорішого вироблення системи власних національних цінностей. Тобто виявлення, а відтак і утвердження суто специфічних рис, які б давали їй право на самоусвідомлення і самоцінність у контексті західноєвропейського символізму. Крім того, зважаючи на соціальну закованість українського символізму, драматургів приваблювала сама думка про створення синтезованого (національно і мистецьки) театру, котрий розбуджував би свідомість широких глядацьких мас.

Однак майже одразу символістська драма виявила й ряд рис, котрі робили нездійсненними прагнення її авторів, прагнення загалом благородні. Передусім вона відверто змішувала на якусь обочину драматичне дійство, що було традиційно важливим як для художньо-літературного, так і сценічного творів, набуваючи форми лірично-суб'єктивної сповідальності, медитацій тощо. Водночас її абстраговані образи-символи, нерідко доведені до абсолюту, помітно розмивали класичний тип характеру і конфлікту. Таким чином заперечувалася сама настанова драматурга на виставу.

Як показав досвід української символістської драматургії, вона, незважаючи на ці фактори й існуючи все-таки в національно-культурному середовищі, прямо чи опосередковано виконувала свою роль: синтезувала проблеми людської особистості й модерністське світовідчуття, питання буття нації і мистецько-художню реальність початку ХХ століття. Хоча символізм сам по собі, повторюємо, неоднаково сприймався як самими українськими драматургами, так і дослідниками цього типу авторської свідомості, все ж еволюціонував він до окремого й цілковито самодостатнього стильово-системного виміру. У цьому сенсі варто говорити не тільки й не стільки про зовнішні вияви цього типу модерністського художнього мислення, а радше про його внутрішню закономірність розвитку. "Стиль на рівні зовнішньої форми твору виконує таку ж роль, що й композиція на тематично-подієвому: форми мовленнєвого вираження, мовні

засоби (лексико-синтаксичні конструкції, фонетико-фонологічні особливості) впорядковуються, набувають через їх розміщення (оказіональність) єдиноможливого значення, виконують неповторну у контексті цього твору естетичну функцію" [49: 232], – пише Роман Гром'як, акцентуючи на тому, що стиль окремого літературного твору – це та ж сама закономірність, доцільне поєднання авторської художньої свідомості й поставленої ним ідейно-естетичної мети, власного задуму тощо. І вже як безпосереднє потрактування, власне, мислення автора-творця, він зазначає: "Отже, індивідуальний стиль кожного письменника має свою композицію так же, як і стиль кожного його нового твору. Виходячи з розуміння художнього твору як багаторівневої структури (зі своїм змістом і формою), говорять про стилетвірні чинники (тема, проблема, світовідчуття митця, жанровий канон) і носії стилю, якими є елементи зовнішньої форми твору. Характеристика стилетвірних чинників і носіїв стилю дається через їх компонентний склад і функції (отже, через поняття композиції) [50: 232–233]. Таким чином, зрозуміло, чому дослідники (колись і тепер) так багато прискіпливої уваги приділяють саме теоретичним аспектам, зосібна поетики символістського типу художнього мислення. Тим паче, що система модернізму давала всі підстави для цього.

Яскравим прикладом тут може слугувати творча постать чи не єдиного на той час теоретика символізму в українській драмі Миколи Вороного. Спочатку він спробував теоретично обґрунтувати цей літературний напрям у розвідці "Драма живих символів", де робить висновок, що символістську поетику визначали знакова система символів як образне втілення змісту і відсутність прямолінійно висловленої тенденції у творі [51: 405]. Згодом, уже в 1912 році, в дослідженні "Театральне мистецтво і український театр" (вийшла окремою книгою у 1913 році під назвою "Театр і драма") Микола Вороний відзначав "неорганічність і хисткість" символістських п'єс в драматургії і в театрі. "Символічна драма, – писав він, – розриває всі зв'язки з традиціями попередньої драми, прагне розгадати містичні таємниці існування, недосяжні для позитивного значення. Вона повинна таким чином віддалитися від реальної дійсності і заглибитися в сфери туманного й незрозумілого. З глибин

підсвідомого. джерел понадчуттєвого черпає вона своє натхнення. Символічна драма зреклася найважливішої основи драматичної дії – створення характерів, які, зіштовхуючись між собою, символізують діалектику життя. Замість характерів вона створила силует, бліді тіні, майже позбавлені руху і поставлені в рамки абстрактної дійсності, без певних ознак часу й місця дії” [52; 383].

У цих спостереженнях над символістським типом художнього мислення відомий театральний критик, певно, йшов од тверджень самих драматургів. Так, приміром, у передмові до трагедії “Про що тирса шелестіла...” Спиридон Черкасенко зазначав, що його твір не слід зараховувати до розряду історичних і не варто висувати жодних вимог з цього боку до нього: “Читача, який захотів би знайти у цій п’єсі історичну точність, повинен попередити, що він розчарується. Історичні й взагалі живі особи в п’єсі взяті автором не для популяризації їх зі сцени, а як живі символи для втілення певних ідей. (Сірко – боротьба в людині двох начал, Сірчиха – клопітлива буденність, не здатна піднятися над життям, і т.п.). Епоха й історичні події для драматурга тільки фон, на якому оживають його власні образи.

Отже, тим, хто хотів би бачити в п’єсі якусь історичну монографію, раджу зовсім не читати цієї п’єси, а звернутися до наукових досліджень” [53; 548].

Пізніше Микола Вороний “викристалізовує” свої погляди на природу і специфіку української символістської драми, еволюціонуючи в бік розуміння цього типу художнього мислення як цілісної системи естетичних і світоглядних вимірів, зі своєю поетикальною специфікою. Аналізуючи драматургічну творчість Володимира Винниченка, він спостеріг, що символізм є характерною особливістю творів драматурга, надто коли йдеться про “Брехню” й “Чорну Пантеру і Білого Медведя”. Критик сприймав подвійну художню природу цих п’єс і характеризував це як процес рішучого оновлення драми тими митцями, які не поривали з реалізмом: “Я маю тут на увазі нову психологічну драму, що творила “театр настрою” (“Художественный театр” у Москві), і, власне, окремий рід її, що зветься також драмою “живих символів” [54; 407].

Вороний досить-таки влучно визначив поетикальні засоби драми “живих символів”, доволі тонко простежив сам процес

народження тих символів, котрі конче необхідні для того, щоб збагнути психологію героя. “Виймаючи з дійової особи все те, що складає трагедію її життя, актор утворює нову постать, утворює проект внутрішньої боротьби й конфлікту, – зазначає теоретик, – і вже має дві сильні постаті, що раз у раз впливають одна на одну. Ся друга постать, будучи символом, є разом і реальністю, є приятелем чи другом, невідомою і укритою на дні душі силою, що уявляється нам у мріях-снах, уяві і передчуттях, або ж страшним гостем, що загніздився в серці людини; ся постать, з вигляду реальна, в істоті символічна, не повинна тратити враження таємничості або якогось скритого і глибокого значення...” [55; 410].

Для більш ґрунтовного аналізу символістського типу художнього мислення Володимира Винниченка критик здійснював типологічні паралелі з символізмом п’єс Станіслава Виспянського, Гергарта Гауптмана, Генріка Ібсена, що допомогло йому вирізнити “живі символи” в українського автора, їх своєрідність. “Нарешті, – підсумовує Вороний, – у Винниченковій “Брехні” Іван Стратонович є живий символ того морального передчуття, того невблаганного закону, що живе на дні душі Наталі Павлівни і що руйнує її апологію брехні; в п’єсі “Чорна Пантера і Білий Медвідь” того ж автора Сніжинка є символом самоцільного мистецтва в душі художника” [56; 410].

Навіть на цьому одному прикладі, що стосується еволюції поглядів на природу й функціонування символізму в українській драматургії початку ХХ століття, видно, що цей літературно-художній напрям із яскраво вираженими засадничими передумовами порівняно нелегко приживався на національному ґрунті, що спочатку це було суто індивідуальне захоплення новітніми європейськими течіями (приміром, Лесі Українки, Олександра Олеся, Спиридона Черкасенка, Василя Пачовського, Якова Мамонтова, Івана Дніпровського, Гната Хоткевича, Володимира Винниченка), а вже згодом його поетикою й естетикою послуговувалися і Микола Куліш, і Іван Кочерга, і драматурги українського зарубіжжя Єлисей Карпенко, Леонід Мосендз та ін.

Цікаво, що коли в ранній драматургії, скажімо, Олександра Олеся, Спиридона Черкасенка, Василя Пачовського та інших ше наявні ознаки наслідування, то потім у процесі розвитку

символістського типу авторської художньої свідомості, надто в 20-30-х роках ХХ століття, вони все менш помітні і зводяться до використання тих засобів, що зумовлені загальними теоретико-філософськими основами західноєвропейського напрямку. Це зв'язано головним чином із тим, що українська символістська драма мала відмінності початку століття, зосібна перші два десятиліття, і наступними періодами. Власне останні вирізнялися від перших більшою суспільною закодованістю і відбивали соціально-політичні зміни насамперед в ідейно-тематичному й проблемному “зрізах”, у типі драматичного персонажа тощо.

Зміна характеру символістської драми також пов'язана якнайтісніше із реформаторськими змінами українського сценічного мистецтва, зокрема експериментаторським психологічним театром “Березіль” Леся Курбаса. Під безпосереднім впливом нової театральної естетики символістська драма помітно відійшла від своїх попередніх завдань в аналізі й баченні життя. Чимраз помітнішим стає створення такого драматургічного тексту, який піддавався б суттєвій акторській та режисерській інтерпретації. З плином часу символістська драма модифікує і саму постать дійової особи, її мислення, загалом усю атмосферу драматичного дійства. Як влучно спостерегла Лариса Мороз, українську символістську драму вигідно відрізняє від західноєвропейської її соціальна заангажованість [57; 93]. А Лариса Залеська-Онишкевич вказує на розлогість проблемно-тематичну української драми, якої не вистачає західноєвропейській [58; 73]. Це – історичні, соціально-побутові, філософські, лірико-інтимні драми, одноактні п'єси та інші жанрові утворення, котрі засвідчували велике культурологічне значення символістської драматургії і театру в Україні на початку ХХ століття.

Теоретичні та історико-літературні засади виникнення й творчого побутування символізму в національній драматургії, що намічені тут як головні й самодостатні і сягають глибинних основ західноєвропейського мистецького напрямку, дають усі підстави стверджувати, що українська символістська драма – явще багатоаспектне, далеко неоднорівне, тісно пов'язане з еволюцією стилів, різноманітних типів художнього мислення, що, в свою чергу, визначають специфіку розвитку і функціонування нашої драматургії.

Водночас, виявивши витоки конструктивної моделі символістської художньої свідомості, своєрідність її розвитку, зокрема в драматургії, можемо визначитися щодо концепції “нового реалізму” письменників, що сповідували нову, модерністську манеру літературної творчості. Тим паче, що вона ще й досі в нашому літературознавстві якщо й не домінує, то в усякому разі доволі часто спостерігається у ряді спеціальних чи й принагідних до неї дослідженнях. Здається, найвиразніше це відбито у таких рядках: “Реалізм переджовтневих десятиріч, хоч і був генетично пов'язаний з реалізмом ХІХ ст. (порушення злободенних соціальних проблем, викриття гнобительської державної й економічної системи, висвітлення боротьби мас за своє визволення), характеризується й новими тенденціями. Українська література дедалі частіше починає звертатися до з'ясування феномена людини як цілісного у природній сутності явища, її становища у буржуазному суспільстві, яке калічить і гнітить її душу. Цей оновлений, соціально-психологічний (чи філософсько-психологічний) реалізм стає магістральним напрямом літератури кінця ХІХ – початку ХХ століття” [59; 30].

Тут чи в подібних дослідженнях чітко розрізняється концепція соціального реалізму ХІХ століття і концепція психологічного реалізму на порубіжжі минулих сторіч. Однак чи можливе зображення конкретики соціального без предметного психологічного, зрештою, як може письменник вести мову про обставини життя людини без аналізу її внутрішнього світу, виявлення її душевного стану. В іншому разі такий твір перетвориться у наукоподібний трактат про “соціальні проблеми”, “викриття гнобительської державної й економічної системи”. З другого боку, годі уявити собі твір українського письменства ХІХ сторіччя без органічної єдності “соціального” й “психологічного”. Тож, очевидно, тут варто вести мову про різні бачення і підходи до зображення життя і внутрішнього світу людини, обставин реальної дійсності і філософії людської душі художниками слова ХІХ та початку ХХ століття. Відмінність ця чітко проступає, коли синтезувати твори багатьох українських письменників означеного часу. Так, Тарас Шевченко, Марко Вовчок, Юрій Федькович, Іван Нечуй-Левицький та інші головним у своїй творчості ставили естетичні засади соціально-

етичного, ідеального, що, врешті-решт, й породжувало оригінальний народний романтизм. Панас Мирний, Іван Франко та інші були схильними до соціально обумовленої людини та суспільства, міметичної естетики, в результаті чого основним у їх творчості були реалістичний і натуралістичний типи авторської художньої свідомості. “Нова ж генерація” письменників, насамперед Леся Українка, Ольга Кобилянська, Василь Стефаник, Михайло Коцюбинський, Володимир Винниченко та інші, по-своєму синтезували українську та західноєвропейську традиції, виробили самобутню яскраву творчість, що, як уже зазначалося, виявлялася якнайрізноманітніше в системі модерністського художнього мислення. Власне, це й зумовлює новаторство їх як в українському, так і західноєвропейському літературному контексті.

Типологічна характеристика українського та західноєвропейського драматургічного символізму

Виокремлені теоретичні та історико-літературні засади західно-європейського й українського символізму, зосібна в драматургії, спонукають уже на художньому матеріалі до безпосереднього виявлення генетичних, генетично-контактних зв'язків і типологічної аналогії ряду п'єс в національному й західноєвропейському письменстві, до з'ясування в контекстуальному аспекті самобутності авторської свідомості, надто українських драматургів. Це тим більш цікаво, що хронологічно творче побутування цього типу художнього мислення, по суті, не збігається. “Нові течії західноєвропейської літератури приходили до нас часто тоді, коли на Заході вони вже давно обернулися в стоячу воду” [60; 271], – писав Олександр Білецький, змушуючи дослідників до вивчення форм зовнішніх і внутрішніх контактів, впливів, міжлітературної рецепції. Як в даному випадку – символістської драматургії на різних рівнях її організації: змістовому, формотворчому, поетикальному тощо.

Тут, певно, найзручнішою методологією проступають літературознавчі концепції Дмитра Чижевського щодо проблем стилів й авторської свідомості, викладені ним у таких працях, як “Історія української літератури: від початків до доби реалізму”,

“Реалізм в українській літературі”, “Культурно-історичні епохи” та “Нариси з історії філософії на Україні” [61]. Його погляди ґрунтуються на можливості поєднання порівняльного, міжлітературного аналізу з визначенням на мікрорівні ідентичності певної літературної форми в межах окремої літератури. І що не менш важливо – на сприйнятті вченим картини культури як цілості й самодостатності (якоїсь окремишньої епохи, періоду тощо), котре чи не найбільше відповідає символістському світовідчужанню. А його теза про те, що історичний процес є не чим іншим, як односпрямованим “рухом в різних сферах” [62; 7], по суті, майже в усьому ідентифікується з витвореною символістами абстрагованою, одвічною й ідеальною дійсністю, котра вказує шлях до трансцендентної краси, трансцендентного духу, транспозиційного вияву, загалом до абсолютних категорій людського буття і Всесвіту.

Розглядаючи під таким кутом зору, в такому концептуальному світлі п'єси західноєвропейських та українських драматургів, передусім зіставляючи їх типи символістського мислення, неодмінно дійдемо до того, що є типологічно близьким між ними як на рівні макроаналізу, так і на рівні мікроаналізу. Й водночас на цьому літературознавчому тлі виявимо те, що найвиразніше вияскравлює специфічність, власне, символістської авторської свідомості в українській драматургії означеного періоду – початок ХХ століття.

Як уже зазначалося, естетикою і поетикою символізму щедро послуговувались Леся Українка, Олександр Олесь, Спиридон Черкасенко, Василь Пачовський, Володимир Винниченко, Яків Мамонтов, Іван Дніпровський, Іван Кочерга, Єлисей Карпенко, Леонід Мосендз та ін. Однак лише Леся Українка та її твори в різні часи ставали об'єктом прискіпливого контекстуального вивчення як у дослідженнях материкових науковців, так і в працях літературознавців із української діаспори [63]. Творчість інших представників символістської драматургії аналізувалась в типологічних зіставленнях недостатньо або ж і зовсім оминалася. Втім, до творчості Олександра Олесь та Івана Кочерги, це відноситься почасти, адже не можна не згадати цікавих спроб румунської дослідниці Магдаліни Ласло-Куцюк з'ясувати своєрідність поетики деяких їх творів у контексті європейської

драми. Хоча це здійснювалося зарубіжною українською принагідно до поставлених нею наукових завдань і не крізь призму модерністської системи ідейно-образної авторської свідомості.

І все ж проблема типологічного зіставлення символістського типу художнього мислення українських та західноєвропейських письменників ще не до кінця розв'язана. Хоча б з огляду на те, що творча спадщина ряду наших авторів донедавна була мало знаною або й зовсім невідомою не тільки для широкого читацького загалу, але й науковців (приміром, Спиридона Черкасенка, Леоніда Мосендза, Єлисея Карпенка), чи тому, що такий концептуальний підхід у недалекому минулому часто позначався політичною заангажованістю або ідеологічною тенденційністю.

Тим часом такі драматургічні твори, як “По дорозі в Казку”, “При світлі ватри” (Олександра Олеса), “Казка старого млина”, “Про що тирса шелестіла...” (Спиридона Черкасенка), “Сон української ночі”, “Сонце руїни” (Василя Пачовського), “Білі ночі”, “Едельвейс” (Єлисея Карпенка), “Вічний Корабель” (Леоніда Мосендза), “Яблуневий полон” (Івана Дніпровського), “Рожеве павутиння” (Якова Мамонтова), “Алмазне жорно”, “Свіччине весілля”, “Майстри часу” (Івана Кочерги) та ін. більшою чи меншою мірою відбивають елементи естетики й поетики українського та західноєвропейського символізму. Поруч із конкретними дійовими особами в їх драматургічній системі співіснують й образи-символи – Він, Юрба, Дівчина (“По дорозі в Казку”), Подорожній, Дід-мельник (“Казка старого млина”), Сатана, Жінка, Повстанець, Матрос (“Яблуневий полон”), Ганс, Кляс, Дівоча постать, Юнакова постать (“Вічний Корабель”) та ін. Очевидно, саме така “розмитість конкретики персонажа” (хоч це сприйняття суто зовнішнє) й давала певні підстави Гнату Хоткевичу стверджувати, що в символізмі образна структура часто-густо позбавлена життя, що в такому типі авторської свідомості надто відчутні “песимістичні й приречені метерлінківські настрої” [64; 406], що, скажімо, Спиридон Черкасенко сліпо наслідує популярного тоді Моріса Метерлінка тощо.

Не вдаватимемося до спростувань теоретичних поглядів Гната Хоткевича на природу символістського образу, про яку

вже йшлося вище, зауважимо тільки, що, незважаючи на деяку змістову й образну схожість творів українського драматурга і п'єс бельгійського автора, зокрема, повторюємо, раннього періоду творчості Спиридона Черкасенка, все ж вона є радше спорадичною, такою, що безпосередньо впливала із силового поля символістського мислення. І, крім того, впадають у вічі як різний сюжет, так і фінал розв'язання конфлікту в драмах обох письменників. У Спиридона Черкасенка вони більш соціальні, мають конкретніший адресат, тоді як у Моріса Метерлінка – особистісно-суб'єктні, абстрагованіші від реалій життя. Віршована драма українського автора “Казка старого млина”, яку Гнат Хоткевич розглядає в регламентованих вимірах “метерлінківського способу художнього мислення” (ідейно-тематичне спрямування), все ж образами-символами, загалом усіма дійовими особами типологічно ближча “Затопленому дзвону” Гергарта Гауптмана і “Зачарованому колу” Люціана Риделя [65].

При, в цілому спорідненій проблематиці і схожому пафосі, цей твір відрізняється також і від драми-феєрії Лесі Українки “Лісова пісня” (до речі, вони створювалися майже в один час). Справді, Черкасенкові Мар'яна і Вагнер своїми діяннями та вчинками, своїм внутрішнім життям, нарешті, долями більше подібні на Гауптманівських Раутенделейн і Генріха, ніж на Мавку і Лукаша, а Дід-мельник – на Риделівського Діда, ніж на дядька Лева Лесі Українки. Також мають немало спільного молодий чабан Юрко з “Казки старого млина” і юнак Мацюсь із “Зачарованого кола”.

Чимало типологічних аналогій можна віднайти і в інших структурах цих драматургічних творів. Однак у цьому ряду чи не найбільше виокремлюються постаті головних героїв “Казки старого млина” і “Затопленого дзвона” Вагнера і Генріха, яких об'єднує мрійливо-романтичне прагнення ошчасливити людей. Майстер Генріх здійснював це через виготовлення ужиткових виробів. Та, опинившись одного разу в горах, збагнув, що його попередня робота була марною, бо відлитий ним дзвін використовувало лише населення, що мешкало в долині, а горяни й не чули про нього. Тому й запалюється він новою ідеєю зробити щось незвичайне, пам'ятне й потрібне всім. На його переконання, це має бути витвір нечуваної міцності та вражаючої й всеохопної сили. Таким стане віщий дзвін, звук якого лунатиме на все дов-

кілля. З цього моменту Генріх, власне, й відвертається від людей, усамітнюється.

Черкасенків гірничий інженер Вагнер також прагне людям добра, перетворюючи цілинний південний степ з його одвічно селянським та патріархальним укладом на сучасний промисловий край. Тут, у незайманій цивілізацією місцевості, споруджуються шахти, рудні, зводяться будинки, запроваджуються нові культурні цінності. Як і Генріх, Вагнер – індивідуаліст, але має більше віри й устремлінь, тому переконливо й настійливо, навіть аж з деякою виключно відвертою одержимістю залучає до своїх справ юрбу. Інша річ, що згодом його невимовно-палке прагнення до культуртрегерства замикається на собі. Вагнер також залишається усамітненим і водночас спустошеним. Його внутрішній конфлікт, посилений суто зовнішніми протиріччями (зіткненням сил буржуазної цивілізації з патріархальним ладом), цілковито різниться від конфлікту Генріха, якого надихає “стихія до нових вчинків і перероджує наново”, зауважує Микола Вороний, Вагнер же “лише на час піддається її могутній силі, далі вступає з нею в боротьбу і ніби виходить переможцем” [66; 653].

Мандруючи разом із Подорожнім українським степом, Вагнер, як і Гауптманівський Генріх, не просто споглядав все довкілля, всі чарівні місцини, а захоплено проймається тим, що “живе тут казка степу... ніжня, як фея красна” [67; 468], на що Подорожній з гіркотою і засторогою провидця каже, що незабаром через зумисне й цілеспрямоване засилля “Вагнерівської казки” природньо-неперебутня “казка степу скоро вже помре” [68; 468]. Та це не навіки, резонно продовжує Подорожній, бо “... заявиться нова, і вашій умерти доведеться...” [69; 468]. Адже все рухається-змінюється, вічним залишається тільки буття на землі, його безперервна сила розвитку.

Спиридон Черкасенко, як і Гергарт Гауптман, створюючи такий тип характеру, намагаються дослідити спонуки діянь і вчинків своїх героїв, виявити їх місію і таких, як вони, в цій правічній плінності життя, тих, кому “фантазія дала ... широкі й дужі крила, силу й міць”, хто сміливо “літає в світах і казку” нову творить, “якій ім’я – Культура” [70; 468].

Як і передбачав Подорожній, культура, цивілізаційні блага, що їх із собою несе Вагнер, по суті, позбавлені гуманістичної основи через свою бездуховність, аморальність, тому відтак і глибоко чужі, навіть ворожі самій сутності людській. Чарівність довколишніх краєвидів, природна краса взаємин поміж людьми неодмінно зазнають руйнації, спустошення, знецінення тощо. Власне, це втілюється чи не найяскравіше у долі двох закоханих – Вагнера та Мар’яни, що нагадують стосунки Гауптманівських Генріха і Раутенделейн. З тією лише різницею, що Мар’яна – істота людська, Раутенделейн – лісова ельфа.

Однак обидві щиро й безкорисно кохають своїх суджених. Мар’яна навіть жертвує во ім’я цього своїми добрими почуттями до залюбленого в неї ще з дитинства пастуха Юрка. Та краса природи, теплота й сердечність людських взаємин, чарівне довкілля степової рівнини притлумлюються насильницьким фабрично-заводським краєвидом: все нові й нові промислові споруди зміщують на якусь обочину предковичний млин, ідея користі все більше оволодіває “казкою й красою”. Мар’яна із закоханої простої дівчини стає коханкою Вагнера, який у свою чергу прагне вигідно одружитися з дочкою власника тих місць мільйонера Тарана. Святість почуттів чахне, вимріяна казка й тут зникає. Згадаймо, що у творі Гергарта Гауптмана головного героя Генріха завше чекають святково зодягнені його синочки і дружина Магда – вірна, закохана, вродлива, яка постійно жде чоловіка з букетом квітів. Та, дізнавшись про його кохання до чарівної Раутенделейн, доведена ним до відчаю, вона кидається в озеро й гине: затоплений у ньому дзвін загув із водних глибин від дотику її мертвої руки.

На перший погляд, здається схожі колізії в обидвох драмах “Казка старого млина” та “Затоплений дзвін”. Однак в українського автора дальший розвиток сюжетних подій всесторонніше розкриває аморальність і звиродніння головного героя. Навіть тоді, коли він на якусь мить збагнув, до яких наслідків призвів його утилітаризм у взаєминах з Мар’яною, він і тут прагне поєднати розрахунок з почуттям. Та чи перемаже останнє?! Порівняно з гауптманівським Генріхом, для якого звучання дзвона означало повернення із забуття до реального сьогодення, Вагнер ще більше вгрюзає у міщансько-корисливе болото і

нарешті остаточно зрікається Мар'яни, всього того, що було зв'язано з нею, з "казкою старого млина". Тож замість краси і любові, щедрості душі й сердечних почуттів Вагнер в усьому відтепер нестиме вигоду, прагматизм і раціоналізм, гіпертрофоване честолюбство, власне, все те, що заперечуватиме в ньому людське і людяне, те, що буде робити його механізмом жорстокої машини часу.

Та чи стане він щасливим од цього? Чи зможе піднятися з колін? Нарешті, чи усвідомить усю глибину своєї провини перед близькими й коханими людьми? Тут знову напрошується аналогія до образу Генріха, який змальовується порівняно простіше й однорівно: повернувшись з гір до людей, до звичного життя, він розчаровується у них. Тому знову піднімається в гори, робить останню спробу повернутися до вільного життя, до свободи, до Раутенделейн. Однак вона вже належить не йому, а старому і замшілому водянику Нікельману, з яким житиме серед водоростей і намулу забутої криниці. З прощальним поцілунком лісової ельфи життя цього мрійника гасне.

На відміну від Гергарта Гауптмана, український автор поглибив, як бачимо, розвиток характеру Вагнера за рахунок ускладнення й психологізації певних ситуацій, подій тощо. тому він і зазнає відповідної еволюції. Супроти Вагнера, з його імітацією надлюдини і сильної особистості, виступають Подорожній (виразник патріархального ладу) і Сусанна (представниця молодого революційного покоління), які розвінчують його вседозволеність, жадобу наживи. Зрештою, саме Сусанна проголошує загибель старого – віджилих краси природи і ліричних почуттів, а також вагнерівської цивілізації й культури, регламентованої раціоналістичними умовностями, практичними упередженнями, через те й слабкої, нетривкої, приреченої на безжальне заперечення. Нова, всесильна могутність, уже цілковито обезлюднена, утверджує себе у такому вислові: "Тим, що конають, рятунку нема!" [71; 535]. Грядуще покоління, втілене в образі Сусанни та її друзів, – це, власне ті, "хто безоглядно кинув серце бентежне в пожежу життя й духом до щастя полинув" [72; 535], ті, хто піде "вперед без вагання ... в царство хуртеч і змагання" [73; 536]. Саме ця безкомпромісність, беззастережність, а точніше – стихійна нерозважливість молодого порослі змітає зі

свого шляху все і всіх. Од цього руйнується і без того ветхий старий млин (Вагнер і йому подібні робили все, аби змести його слід), розбурханий потік зносить все довкруг, за життєвий пруг йдуть Мар'яна, чабан Юрко, Дід-мірошник, власне, ті, що всіляко намагалися оберекти "казку степу" – патріархальне минуле. Знічений і притлумлений, зупиняється на цьому шляху якусь мить і Вагнер, та він також приречений на знищення.

І все ж "казка старого млина", що підноситься до символу-образу стійких народних звичаїв і традицій, незайманості природи і краси людських взаємин (для "вагнерів" усе це так і залишиться чужим, незбагненим), житиме вічно, допоки існують глибинні людські почуття, трансцендентні Краса і Любов. Хай і мертва, це утверджує своїм небуттям Мар'яна, реальними справами Подорожній, інші дійові особи твору. Згадаймо, що образ-символ "дзвону" із драми німецького автора несе лише функцію своєрідного детонатора пам'яті, інспіратора нових діянь головного героя Генріха, доля якого закінчується більш трагічно, ніж Вагнера. Він не знайшов у собі сил до кінця йти своїми дорогами, пригадуючи водночас найближчих йому людей – дружину і дітей. У вічних пошуках, у постійних суперечностях він сходить з арени життя.

Таким чином, символічний образ "казки" у Спиридона Черкасенка набуває більшої художньої сили узагальнення, аніж символічний образ "дзвону" в Гергарта Гауптмана, оскільки він не замикається тільки на одній долі, а всеохопніше виявляє долю багатьох людей, часу й простору, загалом суть людського буття. Він розмаїтіший, власне, за рахунок української селянської поетичної традиції, як на цьому наголошують деякі дослідники творчості Спиридона Черкасенка [74; 25].

Тут доречно зауважити, що, незважаючи на прагнення українського драматурга спрямувати всю систему художніх образів, всю структуру драми в річище символізму, а відтак і відповідно закумуфлювати їх, основна ідея твору все ж виражена досить-таки чітко й яскраво. І зв'язана вона не стільки з "критикою антигуманного, варварського культуртрегерства" (це суто зовнішня, видима, сказати б, допоміжна сторона), скільки з приреченою недовговічністю обидвох "казок", кожна з яких, як передбачав Подорожній ще на початку п'єси, має свій шлях

розвитку в людській цивілізації, второвану часами і народами одвічну мету (з одного боку, зберегти патріархальне минуле, з іншого – утвердити індустріальне сучасне), не позбавлену, одначе, як слабкостей, так і сили. Але – що і головне – хто прийде їм на зміну?!

Як справедливо зауважує Людмила Дем'янівська, “очевидно, нова сила” втілена в образах Сусанни та її друзів, хоча риси її неясні, розпливчаті. Молоді герої “прагнуть бур” (яких?), боротьби (з чим і в ім'я чого?). Вони стають на шлях безкомпромісного відмежування від минулого (“Не оглядатись! Не жаліти! Не роздумувать! Іти вперед від мертвих низин до вершин без хитань”, “духом рватися до щастя” і т.п.)” [75: 144-145]. Розгортаючи думку дослідниці, варто акцентувати на тому, чи можна спроектувати таку силу на майбутнє і як вона уявляє собі його?

Це аж ніяк не риторичні запитання. Бо якщо така сила містить в собі революційну спрямованість (на це, до речі, в п'єсі натяки більш, ніж очевидні), то що прийде після неї, що залишиться в результаті її дій? На це відповіді віршована драма “Казка старого млина” не дає, символіка нових героїв наче зависла над усім твором. Певно, звідси і йшли різноманітні звинувачення Спиридона Черкасенка з боку ідеологічно заангажованого літературознавства в недалекому минулому [76: 54 і 77: 463], хоча сьогодні цю нерозгорнуту символіку “майбутньої сили” не слід сприймати так однозначно, а тим більше – заполітизовано. Адже через протиставлення двох способів буття іншому, новому (а від того і невідомого) Спиридон Черкасенко підводить до філософського висновку у розв'язанні конфлікту: про нетлінність, незворотність людського життя. Навіть якщо “казка” вмирає, а “казка” у драмі є символом цілого історичного етапу в житті людства, нашого періоду, коли воно мислилось як невід'ємна частина природного середовища, – то людина втрачає своє коріння, а відтак духовно знецінюється й морально гине” [78: 15]. Тож в новому поколінні (повторюємо, хай і невідомому) вона має перспективу на утвердження життя.

Якщо продовжити типологічне зіставлення “Казки старого млина” і “Затопленого дзвона”, то варто вести мову про жанрове визначення двох п'єс. Колись Леся Українка називала твір

німецького драматурга “неземним”, всуціль символістським. Мабуть, звідси й відповідна жанрова форма – драма-казка. “Він дав тут не природну дійсність, але щось більше від неї – ірреально-феєричне”, – писав Ярослав Гординський у своїй праці “Головні напрями в сучасній німецькій драмі” [79: 317]. У той же час п'єса українського автора – символіко-реалістична.

Обґрунтування цього жанрового утворення знаходимо в дослідженні сучасного літературознавця Оксани Олійник: “... Не будучи переконаним ідеалістом, якими були чільні представники символізму (в тому числі Гергарт Гауптман. – Х.С.), С.Черкасенко не намагається утвердити символізм (...) як універсальний засіб художнього сприйняття, пізнання й відтворення світу. Для нього символізм залишається лише засобом розширення художньої виразності драматичного мистецтва й ефективним творчим інструментом розуміння потаємних глибин людської психіки та сутнісних моментів взаємодії особи й суспільства” [80: 13]. Додаймо до цього і таке спостереження: якщо Гергарт Гауптман у своєму художньому мисленні майже не дбає про детермінацію фабули, що йде від символістської свідомості, то Спиридон Черкасенко, навпаки, детермінує, по суті, всі сцени, епізоди, події.

Тут доречно провести паралель між “Затопленим дзвоном” і теж драмою-казкою “Лісова пісня” Лесі Українки, тим паче, що й досі не вщухають у нашому літературознавстві гострі суперечки і дискусії з приводу “тематичної і текстуальної” спорідненості обидвох творів, і з приводу впливу, точніше міри впливу німецького автора на драму української письменниці тощо. Як нам видається, найґрунтовніше цю проблему розробив Віктор Петров [81], який побачив схожість між “Затопленим дзвоном” і “Лісовою піснею” насамперед у використанні обома драматургами однакового мислення або, точніше, синтезу в ньому символізму та неоромантизму. Навіть починаючи з жанру “драма-казка”, обидві п'єси несуть у собі ту саму загальну тему, ті ж характеристики дійових осіб, зрештою, й репліки їх мають чимало подібного. Цитуючи ці твори, Віктор Петров аргументовано доводить схожість між Мавкою Лесі Українки і Раутенделейн Гергарта Гауптмана, двох лісовичок “без батьків”, в яких “однакові шляхи й однакова доля. Вони однаково йдуть до людей, обертаються в жінок, відчувши в собі жіноче

самоофірне серце. І та, і та не витримують свого кохання, – кохання приносить їм біль і страждання. Вони йдуть у країну забуття, в царство нерухомих зачарованих вод” [82; 163].

Водночас попри очевидні подібні моменти в долі двох героїнь, Віктор Петров також спостерігає й суттєву різницю між ними і стверджує, що Леся Українка спроектувала образ Мавки як протилежність Раутенделейн: “І Мавка і Раутенделейн напівлюди, напівельфи. І важко сказати, чого в якій з них більше: людського чи стихійного. В Мавці, певно, більше людського, в Раутенделейн більше стихійного, природнього” [83; 164]. В цілому Віктор Петров бачить безпосередній вплив “Затопленого дзвона” на “Лісову пісню”. “Лісова пісня”, – пише він, – трагедія Мавки. “Затоплений дзвін” – трагедія майстра Гайнриха”. На його думку, Леся Українка “спростила Гайнриха, зробивши з “Гайнриха” “Лукаша”. Так само спростила вона й Марту, Гайнрихову дружину, що за композиційним розташуванням дієвих осіб відповідає в “Лісовій пісні” дружині Лукаша, Килині” [84; 165].

Цікаві міркування з приводу тверджень Віктора Петрова про подібність “Лісової пісні” й “Затопленого дзвона” висловив і Роман Задеснянський. Він порушує питання про те, чи спонукало Леся Українку до написання “Лісової пісні” знайомство з твором Гергарта Гауптмана, а чи постала драма-феєрія цілковито самостійно, незалежно від будь-яких запозичень і впливів. І сам же, по суті, й дає відповіді на ці аж ніяк не риторичні запитання, цитуючи відомий лист поетеси до матері Олени Пчілки про те, що задум творення такої п’єси сягає ще дитячих літ Лесі Українки (“... я здавна тую мавку в умі держала... видно, уже треба було мені ... колись написати”). Скрупульозно проводячи типологічний аналіз художнього мислення двох авторів, Роман Задеснянський вказує на спільні й відмінні риси їх героїнь – Мавки та Раутенделейн – й аргументовано доводить, що Леся Українка абсолютно незалежно змальовувала фантастичний світ (певна річ, з позицій українського фольклору й міфопоетичного мислення). А якщо в чомусь і спостерігається певна схожість, то, на його переконання, вона йшла від деяких “спільних вірувань народу німецького й українського” [85; 130], зрештою, від генеалогії символізму як типу авторської свідомості.

До речі, такої ж думки про твори Лесі Українки та Гергарта Гауптмана дотримувалися й деякі материкові дослідники творчості поетеси [86] чи української модерністської драми кінця XIX – початку XX століття. Вони наголошували, що німецький письменник у своєму “Затопленому дзвоні” прагнув показати боротьбу двох світоглядів, сумніви і шукання митця, необхідність для творчості пожертвувати, по суті, всім – особистим щастям, людським пошанівком, нарешті, повною свободою. І це заради усамітненої творчості, задля чогось надлюдського або для того, щоб звернути увагу на людське в людині, більше того, на людське в мистецтві й митцеві.

Тим часом у “Лісовій пісні” Леся Українка на тлі фантастики та міфології, як зауважує Роман Задеснянський, утверджувала ідею, “що в кожній людині, яку ще не зробили людські будні і турботи своїм рабом, є нахил до краси, є туга за ідеалом, є те, що Мавка зве “цвітом душі”, який “скарби” творить, а не відкриває, хоча часто сама в собі того не бачить” [87; 131]. І все ж, визнаючи немало спільних рис у “Затопленому дзвоні” та “Лісовій пісні”, Роман Задеснянський цілковито заперечує будь-яку можливість наслідування або запозичення.

Інший учасник дискусій, Богдан Романенчук, також вважає, що в драмах німецького та українського авторів наявна одна й та ж проблема – мистецтво і життя, однак “Леся розв’язує цю проблему в ідеалістичному, не матеріалістичному плані, по лінії романтизму, а не по лінії натуралізму” [88; 28]. Ідеалізм є домінуючим у Лесі Українки, матеріалізм – у Гергарта Гауптмана. Тут доречно зауваження Осипа Кравченюка про те, що дискусії про спільність тематики, образів, мотивів загалом про типи художнього мислення (символістський та неоромантичний) “виникли, як видно, лише з переконання дискусантів про те, що Петров вважає “Затоплений дзвін” джерелом для “Лісової пісні” [89; 269]. Хоча, зазначає дослідник, такого твердження у нього нема. Є мова радше про впливи, творчу спорідненість. А спільність тематики, на яку вказує Віктор Петров, аж ніяк не означає, що твір одного з двох авторів служив джерелом для твору іншого. “І тому, не відкидаючи тверджень В.Петрова, можна одночасно погодитися і з тезами дискусантів, які зовсім слушно покликаються на вияснення самої авторки “Лісової пісні”

про початки цієї драми, для якої образи героїв з'являються уже в давніх її фольклорних записах" [90; 269-270]. Власне від фольклорних джерел українського і німецького народів, їх міфопоетичного мислення, символістської та неоромантичної авторської свідомості можна виводити схожість обох обговорюваних п'єс. Навіть незважаючи на висловлену колись Лесею Українкою думку, що Гауптман "надто мало дав своїй п'єсі фольклорного забарвлення" [91; 328].

Отож, символізм Гергарта Гауптмана характеризується насамперед відривом від конкретної дійсності, втечею від неї, зміною її реалій уявленням героїв, наприклад, того ж Генріха. Символи драматургії Спиридона Черкасенка, крім того, що вони національно закодовані, по суті, завжди стають мистецьким виразом гострих суспільних, соціальних проблем, як, скажімо, в трагедії "Про що тирса шелестіла...", в якій, за наведеними вже словами самого автора, "історичні і взагалі живі особи" проступають радше як яскраві "символи до втілення певних ідей". Справді, незважаючи на тенденцію у художньому мисленні письменника до абстрагування від реальної дійсності, саме історичні та конкретні життєві (локальні, побутові, психологічні) фактори коригують вчинки й дії героїв, роблять їх переконливими і, сказати б, сприйнятливішими для читача. Тобто символи драми "Про що тирса шелестіла..." завжди так чи інакше, більшою чи меншою мірою імпульсуються конкретикою життя, втілюють у собі не просто певну ідею (як це спостерігаємо у того ж Гергарта Гауптмана), а ідею суспільну, оречевлену.

Порівняно з драмою "Казка старого млина", що відбивала суперечності, гострі конфліктні колізії зовнішніх світів минулого, сучасного і майбутнього (проекованих, зрозуміла річ, на внутрішній, психологічний стан героїв), у трагедії "Про що тирса шелестіла..." вже постає протиборство певних ідей всередині самої особистості (приміром, кошового отамана Івана Сірка, Оксани Орлівни, Софії Сірчихи, Калини Орлівни і т.д.). Загалом дія цього твору вибудовується на контрастних протиріччях, на діаметрально протилежних ідеях – упокореної байдужості, всеохопної ситості, з одного боку, й настійливе прагнення геройства, справедливості, романтичних спрямувань – з іншого.

Образно кажучи, автор наче зумисне зодягає історичні персонажі й події в символізований флер і досягає таким чином зображення загального плину українського національного життя, який, на його переконання, від геройського козацького минулого прямує в "тихі заводи" міщанського болота, а відтак і до ворога. Письменник ніби свідомо деформує характери своїх дійових осіб, досягаючи в такий спосіб поставленої мети – через символіку образів розкрити проблеми життя. Хоча слід зауважити, що, по суті, жоден із заявлених у трагедії характерів не сприймається викінченим, органічно цілісним. Це радше окремішні людські пристрасті, що впливають на життя і керують ним, а в сукупності витворюють образ-символ внутрішнього світу особистості з її хаотично-гармонійними почуттями.

Однак там, як пише Людмила Дем'янівська, де автор начебто "забуває", що перед ним містичні носії вічних, абстрактно-безумовних проявів духу, драматична поема С.Черкасенка набуває переконливості й краси (блискуче виписані картини побуту українського села і Запорозької Січі, живописне драматичне оповідання про нічний напад турків на козацький табір і розправу запорожців з ними, сцена складання козаками листа турецькому султанові, трагічні картини розправи з українцями, які вирішили повернутися в турецький полон, служити ворогові тощо). Символічне маскування, містифікація читача виявились не дуже вдалим, неорганічними. Твір ближче стоїть до таких романтичних драматичних поем на історичній основі, як "Переяславська ніч" М.Костомарова, "Маруся Богуславка" й "Остання ніч" М.Старицького, "Чураївна" В.Самійленка, "Сон князя Святослава" І.Франка та ін. [92; 141]. І все ж символістський тип художнього мислення (хай би як його не сприймали і кваліфікували літературознавці) тут набуває домінуючого значення через суспільне розширення ідей твору "Про що тирса шелестіла...".

Варто зауважити, що схожу систему таких символів (не поодиноких, як у Спиридона Черкасенка образів-персонажів) витворював у своїх символістських п'єсах польський драматург Станіслав Виспянський. Не випадково дослідник його творчості Ян Якубовський називав письменника Протеєм польської літератури (згідно з грецькою міфологією морський бог Протей

був провісником майбутнього, але він завжди вмів чудодійно змінювати свій зовнішній вигляд, тому його важко було впіймати). Влучне порівняння Станіслава Виспянського з Протеєм, очевидно, виникло з надзвичайної мінливості драматургічної творчості художника слова, мінливості аж до синтезу типів його авторської свідомості. Запозичивши в романтиків довільне поводження з жанрами, він у своїх драмах найдивовижніше сполучає різні моделі художнього мислення, різні формальностильові прийоми. Так, наприклад, у п'єсі "Листопадова ніч" у події повстання 1830 року втручаються грецькі міфологічні постаті, в "Акрополісі" троянський цар Пріам і його дружина Гекуба з'являються на сходах краківського Вавелю, а дія "Визволення" відбувається на сцені Театру імені Словацького – це ніби репетиція, яку проводить Конрад (чи не Густав-Конрад з "Дзядів" Адама Міцкевича?).

Загалом у драматургічній творчості Станіслава Виспянського, як пише сучасний теоретик та історик польської драми Казімеж Вика, у найнесподіваніший спосіб переплітаються елементи поезики романтизму і реалізму, символізму та експресіонізму [93; 148-149]. Однак саме символістський тип авторської свідомості був домінантним у багатьох драматургічних творах письменника, в яких система символів-образів завжди так чи інакше виражала певні суспільні ідеї, байдуже, на чому вони ґрунтувалися – на історичній тематиці ("Листопадова ніч"), релігійній ("Прокляття"), побутово-інтимній ("Судді"), реально-ірреальній ("Весілля").

Власне, "Весілля" Станіслава Виспянського типологічно чи не найближче трагедії "Про що тирса шелестіла..." Спиридона Черкасенка. І там, і там наскрізною є ідея "воскресіння" героїчного минулого, романтизація національної єдності народу в його поступі. І там, і там конкретні особистості набувають символістського забарвлення: Сірко, Оксана Орлівна, Софія Сірчиха, Роман в українського автора, і Поет (Люціан Ридель), герой Грюнвальдської битви Завіша Чорний, прихильниця поетичного таланту Пшибишевського Рахель та ін. в польського автора.

Та, на відміну від Спиридона Черкасенка, Станіслав Виспянський свідомо вводить у художню канву твору фантас-

тичні образи, що також символізують собою певні ідеї. Як, приміром, Солом'яний Чохол, що появляється у другій дії драми. Власне, він і повідомляє весільних гостей про прихід усіх інших "незапрошених, хто бачить у своїх снах". І у значній кількості персонажів починаються галюцинації, які втілюють різні драми совісті, варіанти усвідомлення відступу від свого обов'язку, ситого благополуччя, притлумленого національно-патріотичного почуття й морального спустошення. Особливо важливою є поява перед Поетом-господарем лірника-віщуна Вернигори, міфічної постаті, в якій ще з часів розквіту романтизму втілюються месіанські національні сподівання. Тут Станіслав Виспянський вдається уже до безпосередньої цитати із трагедії Юліуша Словацького "Срібний сон Саломеї", де в останній дії Вернигора виголошує таке пророцтво: зникнувши на білому коні з лірою побіля сідла, він повернеться лише тоді, коли Польща вже буде трупом. Тоді, загравши на лірі мелодії минулого, він допоможе країні воскреснути, а людям пригадати своє славне героїчне життя.

У третій дії "Весілля" вражає "чоховий танець", що стає символом громадянського маразму, до якого призводить народ пасивне чекання якогось чудотворного визволителя, безнадійність усіх традиційних, вузьконаціональних і вузькопатріотичних ілюзій. Месіанізм породжує політичний маразм і безпредметний культ зовнішніх атрибутів національної романтики, стверджується ідея твору. Бо Солом'яний Чохол, яким і досі в Польщі та в Україні загортають на зиму трояндові кущі (після дощу вони нагадують фантастичні людські постаті), – всього-навсього лише чохол, солома, прозаїчна зовнішня оболонка, якою вкритий кущ поезії – троянди. І перемога соломи над людьми, як це відбувається в драмі Станіслава Виспянського, є красномовною і переконливою ознакою їх морально-духовної нікчемності.

Як переконуємося, при типологічній близькості п'єс українського і польського автора (на рівні образів-символів, ідейного пафосу тощо), все ж між ними спостерігається і певна відмінність, насамперед у використанні різних елементів символістського типу художнього мислення, аж до фантасмагоричних.

Загалом символістська модель у драматургії Спиридона Черкасенка має ряд рис, які вирізняють її від поширених на зламі століть західноєвропейського типу символістського мислення. Бо якщо, скажімо, для поезики символізму Гергарта Гауптмана характерний відрив від конкретної дійсності, від реального життя, заміна його об'єктивованих явищ суб'єктивованими ідеалістичними уявленнями ("Затоплений дзвін"), для поезики символізму Станіслава Виспянського притаманна зміна чи видозміна символів аж до набуття ними полемічно-мистецького виразу найгостріших, зосібна політичних і громадянських проблем, модифікація символістських образів через фантазмагорію і містифікацію ("Весілля"), то для Спиридона Черкасенка символи, служать здебільшого важливим засобом пізнання реального світу, його історичних процесів, його трансцендентних виявів людського духу, абсолюту людської природи ("Про що тирса шелестіла..."), засобом вияву низхідних тенденцій людського розвитку, прозрівання, дедалі глибшого знелюднення ("Казка старого млина") тощо.

Інший український драматург-символіст, що також орієнтувався на європейський модерн того часу, Василь Пачовський, у своїй творчості, здається, чи не найбільше перейняв від драматургії Станіслава Виспянського⁴, від поезики його художнього мислення, де символізм і націоналізм наче зрослися в єдиній сугестивній цілісності. В своїй драмі "Сон української ночі", де символи народної фантастики тонко і розмаїто переплітаються з історичними реальними символами, з натяками, алюзіями "без будь-якої хронологічної послідовності, однак за логікою розвитку авторської ідеї" [94; 54], він утверджує високий дух патріотизму, самозречення, відданість національній справі. По суті, Василь Пачовський у своєму драматургічному творі мистецьки синтезує соціально-політичну ситуацію тогочасної Галичини й України в цілому, подаючи все це в майстерно естетизованій формі. Письменник зображує три основні верстви укра-

⁴Іван Франко, зокрема, не в усьому поділяв таке захоплення Василя Пачовського символізмом Станіслава Виспянського, вказуючи в "Сні української ночі" очевидні наслідувальні моменти (Див.: Франко Іван. Зібр. творів: У 50-ти т. – Т.41. – К.: Наукова думка. 1984. – С.159). хоча ніяк не у всьому з ним можна погодитися.

їнського суспільства (вони передаються через образи-символи трьох студентів, інших другорядних дійових осіб), котрі в присутності "оживлених" національних гетьманів виготовляють й оздоблюють "золотий вінець" як символ незалежності – України. Він, "золотий вінець", сприймається як ідея державотворення, що об'єднує всі суспільні стани, і протиставляється автором "огнистому мечеві", що проступає як символ класової боротьби, соціальних сутичок і протистоянь. На жаль, "така концепція не знайшла підтримки в галицькому суспільному середовищі, в якому сильними були соціал-демократичні тенденції і національний рух тісно пов'язувався з соціальними змаганнями, а не базувався на приматі національного над соціальним" [95; 55]. Відтак "Сон української ночі" Василя Пачовського не мав відчутної підтримки з боку національно й патріотично налаштованої галицької критики. І все ж цей драматургічний твір письменника є не просто фактом біографії драматурга, а й певним ідейно-естетичним явищем західноукраїнського літературного процесу. Це надто помітно, коли, повторюємо, типологічно зіставити символістське художнє мислення українського і польського авторів.

Як і в драмі "Весілля" Станіслава Виспянського, надто в її останніх діях, тут усе драматичне дійство відбувається в атмосфері містифікації. Його напруженість посилюється знаками прийдешніх надприродних сил, драматизується надзвичайно трагічними вольовими акціями людей у чеканні усамостійнення рідної землі. Реальні персонажі вступають у боротьбу з демонічними ворожими силами, на чолі яких стоїть Демон, котрий уособлює у собі зло, підступність, лукавство, прислужництво, загалом усе найупослідженіше у стосунках із силами добра. Саме Демон – лютий виконавець наказів московського царя, намагається викрасти і розбити "золотий вінець", посіяти сумніви в головах студентів про доцільність боротьби за загальнонародну справу, за самостійність України. У трактуванні Демона Василь Пачовський йде від цілковито конкретного і реального образу Драгоманова, соціальні ідеї якого він сприймав як абсолютно ворожі українській національній суверенності.

Щоб знищити студентів як могутніх представників різних верств українського суспільства, а відтак і зліквідувати будь-які

спроби національного визволення, Демон пропонує викувати “меч” для Марка Проклятого, що є символом зрадництва і відступництва, фанатичної віри і користоловства. За таких обставин Цареслав зможе ліквідувати йому неугодних і придушить повстання. Без студентів народ легко перетвориться, на його переконання, у звичайнісіньку юрбу, для якої більше важитиме “хліб, а не воля”. Тож національна ідея порівняно легко буде приглушена, а згодом і зовсім витіснена із сердець народних мас. На перший погляд, не надто ускладнений Василем Пачовським розвиток сюжету драматургічного твору здатний повторити лише те, що вже відомо із п’єс його попередників, скажімо, того ж Станіслава Виспянського. Однак це оманливе відчуття, бо на такій подієвій канві український драматург розвиває цілий комплект цілковито своєрідних (національно і художньо) ідей та образів, а також komponує весь твір. Власне структурування композиції – “це основний механізм і інструмент створення художнього світу, який певним чином корелює з дійсним світом (по-своєму в натуралізмі, реалізмі, романтизмі, символізмі тощо). Цей факт увиразнює тезу про те, що композиція кожного твору індивідуальна, а її типові особливості треба подавати з урахуванням своєрідності літературних напрямів, стильових течій, жанрових пластів” [96; 231]. Що ж до “Сну української ночі”, то в цьому сенсі доцільно говорити про часо-простір і жанр п’єси.

Насамперед впадає у вічі яскраво змальований символ української землі – природа, а відтак передача його в хронотопних площинах. То вже не просто чарівні краєвиди, як це зустрічаємо у “Казці старого млина” Спиридона Черкасенка чи в “Затопленому дзвоні” Гергарта Гауптмана. У символістському художньому мисленні Василя Пачовського природа проступає одухотвореною субстанцією, що легко асоціюється з думками й почуваннями людини, що, зрештою, набуває трансцендентних рис. Власне цей специфічний поетичний пантеїзм письменника сприяє не тільки пізнанню краєвиду і людської особистості як органічно злитою цілості (незважаючи на їх часову й просторову змінність), а й утвердженню відчуття про єдність усього сущого на землі, що втілює думку неподільності організму нації з її минулим, теперішнім і

майбутнім. Автор зображує розбурхані хвилі Дніпра, на гребені яких раз у раз з’являються русалки, ніжнозелені луки й дрімучі ліси, що переповнені відьмами, упирями, мавками, іншими потойбічними силами, котрі є невід’ємним від загального образу України, що тужить-страждає від зради своїх же дітей. Такий динамізм і змінюваність образу-символу сприяє загальному розвитку драматичної дії твору.

Саме природа наче обрамлює й водночас чіткіше окреслює те тло, з якого народжується культ героїв минулого, вияскравлюються й увиразнюються образи давніх і близьких поводирів і предтеч національно-духовного відродження. Як і Станіслав Виспянський, драматург оживляє гетьманів, письменників Шевченка, Гоголя, Куліша, Драгоманова і навіть дух древнього Бояна через візії, уявлення, сновидіння. Власне завдяки такому способу композиційного впорядкування драми (постатей реальних та ірреальних, образів-символів природи, рідної землі тощо) створений ним художній світ набуває корелятивних зв’язків із світом дійсним, правдивим, із світом України. Як і польський драматург, Василь Пачовський вдається до безпосереднього цитування (через стилізацію) інших творів, скажімо, “Слова о полку Ігоревім” чи поезій Тараса Шевченка. Водночас він знаходить для кожної реально існуючої колись постаті такі риси, які характеризували її чи не найбільше в загальноукраїнській національній справі визволення.

Така загальна композиція, така система художніх образів, що йдуть від своєрідності символістського типу мислення Василя Пачовського, по суті, й створює відчуття панорамності бачення української перспективи, національної ідеї. Втілені в реальні та ірреальні образи, вони виростають із сакральних символів міфопоетичного комплексу і закодовують знічено-збайдужілу народну юрбу (міщан, офіцерів, газетярів тощо) ідеєю самоцінності, самоусвідомлення та патріотичного обов’язку. Хоча іноді все це певною мірою порушує жанрову цілісність твору (з одного боку, “Сон української ночі” – лірико-драматична п’єса, з іншого – символістська драма), його сценічність (як, скажімо, передати засобами театрального мистецтва виразно епічні епізоди, окремі наративні мовні сполучення?). Василь Пачовський визнавав ці та інші “нестачі у формі” свого твору, але його ідейну

настанову, здається, не порушує ніде – в жодній дії, сцені, ситуації, в будь-якому конфліктному протистоянні, що знову ж таки через символістські прийоми вираження загального ідейного пафосу типологічно наближає його до драми Станіслава Виспянського.

Як і у “Весіллі” польського автора, який устами Поета стверджує, що справжня Польща існує, мусить існувати в серцях її відважно-геройських синів, а не запродавців, так і в “Сні української ночі” офірне світло свободи і незалежності запалюють гідні представники народу, хай і тяжить над ними зловіщий дух Марка Проклятого і Демона, котрі вічно прагнуть відновити криваву містерію сліпих інстинктів, зради, олжі й відступництва. Характерна для символістського типу художнього мислення відсутність конкретики, міфологізація фактів і явищ, зрештою, вияскравлення найсуттєвіших рис у них давали драматургові необмежену можливість докопатися до генетичних коренів українця, розвитку й утвердження його ментальності. Тому й у пізнішій, теж написаній у символістському дусі драмі “Сонце Руїни”, Василь Пачовський гостро полемізує із відомою російською теорією “непротівлення злу насиллям”, вважаючи, що вона, з одного боку, виразно репрезентує політику великодержавного російського шовінізму, а з другого, – цілковито неприйнятна для української ментальності з її свободо-

* У своїй “Автобіографії” Василь Пачовський так писав про основні причини, що спонукали його до створення “Сонця Руїни”: “Нопри життєві струни я відчував щораз виразнішу зміну в атмосфері європейської цивілізації... За студіями літератури і мистецтва я відчував, що багато нових здобутків знання, яке осліплювало людей, втратили свій чар. Пізнано релятивність модерної цивілізації, в якій лежить послідній ключ мудрости. Змисли і почування віддалися визволюючій силі великого розуміння і прочуття. В Європі пробудилася метафізична потреба, що жила в середніх віках. Зі землі глибші уми глянули вгору до останніх проблем і загадок, що оточують наше життя. Зачинало родитися щось у роді релігійности, глибоко поняте шукання Бога. Далеке від конфесії, що ставить питання про послідні причини і цілі світу та життя, і це не тільки одиниці, але й громадського життя. І я перебув перелім, спершу несвідомий у своїй духовности, та й станув перед містичною загадкою свого народу, коли йому кинули клевету, що якби зникла зі світу його країна, то людство не втратило б нічого, бо він не має ніякої цінности. Впливом цього душевного настрою була драма “Сонце Руїни” (Цит. за кн. Миколи Ільницького “Від “Молодої Музи” до “Празької школи”. – Львів: Інститут українознавства ім. І.Крип'якевича, 1995. – С.55).

любством, неупокореністю, розвинутим почуттям людської і національної гідності.

Та оскільки в драмі “Сонце Руїни” цю теорію всіляко відстоюють представники російського православ'я через сповідання страждання і всепрощення, Василь Пачовський особливо акцентує на вищому рівні самосвідомості українських церковнослужителів. Тому й національну справу він ставить як головну в їх житті. Митрополит Київський Тукальський, точніше його голос, так віщає: “Йому (російському цареві”. – Х.С.) не продай, Петре, не прощай убійцю гетьманів! Не твоя кривда, а всіх гетьманів – впаде на покоління століттями терпіння і чар-зілля нема на той гріх!... І будеш, Україно, як папороть без цвіту!” [97: 199]. Залишиться “лиш той сліпий Марко Проклятий...” із містичного епосу “Золоті Ворота”, котрий сприймається як міфологічно-символічний образ одвічного мандрівника, що його цураються й рай, і пекло, тому він приречений спокутувати свої й чужі гріхи, творячи водночас добро на землі.

Така візія переслідує не лише владика Тукальського, а й багатьох інших персонажів драми “Сонце Руїни”, як і наступних драматургічних творів Василя Пачовського – “Роман Великий”, “Сфінкс Європи” та ін. До речі, наскрізним у них є пафос національного визволення, що рідниться із визвольними ідеями драматургії Станіслава Виспянського. Однак в українського автора вони дістають чіткіший, сказати б, активніший вираз, не зв'язуються з месіанськими настроями і трагічною постаттю усамітненого героя-обранця. Бо і в “Сні української ночі”, і в “Сонці Руїни” проступає потенційний демократизм, підсвідома

* Драматична поема “Золоті Ворота”, за задумом автора, мала б композиційно структуруватися щось на зразок “Божественної комедії” Данте, з трьох частин: “Пекло України”, “Чистилище України” і “Небо України”. Всі вони мали б єднатися наскрізною ідеєю, домінуючим зерном якої чи не найточніше визначив сам Василь Пачовський: “Над усіма українцями тяжить прокляття бездержавности, почуття вини і гріха за розвал своєї держави, який жде відкуплення через жертви героїв. Над усіма тяжить первородний гріх нашої нації, що завалила свою державу за татарських часів татарськими людьми. Ось і генега “Марка Проклятого” (Цит. за кн. Миколи Ільницького “Від “Молодої Музи” до “Празької школи”. – Львів: Інститут українознавства ім. І.Крип'якевича, 1995. – С.56). Як переконуємося, в цьому образі також закладено символічність – характерний спосіб художнього мислення драматурга.

віра в народ як у вирішальну рушійну силу національного відродження, що посутньо відрізняє Василя Пачовського, його героїв од персонажів символістської драматургії Станіслава Виспянського.

Хоча, повторюємо, символізм і націоналізм, що воедино сполучені в художньому мисленні обидвох авторів, чи не найбільш типологічно споріднені у їх драматургії. Окрім того, Василь Пачовський започаткував в українській символістській драмі лінію, котра пов'язана із загальним національно-політичним рухом, і сповідує ідею національного визволення. І водночас він використовує характерну образну систему, суголосну німецьким та польським символістам, що сягає ще попереднього типу художнього мислення – романтизму. Як у Гергарта Гауптмана і Станіслава Виспянського, так й у Василя Пачовського засадничим принципом внутрішньої структури образу-символу є певна властива для нього функція – стимул до дії. Він проступає в образах не тільки реальних персонажів, але й міфологічних, воскреслих із забуття. Приміром, у “Весіллі” – польські національні герої, письменники, артисти, у “Сні української ночі” – козацькі гетьмани, міфологічні герої, культурні діячі, нарешті, сама історія народу і його землі. Міфологічний пласт іншої драматичної поеми Василя Пачовського “Золоті Ворота” також, як спостеріг дослідник, “вигадливо переплетений з історичним: тут діють такі постаті, як Роксолана, Мазепа, Шевченко, Гоголь, Драгоманов, Махно, Юрій Коцюбинський, Хвильовий, Шептицький та ін. З великою силою мовби вихоплено з широкої панорами української дійсності конкретні фрагменти життя України після того, як “звалився руський цар”: битви зі звитягою і поразками, голодом на селі, що наче передвіщують голодомор 1932-1933 років тощо” [98; 58]. Як ми переконалися, міфопоетична стихія у творчості цих драматургів-символістів, пульсуючи сама по собі, водночас стає дійовою частиною реального світу, правдивою картиною життя українського, польського чи німецького народів.

У цьому типологічному зіставленні моделей художнього мислення проступає також риса, що характеризує авторську ідейно-естетичну свідомість насамперед Василя Пачовського. Ні Гергарт Гауптман, ні Станіслав Виспянський не використовували

так ситуативну стилізацію з метою відтворення певної часово-настроєвої атмосфери і надання персонажам тих чи тих прикметних ознак, як це здійснював український автор (звісна річ, виходячи із засад символізму, де характер в основному є лише відбитком символу чи стійкої міфологеми). Так, вжита ним мовна палітра минулого – це не що інше, як стилізація мовної характеристика гетьманів, котрі піднялися з могил (“Сон української ночі”), речитативний спів думи з його оповідно-ридальними інтонаціями виразно асоціюється із трагедією (протягом віків) нашої національно-духовної руїни (“Сонце Руїни”), а експресія мовлення Махна, Юрія Коцюбинського, Хвильового та Шептицького з її метафорикою жорстокого реалізму відтворює нелегкий час українства 20–30-х років ХХ ст. (“Золоті Ворота”) тощо*.

Варто зауважити, що такі поетикальні засоби символізму надалі широко культивувалися іншими українськими драматургами, передусім Олександром Олесем. Можна навіть стверджувати, що його рання драматургія “стала яскравим зразком художнього втілення засад символізму в українській літературі” [99; 34]. Однак у його творах уже годі відшукати, по суті, важко виявити ті символістські багаті історіософські та національно-патріотичні ідеї, якими вражала палітра символістського типу художнього мислення Василя Пачовського. Хоча той же Олександр Олесю у своїй драматургії як ніхто із його попередників та послідовників творчо культивував лірико-міфологічну лінію у розвитку українського символізму. Заглиблений, як і Василь Пачовський, у сиву минувшину, він проте

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

шукав власні принципи й критерії в її проектуванні на сучасне життя – через тривку сакральну скарбницю українського народу. Згадаймо, що символістська тенденція до актуалізації підсвідомого в літературі й мистецтві з метою зображення особистості як історико-естетичної цілості зумовлювала саме актуалізацію міфа як невід’ємного чинника в розвитку й побутуванні будь-якої людини, незважаючи на її національну приналежність. Й водночас ця тенденція у власне міфологічному мисленні вирізняла, чи точніше – допомагала у виокремленні суто відмінних рис різних національних художніх структур. Нарешті, згадаймо, як Артур Шопенгауер, доводячи свою філософську й культурологічну доктрину, стверджував, що саме у міфі концентруються всі сакральні елементи, передусім мова, свідомість, духовність, релігійність тощо, а Фрідріх Шеллінг загалом пов’язував початок виникнення народів із виникненням мови та міфу [100: 250].

Як би там не було, а лірико-міфологічна лінія символізму, що її творчо розвивали західноєвропейські символісти (в драматургії насамперед Моріс Метерлінк), на українському національному ґрунті утверджувалася передусім Олександром Олесем. Написані ним драматичні поеми “Над Дніпром” і “Ніч на полонині” – то, власне, органічна злютованість міфу і дійсності, минулого і сучасного, казки й реальності, життя справжнього і потойбічного, мрійливості устремлінь і конкретики теперішнього тощо. Схожа поетика є домінуючою і в багатьох драматичних етюдах письменника (“Трагедія серця”, “По дорозі в Казку”, “Тихого вечора”, “Осінь”, “Танець життя”, “При світлі ватри” та ін.).

Дослідники творчості Олександра Олеся небезпідставно твердять, що своїми драмами він близький передусім Морісу Метерлінку з його тяжінням до міфопоетичного мислення, казкових образів і сюжетів, часто ірреальних персонажів [101], хоча в ранній період творчості в них відсутні ознаки наслідування. Очевидно, це йде від того, на переконання Миколи Неврлого, що Олександр Олень тоді особливо захоплювався “тими творами, які писав Метерлінк, коли ще був на роздоріжжі, як, наприклад, “Сліпці”, в яких бринить сум і розпука, в яким почуття обмеженості людини паралізує все в її вищих змаганнях”, а не, скажімо, “Синім птахом” чи “Сестрою Беатрісою” [102: 111].

Проте згодом моменти наслідування в його творчості, по суті, зникають. Так, якщо в “Сліпцях” увага акцентується передусім “на обмеженості людського розуму і вічній “органічній” сліпоті людства, то в Олександра Олеся найчастіше висловлюється сумнів у можливості досягнення щастя, отої омріяної “казки” на землі; в ширшому плані – зневіра в можливості створити “земний рай”, тобто такий громадський лад, де б не було ніякого гніту та де б панували свобода, рівність і добробут” [103; 104]. Та водночас український драматург, успадкувавши винятково глибинні традиції національної романтичної художньої свідомості, національних образів і форм, витворив п’єси, що є цілковито своєрідним пластом символістського типу мислення в українському письменстві.

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

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

Інша драматична поема Олександра Олеся “Ніч на полонині” типологічно близька (тепер навіть незважаючи на сюжетну розходність) до драми Моріса Метерлінка “Пеліас і Мелісанда”. Тут з великою поетичною проникливістю оспіване кохання, що народжується як невід’ємна і незбагненна сила (між Іваном та Мавкою – “Ніч на полонині”; між Мелісандою і Пеліасом – “Пеліас і Мелісанда”). І водночас представлена доля головних героїв – доля особистості, істоти беззахисної й, що найстрашніше, – непередбачуваної. Звідси і таємничість, атмосфера містичності, що згущуються від сцени до сцени.

Та є в п’єсах Олександра Олеся “Над Дніпром” і “Ніч на полонині” характерна риса, що ріднить її із “Синім птахом” того ж Моріса Метерлінка: драматург досліджує людину як певне родове поняття, досліджує її поза суспільством і ставить обличчям до обличчя з природою – Олесь і Метерлінк зіштовхують своїх абстрактних людей із таємничими, на їх думку, і фатальними силами природи – любов’ю і смертю.

Уже говорилося про те, що український та бельгійський драматурги широко використовували у своїх творах міфічні постаті, сцени, інші міфологеми, що характеризували особливості символістського типу художнього мислення. Однак робили вони це кожен по-своєму, специфічно. Так, якщо Моріс Метерлінк наче вплітав свою авторську ідейно-естетичну свідомість у міфічну канву драми, то Олександр Олесь віддавав їй цілковито у розпорядження своїх героїв, покладаючись винятково на їх спроможності визначати порядок дії, несподівано перетворюватися тощо. Протягом усього розвитку сюжету письменник наче йде за своїми героями, водночас змушуючи їх занурюватися у найпотемніші глибини своєї пам’яті (особистісної, генетичної, родової), щоб віднайти там основну сутність зв’язку поколінь і визначити внутрішню єдність самої людини.

Цікаві міркування про поетику такої символістської драми висловлює сучасна дослідниця Оксана Олійник: “Щоб увиразнити внутрішній бік творів, себто глибинний конфлікт, Олександр Олесь до останку спрощує сюжет та зовнішній конфлікт – звичайна любовна історія (між русалкою Оксаною та Андрієм із “Над Дніпром” і Іваном та Мавкою із “Ночі на полонині”). – Х.С.). Власне, Олександр Олесь якраз поступає за

принципом побудови символу, який у нього розширюється і вбирає в себе всю основу драм. Втім ця зовнішня спрощеність все ж не виключає барвистості й мальовничості діалогів. Особливо, що стосується персонажів – представників народно-поетичної демонології” [104; 12].

Варто відзначити, що Олександр Олесь часто вибудовує свою систему символістських образів на основі існування просторово-часових та чуттєво-ілюзорних світів. Приміром, у драматичній поемі “Над Дніпром” реальний світ і світ фантастично-містичний не просто співіснують в одній художньо-естетичній площині, а вільно зміщуються в той чи той бік за допомогою уяви, вигадки, сну, візії тощо. Більше того, реальна дійсність накладає свій відбиток і на фантазію, у результаті чого річка Дніпро набуває обрисів “старого діда”, русалки займаються фізичною селянською працею. Зрештою, весь оцей мінливо-містичний світ поступово “зодягається” в шати української національної історії, що також проступає в творі як напівзабута, нетривка в пам’яті мешканців, а іноді й така, що заважає розміреному побуту сельчан. Реальні, історичні образи враз оживають у міфічному світі, наповнюючи його конкретикою героїчного минулого – козаками, кобзарями, матерями, котрі оплакують убитих у військових походах. Словом, автор досягає відчуття, точніше імітує відчуття історії, котра відбувається в ірреальному світі, однак у драматичній поемі стає фактом справжнього життя.

Таким чином, від сцени до сцени, від епізоду й до епізоду драматургом знімається той поділ, що виокремлює дійсність від вигадки, міфу, навіть більше того, утверджується їх співіснування,

* Як пише Микола Неврлий, сюжет поеми Олександр Олесь запозичив з українського фольклору, а поштовхом до її написання послужила коротка замітка, що появилася в київській газеті “Рада”. Там йшлося про те, що мешканці села Бельців 17 березня 1911 року, в день так званого “теплого Олексія”, розпалили на берегах річки багаття, щоб викурити з домівок русалок, які, мовляв, “принносять людям нещастя”. Ця замітка зацікавила Олеся. У своїй поемі він використав народну легенду про нещасливих у коханні дівчат, які втопились у Дніпрі й стали русалками. Вона так захопила письменника, що він, як сам оповідав, створив драматичну поему “Над Дніпром” протягом трьох днів (Див.: Микола Неврлий. Олександр Олесь: життя і творчість. – К.: Дніпро, 1994. – 173 с.: Про зацікавлення письменника фольклором, міфологією також йдеться в кн.: Поет з душею воїняною. Олександр Олесь у спогадах, листах і матеріалах. – К.: Дніпро, 1999. – 224 с.).

свідченням чого є кохання неземної істоти русалки Оксани і людини Андрія. Саме через виявлення їх почуттів (звідси нестримний всеохопний ліризм твору, навіть трансцендентний відрух душевно-психологічного стану) здійснюється весь сюжетний розвиток драматичної поеми, яка композиційно поділена на шість порівняно невеликих взаємозалежних частин: спочатку несміливі взаємини між юними серцями, потім відступництво, відчай від зради і самозречення Оксани, яка чинить самосуд над своїм коханням до Андрія – топиться в хвилях Дніпра. Згодом вона появляється наймичкою в сім'ї хлопця, аби нянчити його дитину. Він знову проймається любов'ю до дівчини, тому стає холодним і байдужим до дружини Марини. Та щастя закоханих знову триває недовго. Цей подієвий ряд завершується картиною, коли розлючені селяни проганяють (“викурюючи”) русалок із села (вони, мовляв, приносять лихо в їх оселі, в їх розмірено-звичний побут життя), а з ними й Оксану. Впізнавши в натовпі свою кохану, а відтак довідавшись, що односельці хочуть її стратити, Андрій кидається у води Дніпра.

Аж наприкінці твору кількома репліками Олександр Олесь повертає читачів (глядачів) та героїв із світу видумано-містичного до світу реального: виявляється, що всі події драми – це не що інше, як “сонне видиво”, візійні проєкції минулого й теперішнього. Певно, не випадково первісний задум драматичної поеми носив назву “Сон над Дніпром”. Знічений таким відкриттям, Андрій сам себе запитує: “Що в голові, в душі моїй?” [105; 31]. Відповідь могла б дати така наступна, вже цілковито оречевлена конкретикою реального буття, картина: “Світає. Берег Дніпра. Віз. Марина прийшла до воза, взяла щось і знову пішла” [106; 64]. Але й схожі реалії аж ніяк не можуть подолати хисткої межі між світом справжнім і потойбічним, не в силі притлумити в героя відчуття існування якоїсь вищої, “таємничо-небесної правди”.

Власне, в отакій роздвоєності духовно-психологічного стану, в такому невизначенні Людини й завершує свою драматичну поему Олександр Олесь, даючи можливість і дійовим особам, і читачам право вибору того, що ближчим є для них – сон чи справжня дійсність.

Загалом драма наче переткана символічним змістом, де не тільки образи, події, явища несуть у собі символістське спряму-

вання. Воно проступає у візіях, мареннях, спогадах тощо. Приміром, “у сні Андрієві увижаються русалки і розлючений Дніпро у вигляді старого козака, що веде водяних духів – козаків – “до бою за красну весну”. Прозора символіка твору: прихід весни – пробудження народного руху, битва козаків з зимою, аби розірвать кайдани, і “зимовий сон”, щоб “світ настав”. Поет устами Дніпра славить лицарські часи козацтва, покладає на нього великі надії: Спасибі, козацтво, /Уклін до землі, /Ще доля не вмерла /На нашій землі...” [107; 36].

Сон. Дійсність. Міф. Уява. Візії... Всі ці неодмінні атрибути символістського художнього мислення надibuємо також в іншій драматичній поемі цього автора – “Ніч на полонині”, лише з тією, порівняно з драмою “Над Дніпром”, різницею, що вони тут наче прив’язані окремішньо до того чи іншого покоління, а відтак і характеризують його. Хоча знову ж таки, по суті, всі символи твору виростають на тому ж ґрунті міфопоетичної народної свідомості, що й в попередньо аналізованій п’єсі.

Олександр Олесь вибудовує символістську структуру “Ночі на полонині” на гуцульській міфології, тому поруч із головним героєм, молодим вівчарем Іваном, котрий репрезентує відповідно нове покоління, діють і гармонійно співіснують образи місцевого міфічного світу – Чугайстер, Лісовий Чорт, Мавки (Нявки), Щезник, Аридник, Дідько та інші. Іван як людина індустріально-промислового часу ставиться збайдужіло до краси і чарів природи, зневажливо до віри в потойбічне існування. Наслухаючи легенди і перекази гуцульських довгожителів, Іван з поблажливостю сприймає той казково-ірреальний відсвіт, яким вони прагнуть наповнити сучасне життя. Для нього – все це якісь віддалені, а тому й не справжні бувальщини, хоч би як їх не трактував старий чабан дід Степан.

* Як переконусмося з проведеного аналізу символістської драми Олександра Олесь “Над Дніпром” – вона помітне ідейно-естетичне явище якщо й не в усьому літературно-художньому процесі того часу, то принаймні у творчості драматурга. Тому годі пристати до думки Віктора Петрова, висловленої ще на початку 20-30-х років про те, що “великої праці над відтворенням фольклорних образів у творі ми не бачимо”. зрештою. “не підносить О.Олесь і жодної суспільної проблеми”. Як ми доводимо у своєму дослідженні, якраз навпаки...

Йдучи за своїм героєм, драматург спонукає його до переосмислення, а відтак і до переоцінки своїх позицій щодо цього. Трапилося так, що Іван заснув серед полонинської краси і до нього приходять, обсідаючи довкруг, лісові мешканці, серед яких незвичайної вроди Мавка. Закохавшись у неї з першого погляду, Іван всіляко намагається зберегти цей уявний світ, це “сонне видиво”. Однак над ним тяжить його приналежність до матеріального світу. Як і в драмі “Над Дніпром”, знову ж таки поставлено проблему вибору: залишившись у лісі, він неодмінно має позбутися свого фізичного стану життя (це зображено автором через смерть його земного кохання Марічки). Зрештою, і Мавка ніяк не може пристосуватись до умов сільського побуту й проживання, хоча інші лісові істоти й застерігали її щодо цього. Та вона, незважаючи на їх попередження, всіляко домагається земного кохання від Івана, навіть настирливіше, аніж Марічка. “Для Мавки саме вона, дівчина з села, зруйнувала її щастя, – справедливо зазначав Ростислав Радишевський. – Після смерті Марічки (при сприянні злих духів, намовлених Мавкою), здавалося, вже немає перешкод, аби побратися Іванові й Мавці. Однак відбулося порушення гармонії людини і природи, довічної людської моралі і совісті. Через те О.Олесь і розв’язує драматичний конфлікт згідно з народними настановами: немає щастя, здобутого нечесним шляхом, за рахунок іншого і на користь іншому” [108; 37].

*Цікаві міркування щодо появи цього, як і попереднього твору Олександра Олесь “Над Дніпром”, висловлює Ростислав Радишевський. “Романтично-фесричний сюжет про кохання русалки-дівчини до земного хлопця, безперечно, співзвучний з “Лісовою піснею” Лесі Українки. де йдеться про взаємини лісової дівчини Мавки й селянського хлопця Лукаша. Однак у драмі Олесь не було чистого й саможертвовного образу Мавки з її пристрасним коханням. Можливо, вважаючи себе переможеним поетесою, О.Олесь на схилі років повернувся до образу Мавки і зробив її чи не головною героїнею драматичної поеми “Ніч на полонині” (1941)... “Ніч на полонині” народилась із душевної драми, журливо-радісного пізнього кохання О.Олесь до Марії Фабіанової”. – пише дослідник (Див.: Радишевський Ростислав. Журба і радість Олександра Олесь // Олександр Олесь. Твори: В 2-х т. – Т. 1. – К.: Дніпро, 1990. – С.37). Інший дослідник творчості письменника Микола Неврлий ці роздуми і припущення доповнює своїми, стверджуючи, що поштовхом до написання “Ночі над полониною” також була подорож Олександра Олесь в 1939 році на Закарпаття, де тамтешні жителі-горяни зачарували його багатством свого фольклору. Окрім того, за переконанням літературознавця, драматурга інспірували до створення поеми і з відповідним спрямуванням твори західної та української класики.

Олександр Олесь, як свого часу Леся Українка в драмі-феєрії “Лісова пісня”, піднімає проблему співіснування духовного і фізичного начал у людській особистості. З одного боку, Іван прагне бути з Мавкою, “щоб на могилі вдвох тужити” [109; 247] за мертвою Марічкою. З іншого – він ніяк не може збагнути, що Мавка – неземне створіння, і їй чуже та незрозуміле саме поняття “туги”. Так, втративши обидва кохання, звідчайвшись у всьому, Іван прокидається зі сну. В реальному житті він знову бачить живую Марічку, всю красу довкілля, чарівні карпатські полони. Тобто фізично він сприймає все так, як воно було, а от духовно відчуває себе обділеним, обікраденим, власне, не таким, як у сні. Зникла Мавка, зникла полонинська ніч, зникла казка, за якою в реальності тужить не одна людина. Символістське трактування цього в Олександра Олесь багатозначне: тут краса і проза життя, фізичне й духовне в людському єстві, вічний шлях людини у настійливих пошуках гармонії буття тощо. Тут, зрештою, найінтимніші відчуття світу, що, за словами Андрія Товкачевського, є сутністю символізму.

Таку полісемічність містичних символів колись спостеріг у драматургії Моріса Метерлінка український етнопсихолог Олександр Кульчицький у своїй статті “По дорозі у велику тайну”: “Його особливий містицизм замикається ось у чім: він висловлюється в дуже ясних і дуже простих реченнях, але з подвійними або потрійними значеннями, які чим далі ніколи не втрачають зв’язку між собою і поширюються одно другим” [110; 51]. Ці міркування з повним правом, як ми переконалися, можна віднести й до символістського типу художнього мислення Олександра Олесь. Написана ним в еміграції “Ніч на полонині” відбивала, крім суто естетичних символів, ситуацію, в якій опинилися багато вихідців із України, які схоже до молодого героя Івана бажали мати обидва світи (рідний та еміграційний), однак не зуміли існувати в жодному. “У такій ситуації опинилося багато емігрантів, які не могли піти на компроміс і жити у світі нової реальності, але без духовних контактів із батьківщиною”, – пише, аналізуючи драму Олександра Олесь, дослідниця національної драматургії і театру із українського зарубіжжя Лариса Залеська-Онишкевич [111; 13].

Цікаво зауважити, що такий тип символістського художнього мислення творчо продукували також драматурги з української діаспори, передусім Єлисей Карпенко та Леонід Мосендз, які наприкінці 20 – початку 30-х років створили відповідно п'єси “Едельвайс” та “Вічний Корабель”. Загалом для Єлисея Карпенка символізм був домінуючим у його драматургії, надто в другому періоді її розвитку (приміром, драматична поема “Земля”, легенда “Білі ночі”, трагедія “Осінньої ночі”, драма “В долині сліз” тощо). Однак саме “Едельвайс” чи не найвиразніше виявляє своєрідність символістської авторської свідомості письменника. Бо якщо в згаданих творах дещо помітний вплив скандинавської і французької символістської драми, то “Едельвайс” засвідчує, що її творець вийшов поза втерті рамки як західноєвропейської, так і національної символістської драматургії.

Єлисей Карпенко змальовує образ неординарної особистості Марії, яка завжди і в усьому прагне відстоювати чесні й справедливі взаємини – чи це поміж друзями, знайомими, а чи всередині сім'ї. Морально-духовний імператив, що сповідує головна героїня, не завжди викликає адекватну реакцію не лише подруг Марти і Клари, а й чоловіка Романа. Тим більше неоднозначно сприймається її альтруїзм та саможертвність, коли вона, хвора і немічна жінка, вимагаючи чесності від свого не надто мужнього чоловіка і задля його добра, як вона переконана, “відсікає” його від себе разом із своєю найближчою товаришкою, в якій буде його дитина. Драматург тонко передає стан вивищення й усамітнення душі Марії, коли та приймає остаточне рішення щодо закоханих подруги і чоловіка: тепер її слова про безсмертя любові, про вічну жагу життя часто змінюються мінорним настроєм, нарешті прагненням смерті.

Подібна до альпійської квітки едельвейс, котра росте самотньо тільки на деяких верхах гір, Марія також залишається самотньою, зраженою, прибитою фатальною владою кохання. Та чи розчавленою життям? Створюючи характер такої героїні, драматург зосередив основну увагу на кризовому періоді її життя, від якого, звісна річ, залежатиме майбутнє Марії. Вона здійснює свій вибір, а отже, виявляє свою морально-етичну позицію, загалом свою духовну сутність. Єлисей Карпенко дуже при-

скіпливо добирав для цього символістські засоби (не лише на рівні образної системи, а й на рівні діалогічного й монологічного мовлення), навіть своєрідну систему пристрастей, що дає можливість безпосередньо включати емоції дійових осіб у розвиток драматичної дії, у розгортання драматичного конфлікту. В результаті цього Марію раз по раз розривають пристрасті, в ній постійно живе “внутрішнє роздвоєння і самозаперечення, з яких її може вивести тільки дійове переборення кризи в діалогах з іншими персонажами, вибір, вчинок” [112; 77].

Драматург так і не дає остаточної відповіді на вчинок Марії, вибір Клари і Романа, раз по раз пускаючи своїх героїв і читачів по колу пошуків духовної сфери людського буття. Концепція “чесності із собою”, що її так продуктивно розробляв Володимир Винниченко, у творі Єлисея Карпенка знайшла своє символістське вирішення: автор конструює драматичну дію і конфлікт за принципом одвічного протистояння не стільки протилежних сил, характерів, ідей та світоглядів, скільки внутрішніх протиріч, психологічної боротьби самої особистості. Адже ні Клара, ні Роман, через вчинок яких Марія зазнала душевних мук (інспірований нею ж таки), не постають негативним або ж несприйнятними для неї постатями, тим більше – ворогами. Естетизація Маріїного страждання, хай в чомусь і позбавленого раціонального смислу, все ж набуває форми активного діяння. Зазнаючи мук, Марія не тільки прощає зраду найближчих їй людей, вона мовчки благословляє їх на щасливе подружнє життя, що відбито в таких фінальних ремарках: “Механічно з'єднує руки Романа і Клари. Роман тиче їй до рук едельвайси... Веде їх. Зупинилась. Роман і Клара на порозі” [113; 51].

У поетичній драмі “Вічний Корабель” інший драматург із української діаспори Леонід Мосендз в алегоричній формі, що вже сама по собі спонукає до символізації художніх образів, відображає нелегку долю емігранта. Вся сюжетна канва побудована, по суті, на одній події, яку автор часо-просторово пов'язує із голландським містом XVI століття: його мешканці, відчуваючи наближення швидкої облоги ворогом, не можуть дійти спільної думки, як захистити його і жителів од загарбницьких зазіхань іспанців. Більше того, тут нема людини, яка б

згуртувала всіх міщан, вказавши їм шляхи до визволення. Драматург у символістській кодифікованій формі, мовою знаків і символів намагається естетизувати цю ситуацію. Це відбувається насамперед на рівні світовідчужання героїв, на рівні їх морально-етичних пріоритетів. Певно, не випадково автор у ремарках (що, як і в п'єсі Єлисея Карпенка "Едельвайс"), котрі відзначаються особливою можливістю сугерувати (навіювати) певні символістські ідеї і настрої у формі близькій і зрозумілій реципієнту, вказує на якусь одну характерну рису того чи іншого персонажа.

Приміром, Ганс – "кремезна постать волі роду", його син Кляас – "безобличність послуху", дочка Марта – "майбутність весни", інший син Михаель – "геній юнацтва", його дружина Катерина – "совість роду", Бургмістр – "облеслива запобігливість народного обранця", його Перший радник – "поважність боягуза", Другий радник – "палкість натхнення" та ін. Така розстановка протиборствуючих сил, як бачимо, вже зауважується в ремарках-характеристиках героїв. Молодь, що її уособлюють діти купця Ганса ван Лооса – Михаель та Марта, готова боротися з іспанцями до загибелі, а Бургмістр та його радники для того, щоб зберегти свої маєтки, ладні радше до зради і служби ворогові. Старий купець Ганс ван Лоос як втілення волі роду разом із своєю дружиною Катериною, котра є совістю роду, вирішують залишити місто й шукати нову землю, на якій можна було б будувати щасливе життя собі й нащадкам. Хтось, як, наприклад, син Кляас, пристає до такої пропозиції, інші ж, як, приміром, син Михаель та дочка Марта залишаються на рідній вітцівщині й гинуть. Корабель Ганса ван Лооса, на якому він збирається відплисти у дальню путь, приречений блукати по світу до тих пір, поки його рідне місто не стане вільним. Як справедливо зазначає Лариса Залеська-Онишкевич, "можна вважати цю драматичну поему патріотично вмотивованим варіантом "Летючого голландця", з меншим містицизмом, але з великою дозою ідеалізму" [114; 16], що є, додаймо, характерною особливістю символістського типу художнього мислення Леоніда Мосендза.

Прагнення головного героя "Корабля Вічності" до пошуків щастя, до орлиного лету в незвідане – це завше гімн душі, бо символізує красу і силу духовно-моральної спроможності людини

до волі, а тому, звісна річ, такої, котра не знає, не приймає жодних обмежень і велично прямує не лише сама, а й закликає інших до Абсолюту. Водночас "політ у вічність" символізує в поетичній драмі Леоніда Мосендза прагнення чогось таємного, незвіданого, розширеного духовного буття людини.

Загалом у драматургічних творах цього типу, зіставляючи їх типологічно із деякими драмами західноєвропейських авторів-символістів, і Спиридон Черкасенко, і Олександр Олесь, і Леся Українка, і Єлисей Карпенко, і Леонід Мосендз порівняно недалеко відходять від традиційних сюжетів, в основі яких лежить то любовна інтрига (нешасливе кохання, зрада, помста), то одвічні пошуки щастя (в земному чи ірреальному світі) тощо. Переосмислення і переорієнтація, як ми переконалися, відбувається перш за все на дискурсному рівні драматичної дії. Вловлюючи загальні настанови щодо конструювання символістської драми, українські письменники тонко відбивали загальні тенденції національно-культурних процесів, що рухалися до синтезу форм українського модернізованого стилю. Власне, це характеризувало й водночас об'єднувало драматургів як тих, що творили до соціалістичної революції (точніше – жовтневого перевороту більшовиків), байдуже чи то на українській землі, а чи за її межами, так і тих, хто змушений був витворювати символістську п'єсу в нових суспільно-ідеологічних умовах, нерідко приховуючи, завуальовуючи (як "ідейно шкідливий"?!) символістський тип художнього мислення.

До таких належали Іван Кочерга, Яків Мамонтов, Іван Дніпровський, якоюсь мірою Микола Куліш та ін. Та виокремлюється тут передусім рання драматургія Івана Кочерги. Дослідники його творчості [115] небезпідставно і неодноразово зазначали, що він як драматург формувався передусім під впливом символізму, зокрібра Лесі Українки та Олександра Олесь. І справді, всі його п'єси (за винятком хіба що "кооперативних") самозароджуються із своєрідних символів, що перетворюються в поняття, набуваючи конкретного виразу, або ж стають алегоріями.

Такими є, наприклад, п і с н я в захованому кришталевому келиху ("Песня в бокале"), таємниче п е ч и в о ("Фея гіркокого мигдалю"), ж о р н а як дорогоцінний камінь і млинове коло ("Алмазне жорно"), т у п и к, г л у х и й к у т на залізничній

станції та в житті (“Марко в пеклі”), с в і т л о як наслідок від запаленої свічі і як рушій боротьби за визволення (“Свіччине весілля”), ч а с як годинникове позначення і як вимір людського життя (“Майстри часу”), з а к о н як неодмінна умова існування всього сушого (“Ярослав Мудрий”), церковна ч а ш а як предмет християнського ритуалу і як роздвоєність долі людини у боротьбі за щастя (“Пророк”). Власне, ці та інші символи є своєрідними семантичними ключами до ледь не всіх драматургічних творів Івана Кочерги. Загалом, починаючи від першої (“Песня в бокале”) й завершуючи останньою п’єсою (“Пророк”), він “використовував єдиний конструктивний принцип, а саме наявність семантичних кореляцій, що впливають з центрального символу п’єси” [116; 267-268].

Безумовно, розглядати символи-образи всіх драм Івана Кочерги тут нема потреби (для цього необхідне окреме монографічне дослідження), звернемо увагу лише на ті, що суттєво доповнюють специфіку саме українського драматургічного символізму і, крім того, були поворотними в еволюції символістського типу художнього мислення самого драматурга. Отже, мова йтиме в першу чергу про такі драматургічні твори автора, як “Алмазне жорно”, “Свіччине весілля” та “Майстри часу”, котрі, на переконання дослідників творчості письменника, були своєрідними етапами як у розвитку авторській свідомості драматурга, так і в літературному процесі початку ХХ століття [117]. Водночас вони дають широкі підстави для типологічної характеристики образів-символів, сюжетних колізій, тем, ідей, проблем, формотворчих засобів чи й загалом поетики та естетики символізму.

Так, “Алмазне жорно” стало власне тією драмою, котра значною мірою пояснює творчу еволюцію Івана Кочерги як українського драматурга і ніби остаточно вивершує формування його естетичних засад: постійне захоплення романтично-символічними умовностями, метафоричними формами і засобами відтворення реального чи ірреального життя. І символіка тут, за його ж зізнаннями, виконувала важливу роль – як засіб порівняння фізичних, матеріальних категорій з категоріями людського духу і психіки, “чого владно вимагала обрана мною тема – показати ті шляхи, які проходять люди в своїй свідомості” [118; 94].

Їх пододала героїня мелодрами “Алмазне жорно” Стеся. Спонукою її діянь і вчинків, як і образів-персонажів “Синього птаха” Моріса Метерлінка, є романтично-казковий мотив пошуків – алмазного жорна в українського автора та синього птаха в бельгійського драматурга. Та пошуки ці – безконечні, мовити б, трансцендентні: алмазне жорно зникає, коли потрапляє до нечесних рук; синя птаха змінює колір, як тільки її саджають у клітку. Зупинка на шляху пізнання – це смерть пізнання. Алмазне жорно в руках княгині Вількомірської чи графа Ружинського, синя птаха в клітці – це символ, власне, такої зупинки. Обидва символістські твори несуть у собі при різних сюжетних і психологічних колізіях, характерах і темах, по суті, споріднену ідею: щастя дається людині в процесі, саме в процесі безконечного наближення до абсолютної істини – наближення по сходинках істин відносних, як би ми сказали сьогодні.

Однак романтично-казковий мотив пошуку в драмі Івана Кочерги, що ґрунтується на соціальній конкретиці, на відміну від “Синього птаха”, завершується трагічно. Стеся прагне врятувати свого коханого Василя Хмарного, засудженого польською шляхтою до страти через пошуки коштовного каменя, що його власниця княгиня Вількомірська назвала “алмазним жорном” і за знахідку якого пообіцяла домогтися помилування будь-якому повстанцю, навіть їх ватажкові Хмарному. Незважаючи на те, що пошуки алмаза загрожують дівчині смертю, вона все-таки відправляється в нелегкі мандри. Після довгих доріг і страждань, загибелі друзів-помічників Стеся нарешті знаходить алмаз. І в останній день, визначений суддею Дубровським на його пошуки, приносить коштовність. Однак судді в канцелярії не застає. Підступно скориставшись цим, граф Ружинський таємно замикає Стесю в підвалі і забирає в неї камінь. Княгиня одразу ж зрікається своєї обіцянки, і Василя відправляють на страту. Дівчина від безсилля порятувати його, від облудства, лукавства й жорстокості вельмож божеволіє.

Отож, сюжетом й образом героїні драма “Алмазне жорно” Івана Кочерги знову ж таки нагадує твір Моріса Метерлінка, на цей раз уже не легендарними особами, не казковими подіями, а цілком конкретними, – “Монну Ванну”. З тією лише різницею, що його головна героїня Джованна Ванна жертвує собою не

тільки заради порятунку свого чоловіка, правителя міста Пізи Гвідо Колонни, але й всіх мешканців міста, котрих хочуть приневолити флорентійці. На вимогу їхнього командира Принцивалле монна Ванна йде до нього, гадаючи, що той прагне її згвалтувати. Проте він освічується жінці в коханні, використовуючи слушну нагоду, допомагає обложеному місту й сам, ховаючись од розлютованих флорентійців, пробирається з Джованною до її рідної Пізи...

Мабуть, саме європейські драматургічні традиції підказали Іванові Кочерзі використати сюжетні колізії й ходи, що нагадують дорогу, пошуки щастя (приміром, “Фауст” Йоганна Гете чи “Синій птах” Моріса Метерлінка), а також традиції українського фольклору (казки, перекази, легенди). Однак герої “Алмазного жорна”, на відміну від героїв Моріса Метерлінка (“Синій птах”, “Монна Ванна”, “Жуазель” та ін.), виходять за межі самодостатнього естетичного ідеалу. Тут спрацьовує соціальна й національна увиразненість драматичних колізій, їхня життєва напруга, що вже не вкладаються в межі звичайного поняття символу, а творять нові його грані, наповнюють свіжим змістом. Символічний образ жорен спочатку сприймається як атрибут панського багатства: камінь, котрий своєю формою нагадує жорна. – коштовний. Та для простого люду він – лише краса, тільки забаганка вельмож, а отже, не вартий того, щоб за нього проливати людську кров. Тому й протиставляють йому жорно млинове, що символізує і важку працю народу українського, і його багатостраждальну долю, врешті-решт, і помсту гнобителям. У фіналі твору Хмарний, піднявши надлюдськими зусиллями млинове коло, вбиває Ружинського.

Порівняно з “Алмазним жорном” інша п'єса Івана Кочерги “Свіччине весілля” вже не просто зверталася до національної тематики, казково-міфічних образів українського фольклору, а цілковито вибудовувалася на історичних реаліях минулого нашого народу: забороні литовськими урядниками-загарбниками палити ввечері свічки в середньовічному Києві. Власне, свічка як промовиста деталь у художньому мисленні драматурга набуває різних символістських відтінків, а відтак і значень. Протягом драматичної дії, в міру її розгортання та розвитку драматичного конфлікту, все очевидніше

вияскравлюється центральний символ драми – с в і т л о. Та з самого початку с в і ч к а прямо асоціюється із прізвищем головного героя зброяра Івана Свічки, котрий мріє одружитися з красунею Меланкою, що стане для нього світлом його життя. Але прагнення до с в і т л а – це не тільки бажання (особистісне, інтимне) одного ремісника, це домагання усіх міщан здобути забрані насильницьки їх права та закони суспільного співжиття. Тому Іван Свічка вирішує вже не лише для себе, а для всього київського люду викрасти з фортеці воєводи давній указ князя Олександра (він старанно приховувався протягом тривалого часу від киян), згідно з яким міські жителі мають цілковите право з а п а л ю в а т и ввечері с в і ч к и. Однак справа Івана Свічки зазнала поразки: його ловлять, ув'язнюють і намагаються виколоти очі, себто забрати с в і т л о о ч е й, а згодом хочуть стратити. Для того, щоб врятувати його, Меланка згоджується на пропозицію воєводи пронести у вітряну темінь ночі с в і ч к у з п о л у м ' я м, що їй нагадуватиме свічку весільну, а воєводі – прадавній литовський звичай на честь богині світла Праурими.

Меланка пробивається крізь негоду і небезпеку, щоб тільки визволити Свічку. Ще мить і вона досягне мети на цьому тернистому шляху, та її заманює під брехливим приводом до свого палацу князь Ольшанський, котрий уже давно хоче наглумитися над вродливою дівчиною. Свічка, яку несла Меланка крутими яругами, важкопрохідними хашами і полум'я якої вона всіляко оберегала від дощу й вітру, інших перепон, враз погасла. Меланку заледве саму врятовують ремісники. Власне вони замість невеличкого полум'я її свічки розпалюють в о г о н ь народного протесту супроти гнобителів з метою повернути киянам с в і т л о.

Ця тріада с в і ч к а - с в і т л о - в о г о н ь є не просто своєрідними семантичними пунктами драми Івана Кочерги “Свіччине весілля”, а неодмінною основою його символістського типу художнього мислення. “Незвичність цього твору, – пише Магдаліна Ласло-Куцук, – подібність якому не знаходимо ані в драматургії самого Кочерги, ані в Лесі Українки, полягає в тому, що можливість таких сюжетних розгортань закладена у власному імені персонажа, все, що відбувається в творі, може бути інтерпретоване як друга форма побутування імені Івана Свічки, яке, ніби індуктор, приводить саме до такого розгортання теми.

Це ім'я ніби розсіяне по цілому творі, як в анаграматичних віршах зашифровані певні слова" [119; 271-272]. Загалом до таких глибоких спостережень дослідниці тут варто додати ще й такі міркування, котрі поглиблюють розуміння своєрідності авторської свідомості Івана Кочерги.

Не тільки образ Івана Свічки сам несе в собі символістську кодифікацію. Таку ж функцію (можливо, з дещо звуженими рамками) має і образ Меланки, що асоціюється не просто з іменем, а з персонажем новорічного дійства, котре, в свою чергу, пов'язується із "ясною зорею", яка "зійшла над світом". Драматург таким чином ніби накладає на символіку свого твору близькі за значенням символи українського національного фольклору, української обрядовості тощо. Зрештою, згадаймо, що молоду дівчину, яка виходить заміж, часто порівнюють саме із зорею. Отож знову тріада: Меланка – зоря – світ. Словесна асоціація світу й світла надто виразна тут. Схоже можна простежити й на образі Передерія, символіка якого впливає на цей раз із символіки його діянь (осліп, працюючи золотарем без свічок), коменданта замку Кезгайла із символіки його захоплень (приміром, звичайним перцем), що також вибудовують символістську семантику в драмі "Свіччине весілля". Хоча, як зазначає дослідниця його творчості, в цій п'єсі також іноді "виникають певні небажані зміщення саме на семантичному рівні, підміни основних значень, які шкодять цілісності, смисловій єдності твору" [120; 279]. А це, відповідно, порушує цілісність символістського типу художнього мислення автора.

Чи не найбільше відбилося це у проблемно-філософській драмі "Майстри часу", що, порівняно з "Алмазним жорном" та "Свіччиним весіллям", ґрунтувалася цілковито на сучасній письменникові тематиці: всі чотири дії відбуваються на залізничній станції українського провінційного містечка у чітко визначеній хронологічній послідовності та історичній конкретності, зафіксованій 1912, 1919, 1920 і 1929 роками. По суті, з першої ж сцени драматург вдається до продуктивного прийому художнього вираження впливу часу на долю людини, зосібна головного героя – вчителя Юркевича. Але такі, як Карфункель, хочуть владарювати над часом не через його вивчення, а через ігнорування його закономірностей, ще інші просто хочуть пристосуватися до плину часу, також ніяк не пізнаючи його.

У першій дії Іван Кочерга свідомо змішує звичний плин подій в людському житті, художньо доводячи, що час може змінитись суб'єктивно. В другій дії час проступає як об'єктивно-історичне існування. В третій і четвертій діях панують закони нормального, звичного часу. Отож така семантична неузгодженість поняття часу протягом усього розвитку драматичної дії, звісно, помітно порушувала цілісність драми. Певно, й тому критика свого часу справедливо вбачала в цьому істотний недолік композиції п'єси, "через який інтерес до подій спадає й дві останні дії дивляться й читаються без належного захвату" [121; 142].

Що ж до художнього мислення автора, то така семантична "невизначеність" і "розмитість" символу часу й тут увиразнила свої негативні наслідки, на що ще в 30-х роках дослідники звертали справедливу увагу: "Простота з точки зору форми – це, мабуть, найтяжче в мистецтві, – виступав на першому з'їзді письменників Володимир Кирпотін. – Наведу як приклад п'єсу Кочерги "Годинникар і курка" (назва російського варіанту, що одержав другу премію на всесоюзному конкурсі), п'єсу, що має успіх. У перших двох актах Кочерга скористався з добре розроблених прийомів символічного розвитку дії і досяг результату, що доходить до глядача, але в останніх двох актах він, наче зрозумівши необхідність дати пряме, безумовно реалістичне відображення нашої дійсності, відмовився від допомоги символічного прийому, – і завдання виявилось для письменника надто важким. Результати, досягнуті Кочергою в останніх двох актах, значно бідніші за ті, яких він досяг у перших двох" [122; 281].

Заміна чи, точніше, еkleктика символістського типу художнього мислення двох перших дій з реалістичним (ідеологічно заангажованим) типом авторської ідейно-образної свідомості в двох останніх актах негативно позначилася на загальностильовому рівні драми "Майстри часу" Івана Кочерги. Драматург (свідомо він це робив, а чи мимохіть) змішав символістський суб'єктивно-об'єктивний час із реалістично-історичним часом, у результаті чого була звульгаризована висока, образно кажучи, романтично-символістська тема "синього птаха" Моріса Метерлінка. Мотив, що так чи інакше, як пише Наталя Кузякіна, завжди проступав у всіх найкращих

п'єсах Івана Кочерги, тут був зведений у кінцевому підсумку до розмови про високопродуктивну курку, хоча в першій дії це була дивна принцеса Буль-буль – ель-Азар, романтизована в своїй недосяжності для Юркевича, Лідія Званцева перетворилася на адміністративно-заскорузлого чиновника, а замість містичної постаті Карфункеля найбільш дійовою особою стає водій і п'яниця Таратута. “Накопичення випадковостей у “Майстрах часу” істотно зменшувало типову символічність образів, про яку говорив Кочерга [123; 41], закономірність перемоги більшовиків не впливала із внутрішньої логіки твору, а нав'язувалась авторською конструкцією сюжету. З цієї точки зору “Майстри часу” в порівнянні із “Свіччиним весіллям” були явним кроком назад, відступом на старі позиції” [124; 145].

Тут напрошуються принаймні два висновки: по-перше, драму “Майстри часу” лише почасти можна віднести до символістської п'єси (в основному завдяки першим двом діям), хоча використані в ній естетичні та поетикальні засоби все ж схиляють до думки, що драматург добре засвоїв символістський тип художнього мислення і послуговувався ним в окремих випадках для підкреслення чи поглиблення своїх філософських та морально-духовних позицій; по-друге, прагнення автора “осучаснити” символістське художнє мислення засобами так званого “соцреалізму”, на догоду ідеям більшовизму, відмовившись одночасно від естетичних та етичних засад своєї творчості загалом, призвело до знецінення (змістового й формотворчого) “Майстрів часу”.

Це засвідчувало й інше: в нових, радянських умовах, очевидячки регламентувалася будь-яка письменницька ініціатива запровадити не традиційні, не офіційно визнані та ідеологічно узгоджені модерні типи авторської свідомості, зокрема символізму. Через те символістська драма, ще якоюсь мірою рефлектуючи в пореволюційній літературі та мистецтві, поступово втрачає свою актуальність. Вона модифікується в нові драматургічні форми, як це спостерігається в деяких творах Миколи Куліша, Івана Дніпровського, Євгена Кротевича, Мирослава Ірчана та ін., а іноді й зберігається на рівні окремих елементів поезики й естетики, як це помітно в перших драматичних етюдах, що написані в символістському стилі

Яковом Мамонтовим. Певно, це й стало причиною того, що вони були менш зауважені критикою на тлі тогочасних драм, котрі відображали цілковито нові, “соціалістичні” реалії й виробляли абсолютно не схожу до попередньої систему прийомів естетичного зображення. Більше того, ця поодинокість символістських поетикальних засобів у перших драматургічних творах Якова Мамонтова і пізніше не раз слугувала підставою для їх ігнорування у визначенні стильової палітри драматурга або ж трактувалася як анахронізм та псевдомодерністський антураж. Так, аналізуючи ранні п'єси Якова Мамонтова (“Дівчина з арфою”, “Драматичні етюди” і “Над безоднею”), Олександр Білецький писав, що “пожовклою книжкою дхне від їхніх дієвих осіб і від їхніх настроїв. Проносяться тіні Ібсена, Пшибишевського, Тетмаєра, Винниченка... Дія – поза простором і часом, та час і не важний: дієві особи такі високошляхетні, такі витончено чулі, що звичайно існувати вони могли тільки у мрії, а не в життєвім оточенні драматурга. Чинять вони, до речі, мало, але вони мріють і говорять, а говорять лишень про “високі матерії”. Земні клопоти чужі їм, їх хвилюють вічні проблеми. Та на авторове горе, в устах його персонажів ці проблеми виглядають банальними, часом навіть смішними” [125; 13]. Не змінилися суттєво критерії оцінювання перших символістських п'єс Якова Мамонтова і в останні роки ХХ століття, свідченням чого може стати стаття Юрія Костюка “Творча і громадська діяльність Якова Мамонтова”, написана наприкінці 80-х років [126; 10].

Це пояснюється, вочевидь, тим, що, з одного боку, такі драматургічні символістські спроби й справді хибували якоюсь вторинністю художніх прийомів, мистецькою обмеженістю і схематичністю образів (такими сприймаються, приміром, Статуя Науки, безкровні, з кістлявими руками наукові абстракції з твору “Дівчина з арфою”), а з другого (як це не парадоксально) – конкретними ідейно-естетичними завданнями, що їх ставили перед собою на той час творці українського драматургічного символізму: будь-яким чином заперечувати інші, немодерністські типи художнього мислення або й такі, що були в опозиції до нього. Як справедливо зауважує Григорій Семенюк, головним для того ж Якова Мамонтова, що всіляко сповідував символіст-

ські традиції західноєвропейської та української літератури і в ранній творчості постійно декларував це, “був виступ проти футуристів як майбутніх могильників природної краси, головних винуватців глибокої кризи культури, які, нігілістично ставлячись до людських емоцій і почуттів, фетишизували місто, співали гімн високорозвиненій техніці, машині” [127; 45].

Своєрідною полемічною відповіддю Якову Мамонтову слугувала драматична поема головного адепта футуризму Михайла Семенка “Ліліт”, що була написана майже одразу “по гарячих слідах” появи “Дівчини з арфою”. Весь образний світ, загальне ідейно-естетичне спрямування “Ліліт” – це не що інше, як вираження тези про чужорідність символістського художнього мислення для українського письменства та мистецтва, його нежиттєдіяльність і неприйнятність на національному ґрунті. Власне, “це був один із програмних творів, де поет (Михайль Семенко. – Х.С.) намагається викласти свої ідейно-естетичні погляди на боротьбу двох течій, залишаючись, проте, як і в більшості поезій, ліриком і романтиком” [128; 46].

І все ж у ранній драматургії Якова Мамонтова (“Дівчина з арфою”, “День гніву”, “Третя ніч”, “Захід” тощо) чи не найбільше виокремлюється символістська драма “Над безоднею”, де згідно із канонами цього типу художнього мислення, живуть і діють не конкретні людські постаті зі своїми характерними рисами, а узагальнені символи тої чи іншої колізії, тої чи іншої психологічної ситуації. Зрештою, дія твору відбувається у звичних для символізму обставинах – на тлі розбурханого моря, що відбиває всі нюанси настрою дійових осіб, їхні рефлексії і медитування. Саме морська стихія символізує хвилеподібність людського життя з його впадинами і піднесеннями на гребені існування. Загалом, ця драма Якова Мамонтова важлива ще й для визначення сутнісних рис його естетики та поезики символізму. Він зумисне не шукає нового сюжету, а використовує ланцюг подій майже абсолютно схожий до тих, що спостерігаються в драмі Івана Карпенка-Карого “Житейське море”, з тією лише різницею, що вибудовуються вони на контрасті: опечалена людина у творі класика – автентичний образ печалі (абстрагований, усамітнений) у Якова Мамонтова, пристрасть людської поведінки в першого – образ самої пристрасті в другого

автора і т.п. Як бачимо, особливість і своєрідність символістського типу художнього мислення драматург сприймав і розумів досить-таки тонко – і як його творець, і як його теоретик (скажімо, такі праці, як “Драматургія передреволюційної доби”, “Драматичне письменство”, “Драматургія в театральному аспекті” тощо). Власне, п’єса “Над безоднею”, що була останньою в ряді творів Якова Мамонтова, написаних під безпосереднім впливом “реального символізму” Генріка Ібсена, ще раз засвідчує, що символістський тип художнього мислення у 20-х роках для нього був аж ніяк не звичним антуражем, тим більше ніяким не анахронізмом.

Як не був він чужорідним і для Євгена Кротевича, який у віршованій п’єсі “Син сови” щедро використовує драматургічну поезику символізму, відмовляючись від будь-якої конкретики місця і часу дії і використовуючи чисту умовність у побудові сюжету, системи образів, у мовленнєвій характеристиці персонажів. Драматург зображує умовно-символічну країну-герцогство, зрештою, таких же абстрактно-невизначених дійових осіб (Герцог, Канцлер, Кардинал, академіки та ін.), серед яких виокремлюється своїми дещо фантастичними мріями головний герой, що сповнений сподівань винайти медичний препарат віталін, котрий зробить людей рівними і щасливими. Цьому суперечить його батько Гервасій, за прізвиськом “сова”, який, всіляко вислужуючись перед герцогом як лакей, ні на мить не зупиняється перед убивством власного сина Василька.

Однак віршована драма “Син сови”, “незважаючи на те, що автор весь час намагається заінтригувати читача, створити відповідний настрій загадковості, чекання якогось фантастичного відкриття, “витягти” п’єсу в художньому відношенні йому не вдалося (прорахунки виявились насамперед у відсутності драматургічної динаміки, у схематизмі образів тощо” [129; 56].

І все ж символізм в українській драматургії 20-х років, навіть якщо й засвідчував певні творчі невдачі, існував у загальному літературному процесі. То вже згодом, наприкінці 30-х років, ця модель авторської свідомості, як ми вже зазначали, ще рефлексуватиме своїми поодинокими виявами в творчості Якова Мамонтова (“Рожеве павутиння”), Івана Дніпровського (“Яблуневий полон”), Івана Кочерги (“Майстри часу”, “Фаустіна”),

якоюсь мірою й Миколи Куліша, Мирослава Ірчана, і, нарешті, з утвердженням у нашому письменстві єдиного “революційного методу соцреалізму” (наильницьки впровадженого!) вона буде повністю витіснена з арени національного літературно-мистецького життя. Натомість прийде експресія відображення реальних змін у суспільстві, осягнення сутності нового естетичного ідеалу тощо. Багато письменників ніби відчуватимуть себе у центрі цих змін, маючи до них пряму чи опосередковану причетність як творці нової доби. Однак дуже швидко вони відчують гостру внутрішню суперечність між тим, що м о ж у т ь писати, і тим, що ч и про щ о м у с я т ь творити, між офіційним декларуванням морально-етичних та естетичних цінностей і справжніми, сказати б, іманентними вартостями людини і т.д.

Саме таку дилему, такий психологічний конфлікт переживають і розв’язують герої драми Івана Дніпровського “Яблуневий полон”. До речі, зображення роздвоєності особистості зустрічається і в попередній п’єсі автора “Любов і дим”, але тут вона радше виконує допоміжну роль. Тим часом в “Яблуневому полоні” вона є основною, на ній, по суті, тримається вся вага ідейного задуму, вся конструкція драми. Так-от, перед головним персонажем цього твору командиром червоно-армійського полку Зіновієм, який закохався в чарівну представницю петлюрівської армії Іву, логічно постає проблема: що головнішим є для людини – любов чи обов’язок, а якщо зумисне зігнорувати класово-соціальний поділ, то що мусить бути важливішим для Зіновія – криваве вирішення тимчасових ідейних конфліктів, що неодмінно призведе до зубожіння душі, а чи всеохопний і цілющий “яблуневий полон” кохання.

Ця символіка людських почуттів у художній тканині твору не є випадковою, або принагідною, як про це намагалось тривалий час стверджувати колишнє радянське літературознавство [130]. Адже у драмі Івана Дніпровського чітко проступає думка (психологічно мотивована, логічно послідовна) про те, що людина деградує, знецінюється, розчавлює свою душу й духовність, якщо вузькочасові, ідейно-політичні інтереси ставить вище, ніж загальнолюдські, християнські.

Згадаймо, що схожі колізії характеризують твори Юрія Яновського (надто новелу “Подвійне коло” із роману “Вершники”), Миколи Хвильового (“Я (Романтика)”), Миколи Куліша (“Патетична соната”) та ін. Тут почасти можна погодитися із міркуваннями тих дослідників творчості Івана Дніпровського, які доводять, що в “Яблуневому полоні”, окрім символістського типу художнього мислення (як ми переконалися, і Зіновій, і Іва – це передусім контрастні втілення певних ідей, позицій чи пристрастей, аніж чітко виписані індивідуальні особистості), відчутна також романтична модель авторської свідомості. Загалом драматургія Якова Мамонтова та Івана Дніпровського, почасти, повторюємо, й Миколи Куліша була чи не останнім явищем, де очевидно (хай і не завжди та не в усьому) проступає естетика й поетика символізму. Нове покоління українських драматургів, насамперед Олександр Корнійчук, Іван Микитенко, Ярослав Галан та ін., займаючи передові позиції в національній сценічній літературі і театрі, всіляко уникали будь-яких модерних (“буржуазних”?) художніх течій та напрямів. Відкидаючи або заперечуючи естетизм як головний принцип творення драми, вони зосереджували свою увагу на соціально-ідеологічному аспекті літературно-театральної творчості, оминаючи до певної міри таке її органічне питання, як система модерністських засобів драматургічної поетики, зокрема жанротворення.

Тим часом українські драматурги-символісти витворювали не тільки великі форми своїх п’єс (драматичні поеми, драми, віршовані драми), а й малі форми драматургічних творів (єтюди, діалоги) чи п’єси з містично-християнським символізмом, що також доволі широко характеризувало символістський тип художнього мислення.

Поетика одноактних і релігійно-християнських жанрів символізму

Дослідники української символістської драматургії кінця XIX – початку XX століття мають рацію, коли 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, а також новою розробкою тривкої християнської традиції. 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 окремої письменницької особистості, все ж його характерні риси і специфічні особливості у жанроутворенні виразно проступають у драматургічній творчості Лесі Українки (неоромантизм, християнський символізм), Олександра Олеся (імпресіоністичний символізм), Володимира Винниченка (символізм й експресіонізм), Василя Пачовського (метафізичний символізм), Спиридона Черкасенка (символізм і неонатуралізм), Григора Лужницького (містерійний символізм) тощо. Саме ці художники слова витворили цілу систему жанрів української символістської драми, починаючи від історіософської, філософсько-психологічної, міфологічно-ліричної, містично-релігійної п’єси й завершуючи драматичними етюдами та діалогами, що є свідченням справді новаторської універсальності їх таланту [131].

Водночас дослідники також небезпідставно стверджують, що саме в цей період “власне великих форм драматургії було обмаль. Її провідними жанрами стають невеличкі етюди, одноактівки, малюнки, жарти тощо, як, приміром, і в прозі, де також успішно культивуються малі форми – нарис, новела, оповідання, замальовка, “скалка” (у творчості Мирослава Ірчана, Григорія Косиники, А.Панова, Василя Блакиного та ін.” [132: 43].

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-доповнює” 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, одноактні драматургічні форми символізму – це мовби древньогрецькі трагедії й середньовічні міраклі, 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. Відтак не випадково теоретики зауважують, що елементи поетики цих двох форм драматургічної літератури (до цього додаймо і містерії) помітно “спостерігаються в драматургії символізму, що було типологічним проявом жанротворчої функції незвичайного, таємничого в сюжеті драматичного твору” [133; 462]. Тобто мова йде про те, що засоби містицизму, християнської релігійності широко використовувалися в одноактних драмах порівняно давно. Проте, як точно визначена й окрема форма, одноактна драма наприкінці 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” [134; 935-998].

Головним критерієм у визначенні жанру 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 символістських 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" [135; 756]. То ж одноактівка з цією метою (подібно до малих епічних форм) використовує прийоми імпресіонізму, символізму чи засоби сугестії, схоже, як у поезії [136; 128]. Іншими словами, сама природа одноактної драматургії змушує її авторів до пошуків нових типів художньої свідомості, модерністських моделей та структур [137; 86]. Як це спостерігається у такого роду західно-європейських п'єсах Моріса Метерлінка ("Непроханий гість"), Джона Синджа ("Вершники до моря"), Вільяма Їтса ("Країна сердечних бажань") чи Сусанни Гласпел ("Дрібниці"), аналіз яких блискуче здійснили згадуваний Персіфал Уайльд [138] і критик Персіфал Кунді [139]. 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.), що створені з використанням поетики символістського драмопису.

Якщо говорити про тематичну основу названих тут творів, 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, релігійно-християнській, морально-етичній), яку розробляли Лесь Українка, Олександр Олесь, Спиридон Черкасенко, Василь Пачовський та інші творці національної символістської 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 Олеся, "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, як уже про це йшлося, й для великих жанрових форм (насамперед драматичних поем, лірико-психологічних драм, історіософської та міфологічної п'єси) 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 (неоромантичними й символістськими) 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 пуші", "Кассандра", "Лісова пісня", "Камінний господар") [140; 49]. 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: домінантною тут є тема гострого конфлікту між поглядами і обов'язками "суверенної особистості" [141; 41]. 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.

Лесь Українка будує свій драматичний етюд на вкрай напруженій драматичній ситуації, на концентрації внутрішніх психологічних колізій, хоча діалог тут відсутній (коротка розмова-сутичка Хуси з рабинею 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 Українки [142], виявляється передусім у підтексті, і важать тут не стільки прямі відповіді персонажів, як зазначає Петро Хропко, скільки "відхилення від них, контрзапитання, натяки" [143; 84], 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 мандри 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”, що написаний згідно з символістською концепцією, теж розкрита 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” [144; 249].

Леся Українка художньо структурує твір “В дому роботи, в країні неволі” за звичним для її символістсько-романтичних 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 символізму поділом: один – більш активний, емоційно збудливіший, говорить переконливо і пристрасно, другий – дещо пасивний, упокорено-притлумлений, розмовляє невпевнено, навіть приречено. За такої розкладки протиборствующих сил моральна перемога, звісно, досягається першим персонажем.

Поетеса ускладнює й драматизує зображуване ще й тим, що обидва протагоністи – раби, тобто становище їх цілковито 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 – вщент 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? [145; 266].

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

*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...* [146; 266].

Єгиптянин пристрасно роздумує і про сенс цього незбагненного Гебрею будівництва, його призначення, увіковіченого 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...* [147; 267].

Леся Українка через таку художню структуру символістського конфлікту стверджує переваги вільної, творчої праці над рабською, з примусу, підносить активність “суверенної особи”, вивищує, 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 виразного й зусебічнішого вирішення у таких драматичних поемах письменниці, як “У пущі”, “Вавилонський полон”, “На руїнах” чи, зрештою, “Оргії”, або у модерній 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, виписані авторкою згідно з канонами символістського типу художнього мислення. У цьому творі “засуджується політичне ренегатство, – справедливо зауважує Людмила Дем’янівська. – доводиться несумісність властолюбства і волелюбства, взаємовиключеність цих понять” [148; 107]. Така регламентація характеристики персонажів (не через дію, вчинки, а передусім через конфлікт суперечливих світоглядних позицій) зумовила й жанрову своєрідність “Трьох хвилин” – філософсько-символістський 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 насамперед у їх мові, що багата різноманітними оклично-запитальними інтонаціями, ширістю й відвертістю зізнань, емоційною пристрастю почувань, неприхованою іронією, а подекуди й гострою гротесковістю.

Можливо, саме таке зображення, що, повторюємо, йде повністю від символістської моделі авторської свідомості, давало певні підстави дослідникам говорити про те, що характеристика героїв цього одноактного типу драми окреслена, що головна ідея виражена нечітко, а відтак твір у цілому незавершений [149]. Однак це аж ніяк не є вагомими аргументами в доведенні

висловлених думок, бо, по-перше, 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 зв’язку 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 образно-символістською 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 Олеся (“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, перед очікуваною справедливою розплатою за кривди, вчинені ними. Власне, у напруженому чеканні цього моменту (весь сюжет сконцентровано навколо однієї події) якнайповніше розкриваються характери дійових осіб: страх сковує 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 етюд драматурга “Повинен”, у центрі якого – один-єдиний епізод із життя шахтарської сім’ї під час революційних подій. Вражає місткість діалогів,

лапідарність вислову персонажів тощо. Хоча загальний ідейно-естетичний пафос твору, незважаючи на більш-менш точне дотримання приписів символістського мислення, все ж сприймається художньо розмито, іноді просто декларовано. Очевидно, це йде від того, що письменник прагне трактувати важливі питання передусім у плані соціально-філософському. Однак нечіткість власне соціально-філософських висновків із життєвих спостережень спричинилася до того, що його етюд став маловиразним в ідейному відношенні, а потужний струмінь абстрактності “заслонив” символістську образність.

І все ж, 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” [150; 21]. Іншими словами, письменник в драматичних ескізах (він нерідко називає їх етюдами. – Х.С.) широко використовує прийоми і засоби модерної поетики драми і передусім символізму, що на початку ХХ століття розвивався в українській драматургії, згодом утверджувався у творчості Спиридона Черкасенка як увиразнено-окремих (“Казка старого млина”, “Про що тирса шелестіла...”) у великих жанрових формах, як ми про це вже говорили.

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”, “Три хвилини”) й завершуючи неоромантизмом (“Айша та Мохаммед”), що синтезовано чи цілковито окремо 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 типів художнього мислення чи їх синкретичних виявів-варіантів, що їх Леся Українка використовувала, виходячи із поставлених ідейно-естетичних завдань.

Щодо символістських 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 Кунді [151; 98], чи неоромантизму, як його сама ідентифікує Леся Українка [152; 29].

Екзотичність тематики драматургії поетеси Персіфал Кунді обґрунтовує такими причинами: українська художниця слова тривалий час проживала поза межами своєї батьківщини (здебільшого через постійну хворобу) 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 (символістськими та неоромантичними) засобами драматургічної поетики, Леся Українка якомога глибше занурювалася в українську сучасну їй дійсність.

Зважмо на ще один суттєвий момент її драматургічної творчості, на якому чомусь порівняно мало зосереджуються лесезнавці. Йдеться про те, що в час, коли в західноєвропейській літературі майже повсюдно 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 драма, Леся Українка витворювала унікальну в світовому письменстві віршовану драму з неабияким 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 драматичного 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 якихось п'ятдесят років після смерті генія” [153; 89].

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 геній її автора.

Та в розвитку нових жанрових форм драми, що їх літературознавці пов'язують із системою модерністських типів художньої свідомості, творчість Лесі Українки не була поодиноким явищем. Можливо, осібним щодо неоромантизму. А от щодо інших моделей і структур літературного мислення, передусім 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, Якова Мамонтова, Єлисея Карпенка та інших українських драматургів кінця XIX – початку XX 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 обмеженістю драматичної дії вона радше 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 брентить горішніми акордами думок про загадку

буття. Це є танець любові і смерті героя” [154; 4]. Можливість сценічного втілення, що 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”.

Нерідко в одноактвіці драматична дія, навпаки, – епізується. Цим позначена, приміром, п'єса “Осінньої ночі” Єлисея Карпенка, де символи, народнопоетичні образи й фантазія тісно переплетені з наративною оповіддю автора, що найбільш увиразнено помітно в ремарках твору: Двір бідності і злиднів. Обідрана хата. Похилий тин. У глибину посунув і пропав у млі город. Стовбури позрізуваних соняшників. Бур'ян. У зільникові осокори. Шелестять поживклим листем. Гонять одвічний сум. Усохла вишня. В хаті примеркле світло. Небом сунуть осінні хмари. За ними, далеко на заході – скорбно заходить місяць” [155; 13]. Створена чисто по-символістськи, ця ремарка, з одного боку, несе в собі помітний колорит часу, з іншого, – позначена умовною абстракцією, що, по суті, мало сприяє розгортанню драматичної дії, а, крім того, як і в момент ліризації, позбавляє одноактну трагедію “Осінньої ночі” сценічності. Зрештою, характерними щодо цього є й дійові особи твору, абстрактні за ознаками й водночас реальні за своїми часо-просторовими вимірами: Згорблений дід, Слепа жінка, Озброєні Постаті, Рятівник тощо. До цього ряду слід додати загадкові сірі постаті, які пильнують не стільки вмираючу жінку, як її чоловіка, дерева-осокори зі своїм тривожним тремтінням, що “женуть одвічну тугу”, і нетерпеливе чекання Дівчиною Рятівника, котрий мав допомогти її матері... “Усе це надає “Осінній ночі”, – зауважує Григорій Семенюк, – якоїсь утаємниченості, загадковості, передчуття трагічного, що має статися після смерті жінки, а саме: арешт революціонера” [156; 48]. З використанням поетики символізму також написані Єлисеєм Карпенком й інші драматичні етюди – “Білі ночі”, “Момот Нір”, “Осінні згуки”, що радше нагадують імпресіоністичні замальовки.

Жанр одноактної драми із символістською концепцією художнього мислення на початку своєї творчості витворював Яків Мамонтов (“Дівчина з арфою”, “Третя ніч”, “День гніву”,

“Захід”). який синтезував тут досягнення західноєвропейського й українського модерну – головним чином, як уже зазначалося, її чільних представників – Моріса Метерлінка, Генріка Ібсена, а також Миколи Вороного, Олександра Олесья, Володимира Винниченка. Хоча критика (і тогочасна, і нинішня) небезпідставно підкреслює вторинність і порівняно низький ідейно-естетичний рівень цих творів.

І все ж у плані нашого дослідження вони становлять певний інтерес, передусім тому, що переконують: символістська модель авторської свідомості перебувала у суголоссі з мистецькою атмосферою початку ХХ століття в Україні. Крім того, на той час вони, такі символістські твори (одноактні жанри), як етюд “Третя ніч”, ліричний ескіз “Захід” торували дорогу в образно-художньому мисленні як Якова Мамонтова, коли він створював більш масштабні за жанровими ознаками драми (скажімо, “Веселий Хам”, “Рожеве павутиння” та ін.), так й інших драматургів 20-30-х років (приміром, Івана Дніпровського, Євгена Кротевича та ін.).

Основною проблемою одноактних жанрів драматургії Якова Мамонтова є дисгармонія між покликанням та родинним обов’язком, між почуттями і розумом, свідомістю. Наприклад, у п’єсі “День гніву” художник Юрій розпочинає свій творчий шлях із створення картини, що має глибоко символічне значення: його “Дорога в рай” – це заклик до усвідомлення своєї самодостатності. Та раптово в життя митця вривається кохання до молодої, вродливої дружини старого антикварія Марії. Власне, раціо вступає в конфлікт із почуттями. Перемагає останнє, і художник ступає на шлях, далекий од того, що проповідував він у своєму мистецтві: лукавить, сходить із обраної дороги.

В іншому етюді “Третя ніч” саме кохання сестри-жалібниці Юлії надає їй снаги у вирі воєнного лихоліття, коли свідомість цієї міської учительки, яка три ночі підряд допомагає лікареві у боротьбі зі смертю, мала б бути спрямованою в інше русло.

У формі одноактівок Олександра Олесья (“По дорозі в Казку”, “Трагедія серця”, “Тихого вечора”, “При світлі ватри”, “Осінь”, “На свій шлях” та ін.) очевидна, як наголошувалося, орієнтація автора на поетику символізму Моріса Метерлінка: звичайне, навіть буденне місце для драматичного дійства; сюжет

розгортається переважно в надвечірній час або опівночі на лоні природи чи в затіненій кімнаті; знеособлені персонажі; зовні малорухливий діалог та монолог ніби “розчиняється” в людських пристрастях, динаміці людської душі. Загалом драматизм цієї групи одноактних творів досягається письменником через зображення внутрішнього розладу, дисгармонії дійової особи, тому навколишньому, зовнішнім чинникам відводиться незначна роль. По суті, весь конфлікт такого твору драматург зосереджує, образно кажучи, на “зударах” людського серця. “Серед українських драматургів 20-го ст. О.Олесь єдиний чистий символіст, що засвоїв літературний метод західноєвропейських письменників-символістів”, – писав свого часу Яків Мамонтов [157; 192], а його рання драматургічна творчість “стала яскравим зразком художнього втілення засад символізму в українській літературі, його позитивних (...) сторін” [158; 34].

Що це так, можна пересвідчитися, типологічно зіставивши, приміром, етюд українського драматурга “По дорозі в Казку” з одноактною п’єсою Моріса Метерлінка “Сліпці”, дія яких відбувається у густому, ледь проникному для світла лісі, по котрому провідник веде юрбу людей через різні перепони “у день рожевий”, в Казку (Олександр Олесь) чи на затишний берег “ласкавого й теплого” моря (Моріс Метерлінк). І там, і там знічений, а відтак і розлучений від втрати провідників, котрі втомилися від непосильної ноші поводиря, людський натовп враз оживає з надією на кращі часи. Глибоко символічними є образи, що виринають наприкінці творів: в Олександра Олесья замість каменованого ватажка з’являється хлопчик у білому вбранні, який сповіщає принішклій в очікуванні юрбі, що ліс закінчується, Казка – недалеко, за узліссям; в Моріса Метерлінка – щойно народжене дитя, котре єдине серед сліпців є зрячим, і тому приречене вивести їх на світлу дорогу життя.

При очевидній зовнішній схожості сюжетних ходів та поетикальних засобів (згідно з приписами символістської драми, письменники не конкретизують місця подій і героїв, “їх убрання

* Інші типологічні зіставлення етюду “По дорозі в Казку” Олександра Олесья здійснюють Микола Неврлий (драма “Бранд” Генріка Ібсена), Магдалина Ласло-Кушок (драма “Затоплений дзвін” Гергарта Гауптмана), Володимир Паиченко (новела “Серце Данко” Максима Горького) тощо.

не має ознак нації і часу”), твір українського автора несе в собі дещо інший філософський зміст. По суті, він одвічний: вождь і народ, месія й натовп, високість духу героя-одинака й заземленість устремлень юрби*. Він – юнак, син кобзаря, зумів надихнути притлумлену життям людську масу конкретною мрією-метою, і він йтиме до кінця, навіть якщо для цього необхідно буде пожертвувати собою.

Та Олександр Олесь, на відміну від того ж таки Моріса Метерлінка (подібні психологічні колізії є в Гауптмана, Ібсена), художньо досліджує не стільки характер хлопця-провідника, скільки настрої і зміни в поведінці юрби. Спочатку вона ладна носити юнака на руках, потім, зневірившись в окресленій ним цілі й скориставшись його знесиленням та втомою, стає не просто збайдужилою, а й жорстокою і каменує хлопця, щоб зодягти на його голову вінок з тернових віток, вінок на “... людину, подібну до горили” [159; 28]. Поглумившись над своїм першим провідником, юрба згодом готова обожествляти новоявлене дитя-ватажка й геть забути Хлопця-поводиря. Більше того, вона навіть не хоче слухати переконливих слів про те, що вони, люди з натовпу, вже майже досягли мети: “Люде! Брати мої! Я вас довів! Ще два-три кроки!” – зболено благає юнак [160; 29]. Однак натовп уже не чує його, він вслухатиметься в те, що говоритиме з часом новий кумир, новий провідник, який мав би символізувати тяглість тих добрих справ, тої мрії-казки, за котрі віддав своє життя Хлопець. Олександр Олесь неодноразово зізнавався (це відбито в численних листах і спогадах), що власне через казкові засоби, які органічно сприймаються в системі модерністського, передусім символістського художнього мислення, він завжди прагнув зобразити дійсність.

Тому й драматургічні твори, зокрема, етюди його, висловлюючись образно, по вінця наповнені переносним змістом, алегоричними й символічними образами. Водночас у сюжетному плетиві його п’єс більшою чи меншою мірою завше проступає

* В українському письменстві досліджуваного періоду проблема поведиря й народних мас знайшла своє художнє відображення у цілому ряді різножанрових творів – “Мойсей” Івана Франка, “Одержима”, “Кассандра” Лесі Українки, “Царівна” Ольги Кобилянської, “Пророк” Володимира Винниченка, “Народний Малахій” Миколи Куліша та ін.

доля рідного народу, трагічний шлях України, цієї, як він висловлюється, “прекрасної царівни у казці старій”, яка, незважаючи на ніщо, все-таки буде визволена молодим лицарем: “Але явиться лицар колись молодий, /Вирве з рук тебе в мачухи злої, /І тебе поведе він у день золотий, /Як царівну, для долі ясної”. Хоча, звісно, тодішня доба реакції давала певні підстави для побоювань і сумніву в тому, що таки появиться, таки прийде молодий поведир і поведе за собою народні маси на боротьбу за перемогу добра, справедливості й світла*.

Звідси, як і Хлопець, що віддав свідомо своє життя за юрбу (“де жертва, там і перемога!” – каже він), так і новоявлений юнак-кумир того ж людського натовпу радше втілюють у собі ідею трагічних поривань, аніж всеохопної радості від перемоги. Тому якщо фінал етюду “По дорозі в Казку” не надто й песимістичний, то в усякому разі не дуже й оптимістичний, навіть незважаючи на сповнені віри в ідеї Хлопця слова Дівчини, які, за задумом автора, вона виголошує від імені прийдешніх поколінь братів і сестер: “Ти вів юрбу. Ти розривав пущі тернові. Ти зламаував дуби столітні, ти з левами поведився, як з псами. Ти вів нас в ясну Казку. Ти нам пророкував, і ми в словах пророчих у той же впевнювались день. Ти був найдужчий з усіх. Ти не боявся ні громів, ні вітрів, і блискавки безсило падали, б’ючись об сталь грудей своїх нелюдських... Я йду назустріч сестрам і братам. Вони вітають ранок! Ти засвітив його і сам безсило погасеш!” [161; 26].

Як зазначає Володимир Панченко, перед нами розігрується передусім “драма людини, на яку життя поклато безмірно тяжку ношу поведиря маси, щоб потім, коли мета вже буде досягнута, залишити вчорашнього “пророка” і “вчителя” самотнім і забути. Суд юрби швидкий і неправедний, настає момент – і своїх недавніх божків вона готова каменувати. Але – іншого провідника, очевидно, і не дано” [162; 161]. І хтозна, чи не

* Як припускає Ростислав Радишевський, мабуть, саме похід натовпу на чолі з юнаком в “світлу будучину” не до вподоби був чорним силам, і царська цензура заборонила постановку п’єси 1910 року в театрі М.Садовського. Щоправда, через 12 років, за порадкою П.Тичини, режисер О.Смирнов у цьому театрі її поставив. Драма надзвичайно сподобалась М.Грушевському. С.Русовій, О.Лотоцькому, а от “хатянин” М.Шаповал назвав героя Олеся не борцем, а “звичайним політиком-імпресіоністом нашого часу”.

чекатиме така ж доля й нового поводиря, як тільки він спіткнеться чи втомиться вести за собою людей?! Отож, герой Олесєвого твору зазнає поразки передусім не із “своєї власної вини: через свою втому, зневіру, хитання та через невміння зберегти потрібну рівновагу духу” [163; 104], як на цьому наголошує Микола Неврлий у своїй уже згадуваній монографії “Олександр Олесь”, а також через метаморфози (причому не найкращі) розлюченої й засліпленої невідомістю юрби.

Як і в цьому творі, в інших драматичних етюдах Олесєві персонажі настійливо шукають щастя в житті, навіть через якісь здебільшого ірреальні засоби завше пристрасно прагнуть до цього. 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 одухотворюють людину, як-от: Дівчину і Чоловіка із одноактної драми “Трагедія серця”, яку Олександр Олесь вибудовував на протиставленні щастя й життя, кохання й дійсності, що в своїй суті вже самі по собі є глибоко символічними. Цей драматичний етюд про неземне кохання, яке вдруге огорнуло серце немолодого вже чоловіка: наче розквітла акація, “розквітла вдруге восени... Любов!” [164; 67]. Тут, згідно з приписами символістської авторської художньої свідомості, 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 поезики 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 драми” [165; 18].

Водночас автор так змальовує образ Хлопчика, що він проступає в художній тканині твору, в тих не надто помітних

його перипетіях, як втілення ностальгії решти персонажів, як уособлення тієї краси невинності, якої ще, образно висловлюючись, не торкнулася зима життя і до якої, зрештою, вже не зможуть дійти ні Чоловік, ні Дівчина, ні Жінка. Варто звернути увагу, як психологічно тонко через мовлення героїв, передусім їх діалоги, драматург не тільки поглиблює ідейно-естетичне спрямування п’єси, а й екстраполює його в життя, реальну дійсність.

Емоційно-збудливий і пристрасно-рвійний 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, за спостереженням Оксани Олійник, 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 [166; 14]. 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.

Наче продовженням і доповненням драматичного етюду “Трагедія серця” є інший драматургічний твір Олександра Олєся “Тихого вечора”, де діють лише тиждень тому зазнайомлені, а зараз заручені Він і Вона – дві невідомі душі, що на мить з’єдналися у просторі та часі – й провадять коротку, сердечну бесіду на веранді будинку. Як і попередня п’єса, ця лірична з виразними імпресіоністськими рисами символістська драма також побудована письменником у формі діалогу. Драматург 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 намагається довести такий дослідник драматургії Олександра Олєся, як Микола Неврлий [167; 110]. 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 інтенсивніше впливає на сутнісну основу твору, ніж та, що звернена до співрозмовника і відображає тільки поверховий план, результат підспудних переживань, справедливо зауважує Оксана Олійник. Він і Вона прислухаються до своїх почуттів, до музики, і життя не застигає на одному місці. Вочевидь, драматизм етюду якраз полягає у вічному повторюванні цих переживань у житті, яке торжествує свою перемогу й водночас спонукає дійових осіб до нових страждань. Тож мають рацію ті дослідники творчості Олександра Олеся, які стверджують, що персонажі його драматичного етюду “Тихого вечора” віднайшли свою “Нірвану”, якої так болісно, так конче бракувало дійовим особам драми “Трагедія серця” [168; 18]. Справді, у “Нірвані” Він і Вона досягли переживань минулого. Та чи дало це їм спочинок? Автор так і не відповідає на це, знову ж таки екстраполюючи зображуване в реальну дійсність.

Якщо розглянути в цьому контексті і символічний 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 техніки і передусім символістську модель художньої свідомості. Тому годі погодитися з думкою Олега Бабишкіна, який стверджував, що “Прощання” – це психологічний реалістичний малюнок з життя, на якому нема ознак символізму [169; 34], чи з міркуваннями Василя Яременка про те, що в драматичних етюдах Олександра Олеся “спорідненість із символістами виявляється хіба що в неувазі до аналізу своїх вражень, відчуттів” [170; 21].

Якраз навпаки! Художній тип мислення і Лесі Українки, і Олександра Олеся цілковито базувався на поезії символізму і неоромантизму, тобто модерних принципах літературної творчості. Мають рацію ті літературознавці, які не раз зазна-

чають, що малі жанрові форми драматургії українських письменників є втіленням нових засад драматургічної техніки, що вони близькі за своєю суттю до “драми настрою”, популярної в західноєвропейській драматургії і театрі [171]. 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”). Тому варто заперечити думку Миколи Неврлого, що такі жанрові утворення драматурга-символіста – це “певний крок назад”, що “Олесеви “етюди” – це, скоріше, лірична драматизація”, аніж чітко окреслена драматургічна форма, що власне “лірична струна його п’єс та “етюдів” саме й зашкодила його драматургії” [172; 152].

Звісна річ, літературознавці по-різному оцінювали одноактні драматургічні твори Олександра Олеся, хоча іноді й закидали йому деякі моменти наслідування Моріса Метерлінка, який також створив певну систему п’єс такого типу – етюди, ескізи, діалоги. Так, Леонід Білецький зауважував, що в таких драматичних творах, як “Трагедія серця”, “Тихого вечора”, “Осінь”, “При світлі ватри” “поет знову повертається до попередніх мотивів і змальовує трагічні моменти кохання на фоні чудових малюнків природи, на фоні ніжних і артистичних аксесуарів поетичного стилю. Ці всі образки сповиті надзвичайно тонкою ниткою поетичного настрою, і це наближує їх до ліричних переспівів, що хоч і не визначають яскравих пластичних образів, але глибоко дають відчуття ту тугу й те вічне шукання краси, шукання мрійної казки життя, до якої серед сучасних поетові реальних обставин дороги ще не знайдено. В цих поетичних моментах творчої фантазії поета відчувається той ніжний, чарівний стиль Метерлінка, що теж уперто шукав своєї казки і глибоко тужив за її красою й сонцем. Ці моменти поезики Олеся в кожному місці його поетичної творчості відчуваються надзвичайно яскраво” [173; 5].

Інший дослідник – Володимир Миропільський, досліджуючи малі форми драматургічної творчості Олександра Олеся, зазначає, що в них особливо впадає у вічі близькість тем і жанрів з російськими та західноєвропейськими символістами. Однак, “на жаль, Олесь захопився не шедеврами Метерлінкової творчості,

такими як “Синій птах” або “Сестра Беатріса”, але тими творами, які писав Метерлінк, коли ще був на роздоріжжі” [174; 26].

Не заперечуючи цілковито думки дослідників про творче наслідування Олександром Олесем символістського стилю бельгійського драматурга (на той час в Росії і Європі Моріс Метерлінк був доволі популярним автором), все ж не варто відкидати того, що модерністське, новаторське спрямування п'єс українського письменника відбивало той загальний рух оновлення, що спостерігався у національній літературі й мистецтві кінця ХІХ – початку ХХ століття. Передусім воно, як і загальна духовно-культурна атмосфера тої епохи в Україні, живили драматургічну творчість Олександра Олеся, зокрема сприяли створенню ним малих жанрових форм драми. Згадаймо, що в розвитку тодішньої української прози також цілком природними виглядали пошуки малих жанрових утворень, як про це переконливо доводить Іван Денисюк у своїй монографії “Розвиток української малої прози ХІХ – поч. ХХ ст.”, що на сьогодні витримала вже два видання [175]. Зрештою, згадаймо, що й Леся Українка, пишучи свої етюди, діалоги й монологи чи драматичні новели, також відбивала свій час, свій народ, свою вітчизнину в дзеркалі доби. І в її творах, як і в п'єсах Олександра Олеся, що слугували своєрідною зручною позицією для створення більш масштабних, сказати б, повнометражних драм, доволі легко вловлюється українська проблематика, національна ідея. Звичайно, це увиразнюється у рамках символістського типу художнього мислення, як уже про це йшлося.

Тому важко погодитися з позицією Миколи Неврлого, який критикує Ростислава Радишевського за начебто аж надто відверте й натягнене “націоналізування” сюжету символічного етюд Олександра Олеся “Танець життя”. З одного боку, й справді зображені дійові особи чи точніше – людський натовп (за словами Миколи Вороного, не що інше, як “обридливі, горбаті потвори, ідіоти, їх життя, немов жахливе снище, повне зневіри й розпуки, завершується божевільним танком” [176; 39]), не несуть у собі певної національної приналежності, а мають радше трансцендентне спрямування. Однак, з другого боку, – Олександр Олесь, якому боліла недоля й недержавність України, за переконанням Ростислава Радишевського, в цьому етюді

“висловлює стурбованість майбутньою долею рідного народу, вироджені сини якого, скалічені фізично, морально і політично, не можуть витворити справедливості, тобто привести до вимріяної казки. Покоління горбанів-синів і дочок здатне лише на божевільний танок...” [177; 40]. Згадаймо, що схожа ідея спостерігається в знаменитій поемі Миколи Бажана “Сліпці” і також передається через символічні образи. Однак етюд “Танець життя” – це не просто використання образів-символів, а всуціль виразно виявлене символістське художнє мислення письменника, починаючи від назви твору й завершуючи всією символістською його системою.

Так, порушуючи вселюдські проблеми буття, де поруч із потворним завжди існує красиве (натяки на чотирьох братів-горбанів і їх вродливу, та проте горбату сестру). Олександр Олесь наче проектує це на національний ґрунт, де побутували одвічні контрасти українського життя – зло і добро, воля й насилля, розуміння й обмеженість боротьби, гідна самодостатність і негідне манкурство тощо. Як логічно мотивованим сприймається смерть батька після божевільного танку своїх дітей, що символізує собою непритомність, нежиттєздатність українськості в тодішніх умовах російського самодержавства. Думається, що вона (смерть) – не стільки невідомість і безперспективність мети, скільки певна зупинка (хай і аномальна, незвичайна) на шляху до неї. Пригадаймо, як Іван Франко у своєму “Мойсеєві” говорить про людство, “що в страшному зусиллі спішить до незримої цілі”.

Отож нам ближче твердження Ростислава Радишевського про “символізм” “Танцю життя”, аніж Миколи Неврлого про “трансцендентну символічність” одноактівки Олександра Олеся.

Окрім драм на одну дію, українські письменники, щедро використовуючи традиційне багатство християнської символіки (переважно зв'язаної з містично-таємничим, вічним, загальним, загалом транспозиційним) з метою розширення символістського типу художнього мислення, витворювали різні жанри релігійної драматургії. Така біблійно-християнська символіка не просто органічно вписувалася до координат модерністської авторської ідейно-естетичної свідомості, а й постійно піддавалася певній переоцінці й певному переосмисленню світоглядно-художніх

вартостей все новими й новими поколіннями творців. “Це можна вважати конкретним мистецьким відрухом великого процесу трансформації свідомості людини, модернізації, перелому, що супроводив в історії кінець минулого та початок нинішнього століття, – пише Ярослав Поліщук. – В Україні цей процес протікав більш уповільнено та мляво, і то не стільки з причин філософсько-культурних, скільки із суспільно-політичних (на зміну короткочасній революції як образів свободи невдовзі приходить тоталітарно-державний устрій доволі примітивного зразка, що унеможлиблює подальшу модернізацію суспільства, а його культурного простору – зокрема [178; 221].

Тут дослідник досить точно спостеріг момент і причини піднесення релігійно-християнської символіки в системі модерністського художнього мислення, як і визначив згодом основні функціональні спонуки в їх творчій реінтерпретації. Передусім біблійні та християнські традиції для новочасного літератора асоціюються з усталеними критеріями найзагальнішого, трансцендентного та філософського порядку. Крім того, такого типу символіка так чи інакше, але завжди пов'язується із засадами віровчення, що більшою або меншою мірою становить тривку противагу суспільному та особистісно-духовному самоствердженню. Як підкреслює науковець, саме цей аспект набуває виняткового значення, актуальності в умовах тоталітарного буття з його уніфікацією та й, зрештою, профанацією сакрального. Водночас залучення до ідейно-естетичної авторської свідомості релігійно-християнської символіки означає не що інше, як своєрідне входження у вимір “наскрізного” часу (власне, це чи не найбільше поєднує її із символістським типом художнього мислення) замість тривіального, профанного часу щоденного буття. І, нарешті, використання релігійно-християнської символіки в “рамках” модерністської системи авторської ідейно-образної свідомості мимохіть прилучає письменника до світового й загальноєвропейського культурного середовища, що, як відомо, виросло із двох глобального значення традицій – християнської та античної.

Серед символів християнсько-релігійного спрямування, що їх використовували українські драматурги-символісти, були такі, що зв'язані насамперед з міракллями, містеріями, іншими формами, в сюжетах яких спостерігається незвичайне, таємниче, трансцендентне, надто зашифроване, власне, таке, що було типологічним проявом жанротворчої функції в розвитку драматургічно-театрального процесу національного письмен-

ства і мистецтва кінця XIX – початку XX століття. Тоді ж у нашій драмі, схоже до європейської, закріплюється одна із домінуючих тенденцій – “піднесення вічного, трансцендентного образу Христа до рівня відповідного впливу спасителя на історію людства (саме українські носії символізму часто використовували у своїх творах цей образ-символ. – Х.С.). При цьому образ Христа навіть не обов'язково має бути центральним, він може лише умовно окреслюватись як символічне тло твору. (...) Самий же образ, набуваючи ознак символу, опрозорується, сокровенний зміст розкривається в усій своїй значеннєвій глибині і філософській перспективі. Цей зміст реалізується не як предметна даність, а як динамічна тенденція: він не стільки дається, скільки задається” [179; 82-83]. І хай дослідники (Ігор Качуровський, Дмитро Бучинський, Володимир Янів, Тарас Салига, Ірина Бетко та ін.) вважають такий засіб творення Ісуса Христа приналежністю радше лірики, аніж інших родів і жанрів, все ж з цілковитою на те підставою цей прийом можна повноправно віднести до арсеналу драматургічної поетики.

Як ми переконалися, це спостерігається в релігійно-християнських жанрах і сюжетах драматургії Лесі Українки. Це простежується також і у філософській драмі-містерії “Спокуса” Панаса Мирного. Написана ще на початку XX століття, вона й досі, на жаль, належно (з концептуальних позицій християнського символізму) не поцінована. Вочевидь, причиною цього слід вважати методологічно неправильним підхід до її аналізу: тема, проблема, система образів, створених автором в ідеалістичному дусі, ніяк не могли вбгатися у канонізовані рамки критичного реалізму. Звідси й виходило, що твір Панаса Мирного мав виразне атеїстичне і матеріалістичне спрямування [180; 119], що його основа обмежується лише зіткненнями віри й розуму [181; 598], що, нарешті, в ньому письменник штучно “підтягувався” до неоромантизму [182; 157].

Важко погодитися з такими твердженнями вже хоча б тому, що “Спокуса” (на відміну, приміром, од “Лимерівни”) створена Панасом Мирним засобами поетики символістського мислення, дещо віддаленими від неоромантичної моделі авторської свідомості, не кажучи вже про цілковито реалістичний тип художньо-образного відтворення, що є повністю опозиційним до символізму. Більше того, символіко-алегоричний зміст образу Всевишнього, який опосередковано проступає у драматичній дії, подається драматургом як певна об'єктивність, не “показовість”, а “зadanість”. Власне, відтак і впливає (логічно й послідовно)

жанр драми-містерії”, в якому першорядну роль відіграє сюжет (уже доволі символізований) про Адама і Єву, їх гріхопадіння під впливом містичних сил зла – Луципера, Арехви, Ациболота й особливо Сатанаїла та Змії-спокусниці.

Справжній пафос твору досягається Панасом Мирним не стільки завдяки лише індивідуальному мистецькому переосмисленню біблійного сюжету про життя людей і первородність їх гріха, а передусім завдяки введенню до композиції драми-містерії (вона складається з трьох “справ”-дій: перша і третя відбуваються у раю, друга – в пеклі) надзвичайно важливого компонента символістського змістотлумачення давнього і традиційного для багатьох літератур сюжету, компонента, який, власне, актуалізує зміст п’єси в контексті не тільки нинішнього, а й майбутнього дня, трансцендентної вічності загалом. Ідейно-естетичний пафос твору вивершується драматургом у фінальній ремарці-“апофеозі”: “У невеличких яслах лежить народжений Христос. Над його головою стоїть і сяє у небі ясна зоря. З одного боку над яслами схилилася Божа мати, а з другого – стоять волхви, уклоняючись Христові. З неба доноситься пісня:

Слава Богові в високостях!

На землі – спокій,

А над людьми – Божа ласка!” [183; 320].

Саме про особливості християнської містерії, її міфологічну й символістську основу пише сучасний український дослідник Олександр Клековкін. Головним сюжетом життя його наскрізною дією стає переживання часу як напруженого чекання визначної події, якою мусить розв’язатися історія – пришестя Месії. Історичний час розділяється на дві головні доби – до Різдва Христового і після нього, а сама історія починає посуватися від акту божественного творіння до Страшного суду. Центром цього сюжету стає вирішальне подія, що визначає хід історії, падає нового змісту і визначає увесь подальший розвиток – пришестя й смерть Христа. Історія людства стає таким чином епохою підготовки пришестя Христа, а вся подальша історія – результатом його втілення і пристрастей. Отже, символічно визначається й композиція історії, що спирається на три визначальних моменти – початок, кульмінацію і завершення життя людського роду” (Див.: Олександр Клековкін. Містерія у генезі театральних форм і сценічних жанрів. – К.: “АртЕк”, 2001. – С.126). Про релігійно-християнський символізм в системі драматургічної поетики, зокрібно в таких жанроутвореннях, як містерії, міраклі, літургійній драмі тощо йдеться у праці цього ж автора – Сакральний театр: Генеза. Форми. Поетика. (Структурно-типологічне дослідження). – К.: Київський державний інститут театрального мистецтва ім. І.К.Карпенка-Карого, 2002. – 272 с.

Окрім того, ці рядки надають драмі-містерії Панаса Мирного “Спокуса” логічного й повнокровного сюжетно-композиційного закінчення, навіть незважаючи на те, що таке завершення дещо відходить од біблійної першооснови й наближається до символістського узагальнення. Без цього твір був би позбавленим ідейно-естетичної цілісності, без цього, власне, не був би повністю зреалізований творчий задум автора – художньо передати “біблейський переказ про г р е х о п а д е н н е, бо про цю спокусу і в народі ходе чимало переказів, східних з переказом біблейським. (...) Оже це ж усе-таки на ш е, р і д н е на м, а через те, мені здається, я маю право на те, щоб його завести у художню оправу” [184; 481].

У західноєвропейській драматургії, зокрема в драмах-містеріях Поля Клоделя (“Золота голова”, “Благовіщення”), Анрі Монтерляна (“Мертва королева”, “Вчитель із Сант-Яго”) – яскравих представників французької літератури католицької основи,

В Україні, зокрема у Львівському середовищі духовенства й художньої інтелігенції, що сповідували католицьке (вєселенське) християнське віровчення, як свого часу це робили представники “Руської Трійці”, католицький напрям, за переконанням дослідників Теофіля Коструби, Ярослава Грицьков’яна, Тараса Салиги, Миколи Ільницького та ін., виник на основі журналу “Поступ”, що почав виходити в 1921 році. Власне тоді, коли розпалася група західно-українських письменників “Митуса”, точніше – у 1922 році, народжується літературне угруповання “Логос”, що в нових умовах європейського й культурно-духовного життя українства продовжували традиції “Руської Трійці”, утверджуючи християнськість і національну самобутність українця як самодостатню і самоцінну в його бутті. До “Логосу” входили такі молоді художники слова, як Василь Лімниченко (Мельник), Степан Семчук, Григор Лужицький (Меріям), Олександр-Микола Мох (Орест Петрійчук), Роман Сказинський, а згодом до них приєдналися історик Теофіл Коструба, публіцисти Осип Назарук, Петро Ісаїв та ін. Усі вони ставили перед собою головне завдання – засобами художнього слова помітно активізувати культурно-освітню працю серед населення, що надто трагічно переживало поразку визвольних змагань 1917-1920 років. Їх повсякденна діяльність, їх літературно-мистецька творчість ґрунтувалась на християнських та національних ідеях, як це спостерігалось у переконаннях членів іншого літературного угруповання “Руська Трійця” (про це, а також про спільність елементів художнього мислення “Руської Трійці” та “Логосу” див.: Хороб Степан. – Традиції “Руської Трійці” у творчості письменників літературного угруповання “Логос” // Шашкевичіана. – Вип.3-4. – Львів-Вінніпег, 2000. – С.280-288). “Основні пункти програми групи “Логос” поставали, отож, з опозиції до матеріалізму і комуністичних ідей, із прагнення діяти й творити згідно з католицькою етикою”, – зазначає Ярослав Грицьков’ян [185: 171], а Микола Ільницький зауважує, що в творах “логосівців”, як і в поезії “митусівців”, переважала поетика символізму, а основними мотивами були національно-патріотичні та мотив єднання з Богом [186: 15].

за логікою жанру, за християнсько-біблійною основою сюжетно-композиційна структура так чи інакше, однак завжди мали змістоутворюючий компонент, який робив їх релігійними, сповнював пафосом християнськості. Не випадково дослідники їх драматургічної творчості безапеляційно стверджували, що світ їх п'єс – це світ неспокою, жертвовності, таїни об'явлення, Божого суду, Божої ласки й Божого ладу [187; 6].

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

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

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

Як зазначає Леонід Рудницький, “може, найкращий чи радше найбільше відомий приклад цього неписаного закону, що постать Ісуса в літературі чи в театрі не сміє говорити, знаходимо в Ф.Достоевського, в його “Легенді про Великого Інквізитора”, де Ісус не дає відповіді інквізиторові. У Г.Лужницького Ісус говорить, але це не означає, що Г.Лужницький цілком порвав із традицією. Докладний аналіз слів Ісуса в тексті п'єси виявляє, що автор узяв слова Ісуса Христа з усіх чотирьох євангелістів, так що свого він нічого не додав. Г.Лужницький (...) не назвав себе автором п'єси, а “тільки перекладачем (...). Таким чином, Г.Лужницький зумів поєднати традицію з модернізмом, що викликало обширну й позитивну реакцію в українській пресі того часу” [188; 196].

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

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

С а т а н а: А як завернеш з цієї дороги, Юдо, то ким залишишся? Залишишся далі жебраком, попихачем того, який обіцяв тобі царство. Ти бачив такого царя, як Він, ти бачив, щоб

цар із жебраком при одному столі сидів, у драному лахмітті ходив.

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

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

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

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

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

Ю д а: (*шепче з пристрастю*). Гроші!

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

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

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

А н г е л: На цих грошах буде кров невинної людини..." [189; 112-113].

Дослідники, аналізуючи релігійну містерію Григора Лужницького, зіставляючи її перший (1936) і другий (1950) варіанти, іноді звинувачують автора у відвертій ілюстративності деяких сюжетних ходів до новозавітних текстів, у певному схематизмі образів Ісуса Христа й Юди, у суворому дотриманні біблійних канонічних ситуацій, зрештою, у виразній дидактично-популяризаторській меті твору, що залишилася незмінною навіть після незначних доповнень і переробок окремих сцен та образів, зокрібно Юди [190; 180-181]. З цим можна погодитися лише почасти, та й то лише щодо нагромадження зайвих сюжетних ліній драми-містерії, що, як уже говорилося, порушувало композиційну стрункість (пропорційність картин, їх логічну послідовність) твору.

Саме ж жанрове утворення змушувало драматурга чітко дотримуватись містифікації як способу символістського художнього мислення і в розгортанні наскрізного сюжету (повторюємо, автор свідомо йшов за подієвістю чотирьох євангельських книг, тільки з'єднавши їх в одне ціле), і в мистецькому трактуванні головних образів (передусім Сина Божого й того, хто зрадив його "за тридцять срібеників" – Юди, які доволі часто зображувалися в світовому письменстві й мистецтві як символічно-опозиційні: втілення всепрощення учителя й зради його учня, і вже бодай цим мимохіть спонукали до певної схеми в їх відтворенні).

Нарешті, цілком природним було прагнення Григора Лужницького – патріотично налаштованого (як і всі члени літературного угруповання "Логос") українського письменника на національному ґрунті пропагувати засобами мистецького слова християнське вчення, релігійну мораль й етику. Згадаймо, що саме на початку ХХ століття схожі твори з виразним дидактично-популяризаторським спрямуванням (тобто драми-містерії чи їх жанрові модифікації) відроджувалися ледь не в усіх західноєвропейських літературах (хай і на рівні окремих спроб), зокрібно німецькій (місто Оберамергау стало тут своєрідним центром) чи французькій (такі містеріальні форми часто ставали основою драматичного дійства, що виставлялося перед Паризьким собором Нотр-Дам).

Втім, розглядаючи окремий твір Григора Лужницького, варто виходити з його, авторової, ідейно-естетичної символістської концепції п'єси чи й загалом контексту всієї релігійно-християнської драматургічної творчості письменника і цілісно-своєрідної авторської свідомості цього художника слова, на чому, до речі, акцентують ті ж критики драми-містерії "Голгота – Страсті, Смерть і Воскресіння Господа нашого Ісуса Христа" [191; 181].

Загалом творча реінтерпретація Григором Лужницьким образу Ісуса Христа певною мірою відбила основні тенденції західноєвропейської літератури у зверненні до біблійного матеріалу. Драматурги, прозаїки, поети, з одного боку, вдавалися до художньо-символістської трансформації загальновідомих канонів, переосмислюючи по-своєму цілий ряд сюжетів, образів,

мотивів, не віддаляючись, проте, далеко від їх сутності (прикладом може слугувати та ж “Голгота – Страсті, Смерть і Воскресіння Господа нашого Ісуса Христа”), з другого – поглиблювали легендарно-фольклорне, національне начало в системі подій, характерів, компонуванні, дещо відходячи від усталених, традиційних змістотворень і формотворень (яскравим переконанням цього може бути “Шляхом Вифлеємської зорі” Остапа Грицяя). Ці два етапи творення головної дійової особи нового Завіту широко спостерігаються в світовому письменстві (“Остання спокуса Христа” Н.Казандзакіса, “Євангеліє від Ісуса” Ж.Сарамаго, “Євангеліє від Сина Божого” Н.Мейлера, “Зворушливе чудо” Е.де Кейроша, “Перекази про Христа” С.Лагерлеф та ін.). Більше того, якщо проектувати з початку ХХ століття на його подальші роки в трансформуванні цієї основної постаті Біблії, то варто зауважити, що в літературі й мистецтві доволі помітного розповсюдження набув жанр літературних Євангелій, що можна обґрунтувати це не лише очевидними процесами секуляризації особистісної і масової свідомості, але й цілковито свідомими настановами інтерпретації євангельських сюжетів й образів, тем і мотивів з позицій, мовити б, альтернативного художнього мислення. Тут варто згадати такі твори, як “П’яте Євангеліє” М.Помілію, “Євангеліє від Матфея” Т.Брингсфера, “Фрагменти апокрифічного Євангелія” Х.-Л. Борхеса чи “Євангеліє від Томи” Романа Іваничука.

Очевидним джерелом усього цього синтезу авторської свідомості, певно, є “Життя Ісуса” Ернана Ренана. І якщо узагальнювати літературно-художні твори, що появились після цієї визначної книги, то можна і треба зробити висновок про те, що чи не все багатство євангельсько-образного матеріалу літератури і мистецтва надто ХХ століття “є варіаціями – “ренанівської” концепції в таких аспектах: по-перше, літературні варіанти євангельських колізій часто дописують чи продовжують канонічні тексти, ускладнюючи їх план подій соціально-історичними та предметно-побутовими реаліями; по-друге, схематизовані новозавітні характеристики будь-яких персонажів чи їх вчинків об’єднуються багатоплановими морально-психологічними мотивуваннями, що усувають надприродне і незрозуміле звичайній людині, наближаючи його до рівня

звичайної свідомості; по-третє, для більшості подібних варіантів характерний певний рівень осучаснення стародавніх подій, їх залучення до контексту духовних пошуків сприйманої культурно-історичної епохи; по-четверте, дописування і продовження євангельського матеріалу утворюють разом рухому історію життя Ісуса Христа та його оточення, яка, будучи за своєю змістовою суттю екзегезою, одночасно олюдноє божественні максими, робить їх зрозумілими і близькими людині” [192; 21-22].

Має рацію сучасний дослідник євангельських мотивів й образів в українській літературі Володимир Антофійчук, коли стверджує, що під час трансформації євангельських сюжетів, образів, тем і мотивів особливо виокремлюється у процесі художнього мислення проблема створення постаті Ісуса Христа в письменстві, яка, відштовхуючись од догматичних підходів, як суб’єктивно, так й об’єктивно спрямована в русло однозначного потрактування загальнолюдського євангельського образу. Науковець, уточнюючи цю проблему, зауважує, що коли поети, прозаїки й драматурги створюють такі загальновідомі персонажі, як Іуду, Пілата, Варавву (вони протягом тисячоліть стали своєрідними образами-символами) і на перший план висувають подієвість та осучаснену систему поведінкових і морально-психологічних мотивувань, то щодо “образу Ісуса Христа такий підхід дуже рідко дає позитивні з точки зору загальнокультурної традиції наслідки. Адже оточення Месії характеризується передовсім дією (вчинком), тоді як “інструментом” впливу Боголюдини на навколишній світ виступає слово” [193; 28]. Очевидно, цим також можна пояснити деяку традиційну заданість образу Ісуса Христа з драматургічного твору Григора Лужницького “Голгота – Страсті, Смерть і Воскресіння Господа нашого Ісуса Христа”, як, зрештою, якоюсь мірою й образ Юди (Іуди), майже завжди асоціюється із моделлю зради чи спокуси збагачення (тут, мабуть, варто б говорити про архетип зради).

Не вдаватимемося до аналізу різноманітних версій євангельського зрадництва й системи розробки такого типу символічних образів в українській літературі досліджуваного періоду, зауважимо тільки, що постать “вічного” відступника від свого вчителя розроблялася, як ми переконалися, й національною релігійно-християнською драматургією (ті ж “На полі крові” чи

“Голгота – Страсті, Смерть і Воскресіння Господа нашого Ісуса Христа”). Звернувся до цього образу і Спиридон Черкасенко в драмі “Ціна крові”. Художнє символістське мислення тут вибудовує постать Іуди через його сприйняття натовпу зі своїми слабкостями й фанатизмом, через його використання деякої обмеженості учнів Месії, зрештою, через його підступність і хитрощі (скажімо, поширення оманливої думки про свідому участь Ісуса в містифікації оживлення Лазаря). Так крок за кроком люблячий учень Іуда, зауважуючи деяку непослідовність дій і вчинків Христа, приходять до сумного висновку про недовготривалість і притлумленість вчення свого Вчителя, через “бездіяльність” Ісуса-Месії, а відтак і до можливості його зради.

До цієї групи української релігійно-християнської драми можна також віднести й п'єси-містерії письменника з діаспори Остапа Грицяя “Шляхом Вифлеємської зорі” та “Anima universalis”. Ці твори являють собою зразки того, як містеріальний сакральний сюжет органічно співіснує зі світським, профанним, як високий християнський пафос протягом усього драматичного дійства раз по раз “забарвлюється” звичними побутовими деталями, що, безперечно, спонукає автора до нових, свіжих засобів емоційно-художньої експресії, пошуків модерних прийомів символістської поетики, зокрема композиції.

Та якщо “Шляхом Вифлеємської зорі” будується з одним виразним композиційним центром, навколо якого компонується як релігійні (здебільшого євангельські епізоди про народження в “яслах на сіні” Божого дитяти, прихід до нього “трьох царів зі Сходу”), так і світські картини (переважно з появою Вифлеємської зорі славлення простолюдом з'яви Ісуса Христа), то “Anima universalis” має кілька композиційних центрів християнської історії й історії людської цивілізації, що робить наскрізне розгортання подій більш панорамними, сказати б, всеохопнішими, а відтак і трансцендентним. Так, у другій-четвертій картинах розвивається історично-філософська дія в Єгипті, Сирії, Арабії, у п'ятій і шостій, що відбувається в стародавніх Елладі й Римі, – намічаються основні конфліктуючі сили, які згодом із появою християнства, стануть одна супроти одної: Бог і Сатана. А далі в картині “Геній мира розп'ятий” окреслюються страхіття можливого протиборства з християнською вірою і впевненість у

перемозі Сина Божого, про що засвідчує неземний вістун з дев'ятої картини. Нарешті, картина “Свято Різдва” – перший триумф ідеї Любові й Миру, передостання “Триумф Христа” – остаточна перемога Господньої всемудрості над демоном зла. І вже вивершення цього містеріально-символічного дійства в такій сюжетно-композиційній послідовності – фінальна картина “Епілогу”, що наче втілює в собі пафос усього драматургічного твору, домінує ідейно-естетичну думку драми-містерії: “Душею всесвіту є Любов, якою Господь надихнув людину як найсильнішу зброю супроти зла” [194; 61].

Варто зауважити, що ця релігійно-християнська п'єса Остапа Грицяя “виросла” з однойменного оповідання, написаного дещо раніше (в 1932 році) під впливом, як доводять дослідники творчості письменника Любомир Винар і Любов Прийма, глибоких філософських рефлексів, містеріальних мотивів та образів “Фауста” Й.-В. фон Гете [195; 60 і 196; 9]. Звісна річ, “Anima universalis” українського автора, як і “Фауст” німецького поета, не цілком придатні для сценічної інтерпретації головним чином через композиційну ускладненість, насиченість сюжетних подій десятками дійових осіб тощо. І все ж твір Остапа Грицяя (ця драма в німецькомовному варіанті й досі не опублікована), вочевидь, слід сприймати лише як літературно-художній з християнським спрямуванням драматургічний витвір, що хай і не надто помітно, однак розширив можливості авторської символістської свідомості в такого типу літературі, додав (бодай кілька) суттєвих рис у творенні української релігійно-християнської драми. Нарешті, згадаймо, що не всі містерії придатні для постановки на сцені, деякі з них також досягали громіздких розмірів: приміром, “Містерія страстей господніх” Арнуля Гребана, що була написана в середині XV століття, композиційно складалася із 35 тисяч віршів, у ній брали участь близько 400 персонажів. Тим часом, на неї й досі покликаються як на літературно-художній факт в історії західноєвропейської драматургії, зокрібно релігійно-християнської.

Цікаво, що такий жанр символістської драматургії (певна річ, суттєво модифікований) й надалі розвивався у національному письменстві – чи то в українському зарубіжжі, а чи на материковій землі. Власне, це засвідчувало цілковито свідоме або мимовільне

прагнення її творців продовжити культурно-історичну традицію (виняток, звичайно, становлять роки так званого методу соцреалізму в Україні) підтверджувати своє “коріння в часі, коли історичні події доводили майже до цілковитого знищення цього коріння” [197; 13]. Прикладом цього можуть слугувати драми-містерії “Іконостас України” Віри Вовк*, “Ісус – Син Бога живого” Василя Босовича, ораторія “Молебник неофітів” Василя Барки, або твори, де містеріальність стає важливим елементом символістського художнього мислення, де сакральне органічно співіснує з профанним, де завдяки використанню інтертекстуалізму відчутно спостерігається запозичення із староукраїнської, зокрема, містерійної або міраклевої драми, книг Святого Письма, нарешті, з творів світової літератури (“Голод” Богдана Бойчука, “Дійство про велику людину” Ігоря Костецького, “Птахи з невидимого острова” Валерія Шевчука, “Битва при Веталуї, або Друге пришествя Олоферна” Марії Віргінської).

Підсумовуючи сказане, можна зробити висновок, що модерні типи художнього мислення, зокрема 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, Яків Мамонтов витворили цілу систему жанрів малої драми (драматичний етюд, драматичний діалог, драматична сцена, драматичний ескіз,

* Про цю п’єсу, як і про “Молебник неофітів”, що написані наприкінці XX століття українськими авторами з діаспори, цікаві міркування у сенсі порушуваних нами проблем висловлює зарубіжна дослідниця національної драматургії і театру Лариса Залеська-Онишкевич, яка доводить, що за жанровими ознаками “Іконостас України” – “мовби він” є історично вагомим подій, котрі відбулися на землі України: від давніх звичаїв до християнізації і далі – до сучасних радісних і болючих подій, включно з Чорнобилем”, додамо: з символізацією як дня минулого, так і дня нинішнього; а “Молебник неофітів” – ораторія, “це мовби сконцентрований переспів цілої св. Літургії – власне жертвоприношення для відкуплення душ. Картина розп’яття, аж до моменту “Звершилось!”, приводить до поновного моменту, коли “Христова зоря порятунків настала” (Див.: Додаток до антології драматургії української діаспори “Близнята ще зустрінуться: українська модерна драма”. Уклала Лариса Залеська-Онишкевич. – Львів, 1997. – С.7. С.3).

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 цілком самостійні, в іншому першими пробами матеріалу для великих драм (Андрій Ніковський).

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

Таким чином, символістський тип художнього мислення, що прижився в Україні на початку XX століття, сприяв розвитку національної драматургії і театру. Реципіюючи кращі західноєвропейські зразки, зокрема символістські п’єси Моріса Метерлінка, Гергарта Гауптмана, Станіслава Виспянського, Люціана Риделя та ін., українські автори доповнили цю модель художньо-образної свідомості суто специфічними рисами, що особливо яскраво видно під час типологічного зіставлення творів українських і зарубіжних драматургів, під час виявлення характерних ознак естетики й поетики в драмах національних письменників. Хронологічно цей ряд можна окреслити так: “Затоплений дзвін” Гергарта Гауптмана появився у 1896 році, “Весілля” Станіслава Виспянського – у 1901; “Сон української ночі” Василя Пачовського – у 1903; символічні драматичні етюди Олександра Олесь – у 1910; а драма-феєрія “Лісова пісня” Лесі Українки – у 1911 році. Звідси можна “сміливо сказати, що тодішня українська модерна література і драматургія йшли в ногу зі світовим письменством” [198; 184].

Окрім того, слід відзначити, що в українській драматургії і театрі символізм був явищем не лише мистецько-естетичним, але й значною мірою відбивав через окремі художні постаті та їх твори національно-культурні й духовні процеси життя українського народу. Власне, така національна спрямованість символів і форм доступно приводила до усвідомлення тісного й

органічного зв'язку, національного з естетичним, що йшло, як ми переконалися, ще від романтичного й неоромантичного типів мислення. Майже всі аналізовані тут твори засвідчили, що українські драматурги-символісти (Леся Українка, Спиридон Черкасенко, Олександр Олесь, Василь Пачовський, Іван Кочерга, Яків Мамонтов, Єлисей Карпенко, Леонід Мосендз та ін.) в специфічних формальних мистецьких категоріях подавали синтез відчуттів, вражень, традицій, історії й загалом минулого нашого народу в його динамічній чинності. У переважній більшості таких художників слова вияскравлювалася внутрішня потреба позбавити образи національного буття статичності, надати їм динаміки сучасного життя, організувати й інтелектуалізувати їх, щоб зробити духовно-мистецьким набутком як українського інтелігента, так і рядового читача-поціновувача.

Українська символістська драма, функціонуючи в загальному національно-культурному коді, помітно вирізняла такі людські постаті через систему художніх образів-персонажів, котрі виявляли своєрідність модерністського світогляду, життєву мистецьку реальність початку ХХ століття. Така символістська драма, може, надто позбавлена зовнішньої динаміки, проте внутрішньо набувала форм (чи то повнометражна драма, а чи одноактівка) лірично-філософського твору, завдяки чому дійові особи, порівняно із класичною українською драмою, мали можливість медитувати над одвічними питаннями людського буття.

Важливою й характерною рисою символістського типу художнього мислення українських драматургів є звертання до фольклорних та міфопоетичних кодів нації. Завдяки цьому багато творів занурювалися до джерел первнів нашого буття, проектувало життя нації на перспективу. Нерідко полишені сам на сам із своїми турботами та проблемами, дійові особи символістських драм не просто розмірковували над звичними для них явищами, а наче виходили до трансцендентних висот, до обширів Космосу.

Серед жанрових утворень особливо виокремлюються в українській символістській драмі одноактні форми: етюди, ескізи, ліричні діалоги тощо. Все це засвідчує думку, що модерні форми витворювалися повноцінно в українській літературі у 20-30-х

роках. Бо вже в наступні десятиліття символізм, образно висловлюючись, усе помітніше згасав в авторській свідомості українських письменників, рефлектуючи лише в поодиноких своїх виявах, та й то здебільшого випадкових.

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

Якщо ранній символізм в українській модерній драмі нерідко мав наслідувальний характер, то вже початок 20-х років переконливо довів його самодостатність як типу художнього мислення, що розвивався в літературному та театральній-сценічному процесах паралельно з іншими течіями як цілковито оригінальне й цілісне явище. Більше того, воно також характеризувало національну драматургію і театральне мистецтво, що творчо побутували в українському зарубіжжі означеного періоду (Олександр Олесь, Спиридон Черкасенко, Єлисей Карпенко, Леонід Мосендз тощо).

Українська символістська драма одночасно засвідчила, з одного боку, тісний зв'язок із романтичним та неоромантичним типами художнього мислення авторів-попередників національного письменства, з іншого – чутливе осмислення та рецепіювання західноєвропейських модерних типів художнього мислення, зосібна символізму. Її поетикальні засоби згодом еволюювали в інших типах та моделях авторської свідомості, зокрема християнському символізмі, експресіонізмі тощо.

РОЗДІЛ III УКРАЇНСЬКА ЕКСПРЕСІОНІСТСЬКА ДРАМА

Історико-теоретичні засади становлення та функціонування українського експресіонізму

Експресіонізм, як і інші модерні типи художнього мислення (передусім неоромантизм, символізм та імпресіонізм), несе в собі принаймні дві яскраво виражені генеалогічні засади. Перша полягає у тому, що ця модель авторської ідейно-естетичної свідомості була викликана до життя самою дійсністю, суспільними вимогами часу, різного роду обставинами існування явищ, подій, рухів тощо. Загалом катаклізми світового масштабу на початку ХХ століття (війни, революції, технічні відкриття) прямо, навіть імперативно спонукали експресіоністів до виявлення головної сутності й суті людського буття, здебільшого прихованого за зовнішньою видимістю. Адже на їхніх очах руйнувалося все старе, віджило, анахронічне й народжувалося нове, досі не знане. І від того не менш несприйнятно-застережливе, завуальоване.

Власне в характері часу й обставин закорінена й друга засада появи експресіоністського типу художнього мислення – настійливе прагнення молодого покоління митців видозмінити чи й зовсім змінити принципи світобачення й світовідтворення, систему образності й засоби поетики, заперечуючи як традиційні філософсько-світоглядні настанови, так і тенденційні прийоми та структури, наприклад, реалізму чи натуралізму. Саме до таких форм авторської ідейно-естетичної свідомості з їх культивуванням зматеріалізованого світу, що переважав над світом духовним, з їх соціальною заданістю в детермінації людської поведінки, експресіонізм був своєрідною опозицією.

Більше того, маючи в своїй основі деякі спільні погляди (передусім на оновлення) чи в чомусь споріднені філософські й літературно-естетичні положення з такими модерністськими типами художнього мислення, як неоромантизм (приміром, яскраво виражений індивідуалізм та ідеалізм), символізм (скажімо, суб'єктивізоване ставлення до зображуваного предмета як певного знака) чи імпресіонізм (наприклад, несприйняття раціоналізму, позитивізму та емпіризму), все ж експресіонізм у

кінцевому підсумку заперечував і їх своїми головними світоглядними й мистецькими приписами, остаточно концептуально сформованими у творчому процесі засадничими вимогами.

Звісна річ, вони вирізнялися й викристалізовувалися, а потім і утверджувалися в надрах попередніх стильових моделей, нерідко прямо протилежних за своєю суттю. Отто Вальцель називав, порівнюючи з французьким, німецький натуралізм перед-експресіонізмом, слушно вказуючи на те, що поєднувало предметний світ цих структур авторської свідомості [1; 90]. Поглиблений психологізм характеру, що традиційно сприймається як невід'ємна риса реалізму, свого часу також став добротним ґрунтом, з якого, образно висловлюючись, виростав пагін експресіоністського дерева. Це стало тут домінуючим: письменники, художники, актори намагалися передусім акцентувати увагу на тому, що відбувається всередині особистого "Я" індивіда, проникаючи в хаос підсвідомого та інтуїтивного, а відтак і проектуючи крізь призму свідомості буквально все, що має бодай найменшу причетність до людського існування. Зрештою, звернімо увагу на те, що теоретики та історики літератури кінця ХІХ – початку ХХ століття небезпідставно основною рисою реалізму (не класичного, а нового, ліричного його вияву) вважали поглиблений психологізм: "...Питання про людину, яка бореться тільки за "місце під сонцем", одійшло тут на другий план і на черзі постала проблема особистості, відповідальності за власну долю й тих, хто її оточує" [2; 168].

Наведені приклади спонукають до думки, що деякі засади експресіонізму склалися ще задовго до його появи як окремішньо-цілісного типу художнього мислення, що в них спостерігається тяглість певних естетичних та поетикальних принципів. Тому важко погодитися з міркуваннями частини дослідників про те, що ця ідейно-стильова модель літературно-мистецької творчості регламентується виключно першою чвертю ХХ століття [3; 142], що її поява зумовлена насамперед соціальною кризою розвитку суспільних відносин на зламі століть й трагічними обставинами Першої світової війни [4; 507], що вона виникла спочатку і лише в Німеччині [5; 189].

Тим часом ряд зарубіжних дослідників, наче спростовуючи такі чи схожі твердження офіційного в недалекому минулому

літературознавства, доводили, що експресіоністський дискурс спостерігається вже в 90-х роках XIX століття, приміром, у творчості норвезького художника Едварда Мунка [6; 24], його співвітчизника драматурга Августа Стріндберга і польського письменника Станіслава Пшибишевського [7; 23], що сама назва цієї мистецької течії, зрештою, й сама ця творча манера існували в середовищі французьких майстрів пензля (скажімо, Анрі Матіссе, Поля Гогена, Жульєна-Августа Герве, Поля Сезанна) вже близько десяти років перед їх популяризацією в усій Європі й, зокрема, Німеччині [8; 11]. Можливо, тут, на відміну від деяких інших модерністських типів авторської свідомості, певну роль відіграло те, що експресіонізм як динамічно потужна шкала естетичних і світоглядних відношень перш за все склався й утвердився у літературно-мистецькій творчості, в художній практиці, а вже згодом став невід'ємним об'єктом і предметом науки, породивши гострі суперечки й широкі дискусії як щодо своєї назви і програмових цілей, так і щодо своєї естетики та поезики. Принаймні таке припущення суттєво знімає категоричність у судженнях про витоки й специфіку експресіоністської форми мислення.

Як би там не було, а сьогодні, маючи в розпорядженні численні матеріали з проблем генеалогії та своєрідності розвитку експресіонізму в різних західноєвропейських культурах, зокрібно в багатьох літературах, можна з певністю стверджувати, що його джерела датуються останнім десятиліттям XIX століття, що його започаткували, як, до речі, й імпресіонізм, представники образотворчого мистецтва, а вже незабаром він прижився у музиці, літературі й театрі як ідейно-естетичне явище, що чинило шалений спротив змеханізованому світу, цілковито позбавленому ідеалізму та одухотворення. Крім того, найбільший пік у розвитку цієї модерністської моделі припадає на початок другого, а спадає на початку третього десятиліття XX століття, що зв'язано із крайнощами у творчості, – безпредметністю й абстрактністю [9; 39].

І нарешті, експресіонізм, на переконання науковців, незважаючи на те, що елементи його помічалися й раніше у мистецтві ряду інших країн, найбільш сприятливий ґрунт для свого розвитку знайшов у Німеччині. Саме тут він здобув і

прихильність, і популярність, й урізноманітнення в літературі та мистецтві настільки відчутно, що згодом, де б він не утверджувався, якою б мірою не практикувався, його творчо наслідували, як правило, в “німецькій проекції”. Хоча з самого початку ця течія насправді мала всезагальне, мовити б інтернаціональне спрямування, на відміну від неоромантизму та символізму з їх помітними національними первнями і кодами. Більше того, навіть якщо, приміром, у Франції, Норвегії та Польщі, де, як зазначалося, експресіоністські принципи спостерігалися й раніше, то все одно творцями-початківцями цієї модерністської форми художнього мислення були здебільшого письменники і митці, котрі не просто знали німецьку культуру й літературу того часу, а були тісними узами пов'язані й здружені з ними.

“На мене ринуло зразу враження розбудованої, кипучої стихії, для якої знайдення своєї форми є постулатом життя, а не спортом, де борються з піною на устах, оскаженіло, де дійсно здобувають ґрунт під ногами і закріплюють за собою позиції. (...) Де почувается гігантське зрушення крицевих натур, крицевих воль у великому бажанні не кількох одиниць осміюваних новаторів, а цілого безмірно талановитого покоління” [10; 34]. – так писав про німецьких експресіоністів у своїй статті “Нова німецька драма” Лесь Курбас.

Експресіонізм, по суті, систематично і ґрунтовно почав досліджуватися одразу ж по закінченні Другої світової війни. 30-ті й початок 40-х років, що позначені існуванням сталінізму та гітлеризму, ідеологія яких повністю заперечувала ідеалізм, суб'єктивний підхід у зображенні екзистенції людської особистості й життя, значною мірою випадали з цього поля. Власне, після 1945 року науковці (передусім зарубіжні) чіткіше виокремили етапи розвитку цієї моделі авторської свідомості, встановили посутню різницю між імпресіонізмом та експресіонізмом, вияскравили їх світоглядні розбіжності та домінуючі для них філософські настанови і цілковито своєрідне сприйняття дійсності. Певно, не випадково Мартін Гайдеггер стверджував, що література і мистецтво є не чим іншим, як “в буквальному сенсі світоглядом” [11; 112].

Він, звичайно, у ранніх і пізніх експресіоністів* (до і після Першої світової війни) мав певні відмінності, що, на переконання дослідників, зв'язано з двома етапами розвитку цього модерністського типу художнього мислення. Перші, заперечуючи бездушність і хаос сучасного їм життя, природничі науки, загальну позитивістську картину світу, монотонність й одноманітність повсякденності, виступали насамперед супроти всього старшого покоління. Держава, громадяни, техніка – все здавалося їм анахронізмом, відсталим, таким, що заважає подальшому поступу людства. Навіть більше – всім тим, що нівелює, нищить його загалом. Вони гостро критикували світоглядні й філософські концепції Фрідріха Ніцше в європейській культурі, та водночас (можливо, мимохіть) заперечували й успіхи XIX століття. Початок війни для них уявлявся початком звільнення людини від усього цього огрому безладдя, нівечення й віджилості.

Однак дуже скоро молоде покоління експресіоністів переконалося у марності своїх сподівань: жорстокість війни, тотальне нищення, знецінення й знеосіблення людського життя, технократична (машинізована) загроза суцільного притлумлення душевного й духовного в людини – ось, що спізнали вони в цій світовій кризі. Тому для них вимога життєвої правдивості й гармонії на землі була зв'язана тільки з вимогою боротьби супроти війни. Такий пацифізм пізніх експресіоністів змістився із зовнішнього до внутрішнього світу, від заперечення старого покоління до спостереження, а відтак утвердження власних думок, власної душі, власного духу як найвищої правди у пізнанні злочинності війни і всього того, що провокує її, війну. Тут, на переконання експресіоністів, важить не стільки національний патріотизм якогось окремого народу, стільки патріотизм загальнолюдський, всеохопний. “Людина мусить врятуватися сама від себе (...) і йти від індивідуальних, приватних, одноразових переживань та страждань до страждань людства” [12; 531], стверджувало нове покоління експресіоністів.

* Ми не дотримуємося поділу експресіоністів на “лівих” і “правих”, як це здійснюється й далі в деяких наукових виданнях (Див., наприклад: УЛГ. – Т.2. – К., 1990. – С.142), що йде від “політизації” цього типу художнього мислення.

Звідси саме цей тип світовідчуття, ця, мовити б, імперативна настанова стали своєрідним викликом тим силам, у яких вони вбачали загрозу для існування людини і світу, – механізації й індустріалізації, капіталізму й матеріалізму з їхньою агресивністю і нівелюванням особистості, протиставивши їм суб'єктивізм, ідеалізм, інтуїцію й одухотворення. Власне в духові, в тому ж самому середовищі закорінені (хоча, звісно, й не прямо взаємозалежно) дійсність і мистецтво [13; 53]. Останнє, загалом художній світ, на думку експресіоністів, є важливим засобом виходу із стану реального в стан ірреальний, із конфлікту та помилкового шляху сучасної їм людини до безпосередності буття свого “я”. Як приклад, згадувалися часи, в яких страждання людства видавалися спорідненими із власними: період бароко, основою якого була зневіра після тридцятилітньої війни, трансцендентний період готики тощо. Цим самим експресіоністи наче знову переживали життєвий страх і релігійний екстаз того часу, контрастуючи суто естетичним інтересом з минулим, котре уособлював у собі радше імпресіонізм, аніж експресіонізм. Тому, на їхню думку, тільки митець із своїм суб'єктивістським поглядом на життя і людину, дійсність і минуле, лише художник із своєю творчою та духовною інтуїцією здатний об'єктивно пізнати світ, збагнути його закони, надавши виразної експресії абсолютному й духовному та душевному, – цій “справжній реальності, що є захищеною сутністю поза зовнішньою видимістю явищ і речей довоколишнього світу” [14; 13].

Дослідники теорії експресіонізму доводять, що за своїм світоглядним підґрунтям він найбільше близький до неоромантизму і символізму, насамперед, як уже зазначалося, своїм ідеалізмом, своєю метафізичною концепцією дійсності. Та водночас цей модерністський тип художнього мислення не ігнорував і предметного світу, реального вияву явищ буття. Хай би як він їх не деформував та абстрагував. Тут зберігалося суб'єктивоване осмислення життя і людини, що певною мірою характеризувало і натуралізм, й імпресіонізм. З останнім експресіоністів пов'язували ще й глибокий віталізм, надія на оновлення і ... вчення Фрідріха Ніцше (його особливо культивувало

покоління пізніх творців експресіонізму) про довколишній світ як естетичний феномен, про подолання небуття лише в мистецькому акті тощо. Саме тут смерть як завершення фізичного буття, по суті, втрачає своє значення, бо дух і душа людська живуть вічно, існують у єдності з іншими, з усім світом, хай і в космічних просторах. Звідси експресіоністи, навіть зображуючи матеріальне, передусім прагнули до духовного, до єдності “я” зі світовою духовністю. Вочевидь, у цьому й народжувалася нова, цілковито не схожа на попередні, мистецька психологія, яка наполегливо вишукувала спільне або принаймні схоже в людині, тварині, рослині, загалом у всій природі [15; 106].

Однак природа тут не виконує тієї функції, що в романтизмі чи неоромантизмі, символізмі чи імпресіонізмі, де вона розвивається побіч людини, незалежно від її волі. Експресіоністи заперечують природу як таку, що хоче зробити людину своєю невід’ємною часткою, і спрямовують свою увагу до духовного й абсолютного, що приховані в глибинах зовнішнього і мінливого світу, що закодовані в надрах людської підсвідомості. Тому-то саме митець, на їх переконання, здатний створити нову, незаплямовану цивілізацією дійсність, новий, несфальшивлений образ, котрий постає в його уяві, в його візії на рівні особистісного вираження, себто е к с п р е с і ї. “Вони не зображують, вони переживають, – писав теоретик німецького експресіонізму. – Вони не відтворюють, вони оформлюють... Уже нема цілого ланцюга фактів... Є тільки їх візія” [16; 53]. Візія, що зв’язана із внутрішнім, а не зовнішнім виявом, прихованим, а не видимим предметом, одиничною, сказати б, індивідуально-особистісною субстанцією, а не масово-типовою. Отож, експресіонізм вивільняв, виокремлював із пут типового “виняткове, поодинокому надавав автономного значення (...), права громадянства набував символ неповторного” [17; 13].

Немає сумніву в тому, що тут експресіоністи часто вдавалися до філософських постулатів французького мислителя Анрі Бергсона про заперечення інтелектуальної конкретизації світу і протиставлення їй перетворюючої сили ірраціонального,

творчого життя”. Культурно-песимістичні висновки з цієї антитези зробив Людвіг Клагес, який вірив у настання “віку загибелі душі”. Ще багатші та розмаїтіші висновки робить, розглядаючи перспективи зникнення суспільства, німецький культуролог Освальд Шпенглер, зосібна, в своїй праці “Загибель Заходу” він прагне довести, що західноєвропейська культура є кінцевою фазою у розвитку цивілізації. Можливо, тут експресіоністи не стільки концентрували увагу на якомусь песимістичному фатумі, на всеохопній приреченості “у вирі індустріалізації людської душі”, скільки вважали за потрібне однаковою мірою, без зайвої ідеалізації говорити про різні сторони людського буття – світлі і темні, добрі і злі, сумні і радісні, шляхетні і підступні, раціональні й ірраціональні тощо. Бо так чи інакше всі вони є виявом духовності й душевності людини, так чи інакше виявляють експресивну силу динамізму в її психіці. Певно, звідси не краса, а перш за все експресія – відчутна сила духовного виразу стала домінуючою рисою естетики експресіонізму.

Цікаві міркування щодо цього висловив видагний український режисер Лесь Курбас у передмові до монографії Віктора Обюртена “Мистецтво вмирає”. що була видана в Києві 1918 року в його ж таки перекладі. Дискутуючи з рядом положень цієї книги, котра, на його переконання, є виявом “бездонного, безнадійного суму і глибокої любові до мистецтва”, він беззастережно вірить, що майбутнє театру – в синтезі рації й інтуїції, власне в тому, що проголошував французький філософ. “Я вважаю, – пише Лесь Курбас, – що поява такого, наприклад, Бергсона у філософії з його обороною метафізики і зворотом до інтуїції відноситься на ділі саме до останніх літ перелому двох великих епохових стилів, які ми тепер переживаємо. І думаю, що чистому розумові цим ще раз сказано: не по силах тобі самому.

І нарешті, саме нове мистецтво найбільш мене переконує, що тривоги автора сьогоднішньої книжки принаймні передчасні і що їх можна вповні віднести тільки до факту загибелі “старого” мистецтва. Для нас, сучасних, до котрих уже витягли докопитися хвилі нових гасел із Заходу і Сходу, для нас, що відчули всю трагедію переломової години в мистецькій свідомості й відчужанні людства (...), для нас уже ясно, що поминки мистецтву не в пору.

Навпаки. Нова естетика відкриває перед нами новий світ і безмежні, невичерпані можливості (...). І я смію думати, що ми стоїмо напередодні постання такого високого й живого мистецтва, якому по силі рівного досі ще не було...” (Цит. за вид.: Лесь Курбас. У театральній діяльності, в оцінках сучасників, документи. – Балтимор-Торонто: Українське видавництво “Смолоосип” ім. В.Симоненка, 1989. – С.95).

Яскравим прикладом цього слугувала творчість шведського письменника Августа Стріндберга, який настійливо вишукував цю експресію у різноманітних виявах людської сутності. Його художницький шлях також був, сказати б, динамічно експресивним – від реалізму до містики, від сумнівів до віри, від раціонального до ірраціонального, від свідомого до інтуїтивного, від натуралістичного зображення до екстатичного сценарію тощо. Автор натуралістичної “Графині Юлії”, він створив після реалістично-містичного “Пекла переживань” драми-містерії, з яких, на переконання дослідників, зразковими саме для експресіоністського типу художнього мислення є “Шлях до Дамаску”, “Соната привидів”, “Батько”, “Самум”, “Танець смерті”. Деякі його персонажі були лише виразниками каяття і скарги, приреченості й жорстокого саморозкриття (точніше – самобичування), виявляючи суцільну кризу індивідуальної свідомості. Нерідко п'єси драматурга розпочиналися з візій, часто дія відбувалася у фантазмагоричних видіннях, мареннях, мріях і розгорталася стрибкоподібно, картинно, іноді як певна мозаїка. Тут, власне, були закарбовані заклики нового людства, крик і мова жестів. Не випадково один із авторитетних французьких істориків експресіонізму Бернар Дібольд охарактеризував твір Августа Стріндберга “Шлях до Дамаску” як своєрідну “материнську праклітину експресіоністської драми”, а російський театрознавець Борис Зінгерман, аналізуючи феномен “театру Стріндберга”, назвав його “богом європейських експресіоністів”.

Головними категоріями цієї моделі авторської свідомості, як переконуємося, були поняття вислову, експресії і перевага виражальної функції над зображальною у літературі та мистецтві. Буття, сутність людини осмислювалися з позицій динамізму виражень – почуттів, думок, настроїв тощо. Німецький теоретик Курт Пінтгус вимагав, щоб у художній творчості процес здійснення “відбувся не від зовнішнього до внутрішнього, а навпаки”, при цьому “внутрішня дійсність втілюється за допомогою засобів душі”, котра “не розчиняється розпливаючись, а ущільнюється, розчиняє світ, щоб його, вільного, сотворити по-новому” [18; 533]. Вочевидь, такі міркування імппульсувалися дещо призабутими для експресіоністів положен-

нями філософії Артура Шопенгауера про те, що споглядання, бачення чи будь-які інші форми рецепції без допомоги душі, без участі інтуїції є неповними, усіченими. А в процесі літературно-мистецької творчості без вираження душі годі обійтися.

Загалом система поглядів Артура Шопенгауера, якою свого часу також щедро послуговувалися й імпресіоністи, мала помітний вплив на світоглядні й художні орієнтири експресіоністів. Навіть більший, на думку дослідників, аніж новіші філософські постулати Фрідріха Ніцше, зосібна, про “надлюдину” з її потужною волею до влади, винятковою моральністю та могутньою внутрішньою силою у прагненні утвердити своє “я” (це відчутно живило, як ми вже говорили, неоромантичний тип авторської свідомості). Експресіоністи ж, навпаки, намагалися віднайти в “новій людині” все просте, звичне, може, іноді й малопримітне, навіть примітивне, котре характеризувало б широкий загаль, висхідне в людському й природному середовищі. Тим-то й зрозумілим є їх часте звертання до робітничої й селянської тематики, заземлено-неускладненої проблематики, образів рядових персонажів, узвичаєних мотивів, що не несуть у собі аж надто очевидні соціальні, професійні, утилітарні маскування.

Втім філософсько-світоглядні засади виникнення експресіонізму були б неповними, якби оминути тут мовчанням феноменологічне вчення Едмунда Гуссерля. У своїй теорії він, розробляючи наукові положення попередників Іммануїла Канта (про суть явища), Георга-Вільгельма Гегеля (про розвиток й етапи свідомості-духу), запропонував повернутися до самої речі і зазирнути в її сутність, себто виявити її феномен. При цьому філософ відкидав усе зовнішнє, побічне, описове, історичне і т.п., що могло б затьмарити, приховати саму річ. Більше того, її можна зусебічно осягнути, а відтак і цілковито збагнути, на його переконання, лише суб'єктивовано, тільки з допомогою вираження, зрештою, і через інтуїцію як важливий чинник пізнання. У цьому, власне, й точка дотику або точніше – переплетіння феноменології й експресіонізму. І хай перше – поняття філософське, а друге – літературно-мистецьке, все ж принцип в осмисленні буття і людини, предмета і явища, свідомості й духу і т.п. залишався один і той самий, Здається, найбільш точно вловив

його суть уже згадуваний Едвард Мунк, влучно висловившись: “Я маю не те, що бачу, а те, що я побачив”.

З точки зору функціонування цього модерністського типу художнього мислення, слід зазначити, що його сприйняли ледь не в усіх європейських культурах та літературах майже одразу після виникнення. Він, звісно, не з однаковою інтенсивністю розвивався в різних країнах, у різних родах і жанрах. Однак повсюдно і в усьому його носії виразно виявляли особливості естетики і поетики, такі своєрідні риси, що характеризували саме цю модель авторської свідомості. Щодо змісту літературних і мистецьких творів, то тут домінували соціальні катаклізми, воєнне лихоліття, голод, урбанізація, міжстатеві взаємини, біологічні потреби і залежність від них, важка, а нерідко й трагічна доля окремої особистості з розірваною свідомістю, розтерзаною душею, хаос буття і притлумленість людського духу, який, незважаючи на свою заземленість, можливо, й приреченість, прагне вийти у всезагальні, космічні простори, навіть апелює до сил містичних. Звідси – джерела трагічного світосприймання таких персонажів і героїв.

Ще одна примітна риса експресіонізму, що її культивували, скажімо, Георг Тракль та Ернст Штадлер, Георг Гейм та Франц Верфель, – антитетичність: невіра у сучасне і віра в майбутнє, знеоцінення літературних традицій аж до примітивізму і витончена мистецька суворість, примітивність дій чи вчинків персонажів й миттєва експресивність реакції на них... Ця нова орієнтація зображення призводила до інтенсифікації почуттів (сильних, яскравих, глибоких) до пафосу, що був незнайомий попереднім течіям реалістичного та натуралістичного, а почасти й символічного типу. При цьому пафос – часто дорікаючо-викривальний і трагічний – доводився експресіоністами до “екстазу”, вражаючого “крику”, через який вони засобами образності виражали особливе, досягаючи необхідного естетичного ефекту. Тому в літературній творчості вони надто пильну увагу приділяли мові твору, експресивним прийомам стилістики: з одного боку, барокова нарочитість і строгий ритм (Ернст Штадлер, Франц Верфель), з іншого – доступна синтаксична простота, навіть уживана затертість ряду слів, їх накопичення аж до переходу в абстрактність (Георг Тракль, Георг Гейм, Георг Кайзер).

Такий експресіоністський стиль “охоплює всі елементи твору, які знаходять свої психічні пояснення в абстрактних потребах людини, – писав німецький теоретик та історик літератури Теодор Дублер. – Швидкість, синхронність, найвище напруження навколо взаємоприналежності побаченого... Видіння коротко виявляється в сфері екзальтованого спрощення... Кольори без позначення, зображення без пояснення, в ритмі встановленого головного слова без атрибута... Все пережите досягає вершини в духовному... Кожна подія стає глибоко суб’єктивованою... Орієнтація на “істоту” призвела до абстракції, до міфологізації” [19; 534].

До цього слід додати, що під пером експресіоністів людина не просто абстрагується чи й схематизується, вона сприймається ними, сказати б, як атрибут повсякденності. Вони цікавилися характером такої особистості лише тоді, коли вона перебувала в стані найвищої напруги духовних і душевних сил. Відтак усе побічне, зовнішнє, відсторонене, по суті, не мало абсолютно ніякого значення, або набувало іншого смислу. Почуття на грані, майже на неможливому вияві їх в людині – ось що цікавило й захоплювало носіїв цього типу художнього мислення. Тому й стають зрозумілими думки теоретика німецького експресіонізму Пауля Корнфельда: “Бувають моменти, коли ми відчуваємо, як нам байдуже все те, що можемо розповісти або повідомити про ту чи іншу людину” [20; 537].

Літературознавці доводять, що в ранній період розвитку експресіонізму домінували жанрові утворення лірики (її першими творцями стали австрієць Георг Тракль, німці Георг Гейм та Ернст Штадлер), епічні ж і надто драматургічні форми більше панували вже в другому, пізньому періоді існування цього модерністського типу художнього мислення [21], який репрезентувала ціла плеяда прозаїків і драматургів – Леонгард Франк, Людвіг Рубінер, Ернст Толлер, Георг Кайзер, Фріц Унру, Вальтер Газенклевер та ін. Щодо цього, можна зробити принаймні два припущення, котрі, як нам видається, якоюсь мірою пояснюють і мотивують таку ситуацію. Перше зв’язане з тим, що на ранніх експресіоністів ще мали деякий вплив (на початку 900-х він почав спадати) символісти й імпресіоністи з їх ліризацією та метафорикою суб’єктивованого “я”, з їх ідеалізованою почутте-

вістю. Для Гейма, Тракля і Штадлера, наприклад, дуже важливим був творчий досвід французьких символістів Шарля Бодлера, Поля Верлена, Стефана Малларме, Артюра Рембо з їх художнім ознаменуванням “речей у собі”.

Проте вже згодом, зокрема в першому і на початку другого десятиліть ХХ століття, ці та інші носії експресіоністської моделі авторської свідомості (сюди варто додати ще й Курта Гіллера, Йоганнеса Бехера, Арно Гольца) помітно відходять від цих традицій, позбавляючись впливу попередників. Створена ними поезія вже не була композиційно “розхристаною”, як у символістів, а набирала форм ритмічно точного вираження. Їх метафори торкалися не речей, як в імпресіоністів, а виразного “я”, утворюючи зв’язки між уявленнями, котрі за межами окремішнього вірша не були з’єднані між собою. Тропи, на відміну від символістського та імпресіоністського, виконували в експресіоністському типі художнього мислення функцію нагнітання емоцій (найактивніше тут використовувалися гіперболи і порівняння, як, скажімо, в урбаністичній ліриці Йоганнеса Бехера). І що найпримітніше! В такій поетичній творчості великий, навіть надмірний огро́м почуттів не визнавав, як у попередників, контролю розуму, а тільки асоціативно виливався у певні мотиви й образи. здебільшого алегоричні.

Зрозуміла річ, що на такому літературно-художньому тлі розвиток експресіоністської драми, хай і імпульсувався він драматургічною спадщиною Августа Стріндберга чи запереченням положень реалістично-натуралістичної п’єси, все ж був недостатнім. Втім тут потрібний був ще й суспільний поштовх. Ним стала Перша світова війна, під кінець якої експресіоністська драма вийшла на чільне місце. Дослідники пов’язують це ще й зі зростаючою раціоналізацією та політизацією словесно-сценічної творчості, котрі почалися ще з “Войцека” Георга Бюхнера, а згодом перейняли містично-візіонерські риси від драматургії Августа Стріндберга та критично-ексцентричні риси від Франца Ведекінда. Драматурги-експресіоністи, звісно, перейняли в Бюхнера і Стріндберга зовнішні форми такої п’єси: у першого – “техніку шматків”, у другого – “синтетичний ряд ілюстрацій”.

Свого часу Лесь Курбас доволі влучно охарактеризував загальний пафос експресіоністських драм: “В обривках програм, у вирваних цитатах, сильних, як удари стихій, в котрих невідомо скільки духу, а скільки безпосередньої інтуїтності, в котрих картини небувалих досі об’явлень шпурляються з легкістю жонглера, в котрих чувається дике стремління до необмеженого, необнятного; людина у вселенній, величина у своїй трагедії, сама на гльобі, з рукою, що вп’ялася в небо і рве його до стіп своїх; міць і воля – хаотична, гаряча, що ломить те, що досі звалось “стильність”, щоб, нічим не зв’язаній, відбити на небесах яскраву, небувало колірну цятку свого силуету” [22; 34].

Окрім того, експресіоністська драма, “власне, й вийшла на перший план тому, – зазначає Лариса Мороз, – що, як помічали ще сучасники того процесу, для нього (експресіонізму) головне – людина, на відміну, скажімо, від того ж натуралізму, де людина все ж є скоріше часткою середовища” [23; 160]. І ще тому, що носії саме цього типу художнього мислення “повернулися до морального індетермінізму, від якого були відмовилися натуралісти” [24; 45]. Так свідомо, з певною художньою метою драматурги-експресіоністи, спрощуючи (навіть зумисне) зовнішню драматичну дію, знову поверталися до античної “трагічної вини”, котру творила людська воля і за котру сама ж несла відповідальність” [25; 46]. У цьому, власне, й друге припущення, котре аргументує превалювання лірики чи драми відповідно до раннього і пізнього періодів розвитку експресіонізму.

У 20-х роках ХХ століття саме експресіоністська драма і вистава сприяли досягненню найпомітніших вершин розвитку цієї модерної моделі авторської свідомості. Повторюємо, не без суттєвого впливу шведського драматурга Августа Стріндберга активно розгорталася діяльність у літературі й театрі цілого ряду німецьких, австрійських, скандинавських, польських, російських письменників. Драма-перетворення і драма-звільнення, що їх вони створювали “за Стріндбергом”, вимагали “нової людини”, цілковито нового героя із складним життєвим шляхом, непростюю, а нерідко й трагічною долею, із глибокими пристрастями (приміром, п’єси Ернста Толлера, Ернста Барлаха,

почасти й Георга Кайзера^{*}). Водночас експресіоністська драма була лірично-монологічною, де зізнання, чи точніше – самовираза, іноді важили більше, ніж така ідейно-естетична категорія, як конфлікт. Дійові особи в такому творі – радше рупор автора, вони несуть у собі не просто емоційний заряд, а, мовити б, “вибухову одержимість і наче проступають із нетрів усього земного – екстатично й шалено, але вони наділені тільки деякими справжніми ознаками людини”, – писав Пауль Корнфельд [26; 124]. Отож, європейська модерністська драма (в тому числі й експресіоністська) на зламі минулих, надто на початку ХХ століття, цілком “природно” переходить від “нормативного” зображення людини до спостереження над процесом самопізнання її, у зв’язку з тим, що особистість трактується письменниками не як структура, а як процес. Дедалі більша увага приділяється не так мотивуванню дій і вчинків персонажів, як їхнім розмірковуванням над можливими – або, з погляду даного персонажа, неможливими – діями і вчинками, а також аналізу причин такої можливості чи неможливості. Увага до внутрішнього світу, до душевного стану людини є примітною особливістю європейської драми цього періоду. Згадаймо п’єси А.Чехова, А.Стріндберга, С.Пшибишевського та інших, у яких зовнішня дія майже відсутня [27; 177], де дуже багато залежить від процесу вираження (експресії), чи власне, самовираження дійової особи модерністської або, точніше мовити б, експресіоністської драматургії.

І все ж головним образом експресіоністської драми була “молода людина”, боротьба якої спрямовувалася не стільки супроти конкретної особистості, скільки проти надлюдських сил. Навіть більше, такі постаті часто не мали власних імен, діяли

^{*} До нової, власне, експресіоністської хвилі німецьких драматургів можна також віднести таких авторів, як Антон Вільдганс, Макс Паульвер, Рейнгард Герінг, Бернгард Бернсон, Отто Цофф, Роберт Міллер та ін., модерністські драми яких ставилися не тільки в театрах Німеччини, Австрії, Данії, а й на сценічних підмостках Чехії, Словаччини, Польщі. Про них, безперечно, знали в Україні, хоча постановок не здійснювали, як засвідчує Лесь Курбас і дослідники українського сценічного мистецтва 20-30-х років ХХ століття (Петро Рудін, Олександр Кисіль, Володимир Блавацький, Степан Чернецький, Григор Лузницький та ін.).

вони в якомусь абстрактному місці, без очевидних часових і просторових орієнтирів. Як тут не згадати відомої ремарки з драми “Люди” Вальтера Газенклевера: “Час – сьогодні. Місце – світ”. Звичайно, драми такого типу вимагали у їх постановників нового сценічного стилю. Тому режисери й актори свідомо руйнували межі між різними видами мистецтва, тонко використовуючи музичні й шумові ефекти, образотворчо-декоративні й освітлювальні засоби з метою максимального наближення до артистів. Уся техніка сцени використовувалася з підкресленою оголеністю. Таким чином митці намагалися зруйнувати межі, якими театр ілюзій відокремлював сцену від публіки, і залучити глядача до активного співпереживання, втягнути його в ряди революціонізуючого людства. Згідно з такою сценічною стилістикою експресіонізму, театр, за словами Герберта Йгерінга, був покликаний вже не відображати, а виражати сучасне життя [28; 537].

Як у ранньому, так і в пізньому періодах розвитку експресіонізму епічні форми, порівняно з лірикою та драмою, менше піддавалися його впливу, можливо, тому, що за родовими ознаками епос більше об’єктивований, аніж суб’єктивований, у ньому нема так чітко окресленого “я”, як у ліриці й драмі, а отже, більше опосередкованого, ніж безпосереднього самовираження. Тому-то й вимоги експресіоністської поетики якоюсь мірою протиставлялися, скажімо, німецькій романістиці з її орієнтацією на формування естетичного ідеалу особистості. Хоча саме тамтешні прозаїки з-поміж творців епічних жанрів інших країн чи не найчастіше послуговувались поетикою цього модерного типу художнього мислення: “знеособленням” розповіді, деформацією або й зовсім знищенням традиційного сюжету, монтажною або колажною композиційною структурою з низкою емоційно насичених картин, сцен, епізодів, що калейдоскопічно, без логічної мотивованості, змінюють одне одного. В романах, приміром, Генріха Манна, який хоч і передбачив деякі прийоми експресіоністського стилю, все ж в основному не поділяв художніх концепцій цієї авторської свідомості, спостерігається пильна увага до самовияву героїв, їх екзальтованого, нерідко спустошеного світу, їх таємничо-прихованого діяння тощо. То вже пізніше ці та інші елементи експресіонізму з’являться в

розповідних мініатюрах, оповіданнях та новелах Готфріда Бена, Альфреда Дебліна, Франца Кафки, Казимира Едшміда, Леонгарда Франка – письменників, які помітно відходили від головних засад реалізму.

Таке широке західноєвропейське тло філософсько-світоглядних та літературно-мистецьких джерел виникнення і функціонування експресіоністського типу художнього мислення, звісно, спонукає до виявлення особливостей його витоків, його естетики й поетики на українському ґрунті. Тим паче, що за винятком 20-30-х років минулого століття* в Україні про це, здається, й не вели предметної розмови, не кажучи вже про дискусії навколо деяких проблем експресіонізму. Офіційна, зідеологізована наука вважала це явище вислідом буржуазного суспільства і його культури, чужорідним методом так званого соцреалізму тощо. Певні зрушення у дослідженні цієї моделі авторської свідомості відбулися в нашому літературознавстві, мистецтвознавстві й філософії лише протягом останнього часу, та й то тільки дотично чи принагідно до якихось порушуваних питань розвитку модернізму, творчості окремих художників слова або митців чи й загалом національного літературно-мистецького та культурного процесів початку ХХ століття [29]. Тут, звичайно ж, не можна оминати дослідників із українського зарубіжжя, котрі, перебуваючи далеко від материкової України і будучи відірваними від національної науки, хоч якимось чином намагалися заповнити прогалину у вивченні експресіонізму, його творчого побутування передусім у літературі і сценічному мистецтві [30].

Однак і там, і там це, на жаль, не має цілісного і систематичного спрямування, а є радше спорадичними спробами окремих науковців осмислити своєрідність функціонування експресіоністського типу художнього мислення в Україні. Тому нині вкрай необхідно, використовуючи ґрунтовні знання про західноєвропейський експресіонізм і зміну ідейно-естетичних орієнтирів національного літературознавства та мистецтвознавства, зокрема в потребі типологічних зіставлень поетикальних засобів, зусебічно з'ясувати його становлення і розвиток, бодай у драматургії.

* Тут варто згадати такі праці, що й досі не втратили своєї наукової вартості – “Експресіонізм та експресіоністи” (1929), “Експресіонізм у німецькій літературі” (1925) Освальда Бургардта (Юрія Клена) та ін.

Ця модель ідейно-естетичної авторської свідомості “приживалася” в нашій драмі кількома, принаймні двома чітко вираженими у літературно-сценічному процесі шляхами. З одного боку, через рецепцію цієї західноєвропейської модерної течії, що вже мала певні обриси у творчості близького нам Станіслава Пшибишевського, набула особливо помітного розвитку в словесному мистецтві після Першої світової війни, з іншого – через намагання увиразнити й розширити в літературі й театрі, надто на початку ХХ століття, новітні прийоми творчості, зумовлені ідейно-естетичним національним контекстом і художніми потребами часу. Звідси експресіонізм в українській драматургії, на відміну від західноєвропейської експресіоністської п’єси (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 модерністські типи художнього мислення – неоромантизм, імпресіонізм, символізм тощо (хай і на рівні окремої письменницької постаті, а не цілісної системи), утверджував у національній сценічній літературі нове мистецьке бачення і зображення, цілковито нову, порівняно із попередньою, тенденцію національно-культурного самовизначення.

Свого часу, майже одразу по закінченні Першої світової війни, чітко визначив основні засади експресіонізму польський поет і критик Ян Стур, що мешкав тоді у Львові. В одній із своїх статей “Чого хочемо”, видрукованій у місцевій польськомовній “Вечірній газеті” (то була серія схожих публікацій), він писав: “Не форма, а зміст є суттю нової течії. Мова йде про душу або радше мову душі (...). Хочемо якнайточніше, якнайкраще, якнайбільш безпосередньо виразити оголену душу, що насправді прихована в життєвих виявах, з допомогою її вигляду та рухливості” [31; 210]. Як переконуємося, тут відчувається очевидний вплив Станіслава Пшибишевського, з його “оголеною душею” на експресіоністів початку ХХ століття (згадаймо його драми “Золоте руно”, “Задля щастя”, “Гості”, “Матір” та ін.). Проте, як і всі носії цієї форми авторської свідомості, Ян Стур переконаний, що дійсність є не чим іншим, як “ірраціональною хаотичністю”, вона й становить “хаотичну цілість” [32; 200], яку кожен раз можна по-своєму інтерпретувати.

Такі чи схожі думки, висловлені про експресіоністський тип художнього мислення хай і представником іншої літератури, в Україні мали своє подальше “життя” в літературно-художній практиці модерністів, принаймні того ж Львова [33].

Загалом експресіонізм як типологічно споріднене утворення (завперш із німецькою та польською драматургією) реціпіювався на українському ґрунті передусім через розширення засобів драматургічної поетики – динамізм дії, сюжетно-композиційну рвйність та замкнутість, виразно підкреслену сценічність, активне вираження (прийомами театральної образності) життя, а не його зображення, чіткість художницької позиції у ставленні до нього. Як ми вже наголошували, експресіоністи різко відкидали застарілі (анахронічні в їх розумінні) структури буття мистецтва, прагнули вивищити автентичність, незалежність людського духу, вивільнити людину, її “я” з пут змеханізованого світу. Власне, шукаючи шляхів для вдосконалення духовності окремої особистості, вони ставлять її в центр Всесвіту, в результаті чого кожен індивід (він був радше виразником авторської ідеї) підносився до космічних масштабів, та все ж залишався заземленим, винятково-трагічним і водночас езотеричним у своїй суті.

Як і західноєвропейський експресіонізм, його український відповідник став своєрідним маніфестом катастрофи, кризи суспільства і людського духу чи й сутності “я” загалом. Однак не лише такий відчай, як звикли стверджувати, спричинився до появи у нас експресіоністської драми. “Нею керувало могутнє переосмислення головних конструкторів історичного процесу – і вже одне це відсувало відчай у зону периферії, хоч він і визначав собою естетичний екстрат цієї драми, – тонко простежує джерела і розвиток української драми експресіонізму Неллі Корнієнко. – Це було очевидним і яскравим, проте, на мій погляд, не найголовнішим. Визначальним у цій драмі – попри всю широчінь її естетичних рефлексій – був перегляд понять: людина, екстрема, маса, устрій світобудови, устрій моєї держави, тобто головні характеристики поняття “прогресу”. Драма експресіонізму вже не могла задовольнитися тим, що називалося до неї стабільністю, комфортом: вона відчула напругу у “видимому”, у тому, що передчувається, і в реальному чутті

гармонії. Вона переглянула поняття активного і пасивного в особистості, суб’єктивного й об’єктивного, вона позбавила людину, передовсім митця, дистанції із світом, зняла дистанцію, подолала її, зробила людину не просто частиною катастрофи, а її ядром” [34; 176-177].

Експресіоністи всіляко намагалися вплинути на читача чи глядача (згадаймо бодай драматургічні твори німецьких авторів). Теоретик цієї художньої моделі мислення Юліус Баб визначив її сутність як, образно висловлюючись, переживання та спогади людини в останню мить, перед стратою, в момент усвідомлення свого небуття. Тому-то й вірогідними теоретичними засадами обумовлювалася й структура експресіоністських драм, характерними рисами якої були узагальненість малюнка та уникнення деталей. оскільки ті послаблюють експресію, притуплюють вираження, притлумлюють вразливість як від творення, так і від сприйняття подій героїв тощо. Сюжетні перипетії перш за все підпорядковуються потребам виразу емоцій.

Українська літературно-художня критика і літературознавство 10-20-х років, на перший погляд, ще не зовсім чітко окреслювали й визначали такі поняття, як “експресіонізм” і “неонародництво”*, “модернізм” і “неореалізм”, хоча тонко

* Тут доречно зауважити, що такий дослідник української літератури кінця XIX – початку XX століття, як Іван Денисюк тонко спостеріг момент заперечення Іваном Франком самого терміна “народницька”, який виявився у полеміці із Софією Русовою, котра вживала цей термін у своїх наукових працях: “Здається, пора б покинути такі загальники, які невірні в своїй категоричності. Такою виключно народницькою українська література не була ніколи. Вже в “Енеїді” Котляревський змалював переважно побут не просто селянства, а середнього українського панства та багатого козацтва кінця XVIII в. З тої самої сфери брав немало малюнків і Квітка (...) А Шевченкові “Сон”, “Кавказ”, “Петрусь”, “Княжна”, “Сотник”, не говорячи вже про “Неофіти”, “Марію”, “Царів” та більшість ліричних поезій, малюють побут і душу не селянина, а укр(аїнського) інтелігента середини XIX віку. У Нечуя-Левицького на самім вступі його творчості стоїть не “Бурлачка”, “Причепя” й “Хмари”, ще вчасніше від сих повістей написані “Люборацькі” Свидницького, а в початку 70-х рр. “Лихі люди” Мирного (...), не говорячи вже про лірику Старицького, що висловляла чуття чільного тогочасного українського інтелігента. Лишаю тут зовсім на боці історичні повісті Куліша “Чорна рада” та написані ним поросійськи “Спомини Миколи М” (Див.: Франко І. Старе й нове в сучасній українській літературі // Франко І. Зібр. творів: У 50-ти т. – Т.35. – К.: Наукова думка. 1982. – С.92).

вловлювали сам процес становлення нової критичної системи цінностей парадигми в українській культурній самосвідомості (“На великім шляху. Про письменників 1909” Микити Сріблянського, “Драма живих символів” Миколи Вороного, “Дисгармонія” В.Винниченка” Антона Крушельницького чи колективна монографія “Експресіонізм та експресіоністи”).

Безперечно, на становленні української експресіоністської драми позначалася впливова на початку ХХ століття національно-культурна класична традиція. 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 інтенцій і форм українського модернізму [35; 10].

Одночасно спостерігався зворотній вплив модерної п’єси (неоромантичні драматичні поеми Лесі Українки, неореалістичні та експресіоністські драми Володимира Винниченка, неонатуралістичні етюди Спиридона Черкасенка, символістські сценічні композиції Олександра Олеся) на традиційно зорієнтованих драматургів. Скажімо, соціальні й історичні драми 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 традиційної течії в бік модернізму. Чого не можна сказати, приміром, про Івана Стешенка, який постійно критикував модерністську драматургію Володимира Винниченка за, мовляв, схематизм образів та мітинговість монологів, не вбачаючи в цьому абсолютно нічого, окрім художньої недосконалості. Або вже згаданого з цього приводу Гната Хоткевича, котрий вважав, що нова драма Чехова, Метерлінка та Ібсена цілковито заступили на українській сцені місцевих авторів. А ті, що навіть і ввійшли до репертуару – “Лісова пісня”, “Камінний господар” Лесі Українки, “Натусь” Володимира Винниченка, “Земля” Спиридона Черкасенка, на переконання критика Якова Стоколоса, не давали достатньо матеріалу, щоб створити засобами сценічного мистецтва живий, повнокровний образ (!?).

І це про письменників, чия творчість йшла в руслі найбільших ідейно-естетичних пошуків світової драматургії і театру кінця ХІХ – початку ХХ століття. І це у виданнях (“Літературно-науковий вісник” та “Українська хата”), програмовими засадами яких було сприяння і висвітлення модернізації національної літератури і мистецтва, загалом усієї культури.

Не вдаватимемося до конкретизації і з’ясування деталей цих фактів у нашому літературно-сценічному процесі, що помітно відвело б нас від дослідження поставленої проблеми, зауважимо тільки, що історичний час, спростовуючи ті чи інші висловлювання критики 20-30-х років, таки утвердив думку, що представники українського модерну, зокрема експресіонізму, стали повноправними творцями драматургічно-театрального контексту ХХ століття. Водночас він засвідчив, як не просто, нерідко непримиренно утверджувалася модерністська естетика і поетика, зосібна експресіоністська модель художнього мислення в національній драмі і театрі.

Справді, в українській драматургії початку ХХ століття зі всією очевидністю поєднуються як традиційні, народно-позитивістські уявлення, етнографічно-національні риси, так і форми, структури, типи й утворення європейського творчого досвіду – інтелектуалізована індивідуальна і культурна рефлексія, елементи психоаналізу, візійні й фантазмагоричні дії здебільшого від реалізму до містики, від статичного до екстатичного зображення, від сумнівів до віри героя тощо. Нова генерація українських письменників, у тому числі й драматургів, намагалася йти в річищі європейського модернізму, залучаючи до нього кращі національні ідейно-естетичні явища, постаті тощо, не ігноруючи, проте, й творчості драматургів-традиціоналістів.

Драматичні твори Лесі Українки, Володимира Винниченка, Олександра Олеся, Василя Пачовського, Спиридона Черкасенка та інших закріплювали на нашому ґрунті новітні форми і прийоми зображення, відбивали еволюцію основних типів художнього мислення (від описового реалізму, соціологічного реалізму до символізму, неоромантизму й експресіонізму). Власне, останні – це ті моделі письменницької свідомості, котрі стають домінуючими у розвитку української модерної драми на початку ХХ століття, у розгортанні 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” [36; 10].

Разом із іншими типами художнього мислення експресіонізм помітно модернізував українську літературу і мистецтво 20-30-х років. Власне, експресіоністську образність, інверсійність мовлення, сугестивність алегорії, динамізм дії, ірреальну, здебільшого фантазмагоричну ситуативність драматичного дійства, стрибкоподібний, дещо ілюстративний розвиток сюжету, контрастні прокламації та інші риси поетики цієї стильової течії надібуємо в ряді творів національного письменства і мистецтва означеного періоду. Тут і новелістика Василя Стефаника (“Стратився”, “У корчмі”, “Сама-саміська”, “Шкода”, “Новина”, “Басараби”, “Роса” та ін.), і романи “Вальдшнепи” Миколи Хвильового, “Сонячна машина” і драми “Memento”, “Чорна Пантера і Білий Медвідь”, “Пригвожені” Володимира Винниченка, і роман Осипа Турянського “Поза межами болю”, і повісті Андрія Головка “Діти Землі і Сонця” та “Можу”, і ранні поезії Тодося Осьмачки, Миколи Бажана та Павла Тичини, і кіноповісті “Земля” та “Арсенал” Олександра Довженка, і п’єси “Народний Малахій”, “Патетична соната” та “Маклена Граса” Миколи Куліша, і драми “Міраж” та “Стомлені” Михайла Могиланського, і вистави “Газ” та “Джіммі Хіггінс” у постановці “Березолу” Леся Курбаса, і картини образотворчого мистецтва Олекси Новаківського...

Схожих прикладів, звісна річ, можна навести й більше, що засвідчуватиме очевидну наявність експресіонізму, тих чи інших засобів його естетики та поетики на національному ґрунті, в чималій художній практиці. Свого часу, аналізуючи ранню творчість Тодося Осьмачки, влучно спостеріг особливості експресіоністського мислення українського автора Сергій Єфремов. “Щось із ґрунту, міцне і сильне, з вузловатим корінням у глибині матері-землі, органічне, а не нажироване чується у

цього молодого поета, – пише він. – В Осьмачки так рясно образів, грандіозних та разом і надзвичайно простих і нештучних, що вони аж його самого побивають, гнітять. Чого іншому поетові на цілу вистачило б книгу, те він щедрою рукою розсипає в одній тільки п’єсі, образ на образ нагромаджуючи. Це якась грандіозна сила фантазії, що навіть буденні звичайнісінькі речі повертає на таємну символіку, повну похмурої якоїсь величності. І ця непомірованість виходить не з кокетування, не з пересипання образами, як у новітніх імажиністів, а з справжньої сили, що з глибин підсвідомого шукає ходу собі на ясний світ творчості” [37; 642-643].

Тут, до речі, Сергій Єфремов виявив ще одну своєрідну рису цієї модерної моделі авторської свідомості в поезії Тодося Осьмачки: цілковито специфічне ставлення “я” до предмета – до сфери знаків, форми, символів тощо. Як, приміром, у таких рядках із вірша “Казка”:

*По болотах
та по ярах
людина йде...
Дивиться пожежами,
диха димами,
головою світ заступа (...)
А за нею вихри свистять,
зривають зубаті городи з кам’яних гнізд,
зелені села – з корінням,
крутять у просторах, наче сухим листом;
розбивають у тисячах громових гуків,
засипають каменем ріки,
рівняють гори... [38; 33-34].*

Тут і тривога перед загрозою чогось незворотного, сказати б, навіть містичного, і страх, що пожирає душу, і передчуття біди, котра невпинно насувається, і безпомічність чи приреченість людини не тільки на землі, а й у просторах всесвіту. По суті, всі знаки й символи твору (“людина ... дивиться пожежами // диха димами”, “Голова світ заступа”, “вихри свистять... // розбивають у тисячах громових гуків” та ін.) немовби проступають з конвульсійних, нерівних рядків.

Українські експресіоністи, надто кінця 20-х і 30-х років, під впливом суспільно-духовних змін, що відбувалися на той час в

Україні, намагалися відтворити “нове обличчя індустріального світу”, зіставивши його із традиційною селянською проблематикою й тематикою; незнану до того, абсолютно невідому сутність велелюдних міських поселень, котрі якщо й не цілковито “пожирали” здебільшого сільську душу, то принаймні спонукали її до маргінального стану – невизначеності морально-духовної, розірваності й притлумленості душевної, загалом позірності будь-яких виявів буття чи й марності життя. Літератори й митці, звідси, виводили хворобливі соціальні й внутрішньо-психологічні стани, дуже дисонансні, сказати б, розчакнені уявлення про добро і зло, багатство і злидні, брехню і правду... Українські творці експресіонізму, таким чином не просто художньо прагнули осмислити страждання, обурення, гнів, сум, звідчаєність, страх, приреченість, надію, а наче зболено викричати це на весь світ, виражаючи його словом, звуком, тоном, мімікою, жестами і т.п.

Власне, таким проступав основний пафос роману Володимира Винниченка “Сонячна машина”, де домінуючу роль відіграють, можливо, не стільки загострений сюжет про події в Німеччині початку ХХ століття (хоч він, на відміну від експресіоністської драми, не схематичний, а має чітке розгалуження), не стільки напружений конфлікт, психологічні колізії, в умовах котрих діють герої твору Макс і Рудольф Шторм, граф Еленберг, принцеса Ельза, монополіст Мертенс та ін. (хоча вони все-таки не сприймаються як повнокровні життєві образи, а є радше своєрідними виразниками авторських ідей), скільки емоційно заряджений, навіть “вибуховий” вираз утопічної мрії про гармонійну взаємозалежність суспільства і людини.

Володимир Винниченко, ставлячи в центрі роману таку одвічну проблему (він та Микола Куліш відповідно у своїх драмах “Пророк” і “Народний Малахій” розвиватимуть її й далі), ніби сам ніс відповідальність за її розв’язання та подальшу долю. Ця риса також характеризує український експресіонізм. Важливо, що при цьому письменник ніде, в жодному місці твору не коментує тих чи інших подій, ті чи інші образи, не вдається й до іронії щодо такого бажання героїв і свого особистого. Він лише засобами гротеску своєрідно проектує цю візійну мрію: передбачає можливість світової катастрофи у боротьбі людства за цю гармонію через оволодіння “сонячною машиною”, що

символізує собою в романі (або принаймні прирівнюється до нього) один із основоположних принципів соціалістичного суспільства “від кожного по здібностям, кожному по праці”. “Вдаючись до змалювання можливості світової катастрофи, – пише Галина Сиваченко, – Винниченко, сказати б, наближається до антиутопічного роману А.Дебліна “Гори, моря, гіганти”. Обидва письменники поцінують технічний прогрес песимістично, і їхні твори – це характерний приклад експресіоністського сприйняття різючих суперечностей цивілізації, масштабності історичних потрясінь. Водночас це й романи-роздуми, романи-застереження” [39; 67].

Як і західноєвропейські експресіоністи, представники цього типу художнього мислення в Україні, виражаючи дійсність, прагнули збагнути, чому світ стає дедалі відчуженішим, навіть ворожим простій, звичайній людині з її заземленими тривогами й турботами. І хай формування, а відтак становлення та функціонування цієї моделі авторської свідомості в нас відбувалося дещо пізніше – наприкінці першого і наприкінці другого десятиліть ХХ століття, все ж це також був надзвичайно драматичний період нашої та світової історії. Літератори, художники, актори, музиканти стали свідками не лише Першої світової війни, але й так званого “жовтневого більшовицького перевороту”, революційно-соціалістичних змін, точніше ідеологічно-комуністичних деформацій (у суспільній, політичній, духовно-моральній сферах), котрі, зрозуміла річ, й зумовили провідну для них тему протесту супроти жорстокості, насильства і зла.

Водночас українські митці, як і західноєвропейські творці, передчували, що західні країни фатально зміщуються у бік нової катастрофи, яка набирає ще більш загрозливих форм для людства – тоталітарних, що зв’язано з утвердженням фашизму та більшовизму. Це привнесло у творчість носіїв експресіонізму, зокрема в Україні, очевидні “трагічні передчуття”, і в їхніх творах (згадаймо, приміром, поетичні рядки Павла Тичини “Що тепер всім воля, // врізали вам поля, // в головах тополя, // а голів нема” або новели Василя Стефаника “Марія”, “Сини”) звучать есхатологічні мотиви, почуття неспокою, розгубленості, зневіри, приреченості, страху смерті.

Саме такі мотиви є провідними у кіноповісті “Арсенал” Олександра Довженка. Тут чітко простежуються принаймні два рівні вияву експресіонізму – зображальний і міфотворчий. І в одному, і в другому вираження набуває своєрідної сили “вибуху”, певного емоційного “зудару”. Так, у картині, де поряд із зображенням понівеченої бомбами землі, плетива з колючого дроту, голих полів, змальовуються ще й образи голодних дітей, нещасних матерів, застиглого над трупами солдата, зневіреної жінки, котра вже зовсім не реагує на тваринну хіть урядника, що схопив її. Така, мовити б, калейдоскопічність сцен передає звідчуженість, беззахисність, притлумленість людського життя перед навалюючою смертю. Тож тема війни в інтерпретації Олександра Довженка, передана в системі образів-алегорій та безіменних персонажів, співзвучна темі протесту супроти війни і смерті – домінуючому мотиві в експресіоністській творчості.

Можна припустити, що згодом деякі епізоди “Арсеналу” були зняті під безпосереднім впливом німецького кіноекспресіонізму, з яким український письменник і кінорежисер знався доволі близько, перебуваючи на дипломатичній службі в Берліні. Тут і емоційно-чуттєво насичені образи, і наче вирізьблена графічність кінокадру, і внутрішня монтажна динаміка, і своєрідна переміна світла й тіні, і зміщення різноколірності в певному хронотопі. Згадаймо сцену походу німецьких солдатів у хмарах газу: власне, то не конкретні людські постаті, а лише чорні силуети на сірому тлі. Або розстріл повстанців цими ж солдатами: вони, по суті, влучають у тіні, а не в живих людей. Як справедливо зазначають дослідники творчості Олександра Довженка, такі чи схожі сцени в кіноповісті українського автора типологічно (передусім за своєю манерою виконання) близькі до епізодів з картини Ральфа Віне “Кабінет доктора Каллігарі”, де тінь сомнабулі Чезаре розстрілює тінь студента Алена.

І нарешті, другий вияв експресіонізму в “Арсеналі” простежується на рівні міфопоетики. Відомо, що цей модерністський тип художнього мислення більшою чи меншою мірою (залежно від ідейно-естетичного завдання твору) передбачав використання міфу. Очевидно, тому й Олександр Довженко звернувся до прадавньої індоєвропейської міфологеми – “людини-тварини”, яка, втілюючи в собі певну містичну силу,

котра завше витала над конкретною постаттю і створювала добру ауру прихистку над нею, з часом все більше пов'язувалася із дедалі очевиднішим усвідомленням соціальних вимірів людського буття. Ось чому такий образ тотемної тварини (в кіносценарії – це кінь), зберігаючи первинну архітектонічну структуру, наповнюється новим змістом: в “Арсеналі” звідчужений і зневірений селянин-інвалід від безсилля щось змінити на краще в своєму житті, від того, що зло врешті-решт перемагає добро, з емоційними вигуками прокляття, здається, з останнім нервово-психічним надривом відчайдушно періщить батогами коня. Той на це відповідає йому людським голосом: “Не туди б'єш, Іване!”. Сцена не просто вражаюча, а виражально-узагальнена, навіть всеохопна у своїй суті.

На перший погляд, тут можуть видатися дещо зайвими такі екскурси до різнорівневих виявів експресіонізму (звісна річ, вони аж ніяк не поліаспектні і не охоплюють всього його багатства) в різних родах, видах і жанрах української літератури та мистецтва (також, до речі, не в усіх). Адже мова має йти передусім про становлення та самоусвідомлення національної експресіоністської драми. Насправді, не відходячи від поставленої мети, ми все ж саме запропонованим розгортанням думок і положень, гадаємо, досягаємо певного панорамного бачення, контекстуального висвітлення деяких джерел розвитку й існування цієї модерністської моделі авторської свідомості в нашому національному письменстві.

Окрім того, така очевидна заданість дослідження сприяє розкриттю загальних і провідних тенденцій функціонування експресіоністського типу художнього мислення на українському ґрунті, хай навіть вони проявляються на рівні окремих творчих постатей чи окремих творів. Все-таки дане явище означеного періоду проектується в подальші лінії розвитку як цілковито самодостатнє в Україні.

І нарешті, ті типологічні точки дотику (бодай окреслені пунктирно) із західноєвропейською літературою та мистецтвом експресіоністської течії переконливо показують як спільність, так і своєрідність її функціонування. Як уже наголошувалося, експресіонізм має інтернаціональну основу, проте він по-різному виявлявся, скажімо, в Німеччині, Австрії, Польщі, Швеції та ін.

країнах як фрагмент ширшого явища – модернізму, дещо відмінно творчо побутував у ліриці, епосі й драмі.

Українська експресіоністська драматургія, попри зарубіжні впливи, безперечно, мала й своє національне підґрунтя, перейшовши поступово із системи символізму, котрий був своєрідною єднальною ланкою чи, 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” [40; 32]. Тому елементи поетики 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, скороминущого з 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. Герої реалістичних драм Михайла Могілянського “Міраж” та “Стомлені” багато в чому нагадують дійових осіб експресіоністської драматургії Августа Стріндберга, надто в тих п’єсах, де виражаються взаємини й поведінка людей протилежної статі, їх сімейні, родинні, біологічні спонуки. Український драматург загострює це ще й тим, що такі стосунки виходять далеко за межі піднесено-душевної прив’язаності, приміром, між Марією і Дімою, з одного боку, та Сонею і Дімою, з другого боку (“Міраж”).

І все ж чи не найбільш увиразнено експресіонізм як тип художнього мислення проступає саме в драматургії Володимира Винниченка та Миколи Куліша, в світобаченні 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 (“Пате-

тична соната”, “Маклена Граса”, “Народний Малахій” Миколи Куліша чи “Чорна Пантера і Білий Медвідь”, “Базар”, “Брехня”, “Пригвождені”, “Гріх”, “Пророк” Володимира Винниченка). За всієї очевидної несхожості сюжетів, образів, конфліктів, спільною тут є авторська спрямованість на найсуттєвіше виявлення й вираження внутрішнього світу персонажів без будь-якої історичної і психологічної одноразовості, що “вивільняло” дійових осіб від таких умовностей, котрі в екстатичному і цинічному зображенні призводили до створення типу, до абстракції й до символу-алегорії. Власне такими сприймаються Малахій Стаканчик (“Народний Малахій”), Амар (“Пророк”) та інші герої української експресіоністської драми, якими Микола Куліш та Володимир Винниченко у 20-30-х рр. започаткували, а відтак й утвердили в українській драматургії як цілісну (а не на рівні лише окремих елементів поетики) нову символістсько-експресіоністську стилістику. Вона своїм потужним психологічним й аналітичним вираженням, звичайно ж, вигідно вирізнялася на тлі тогочасних аналогічних спроб інших драматургів – Гната Хоткевича, Любові Яновської, Івана Микитенка, Олександра Корнійчука та ін. Загалом дослідники української експресіоністської драми відзначають таку її особливість: глибоке й ретельне, всеохопне й зусебічне дослідження в ньому чи то проблеми, чи то системи образів, чи то окремого характеру дійової особи здійснюється на тлі динамічної фабули, головним завданням якої є процес самовираження персонажів твору. І створюють її, як на цьому особливо наголошують дослідники, “ніяк не зовнішні обставини, а саме ті повороти й перепади у настрої героїв, які зумовлені психологічними несподіванками”. Власне, це й є головною відмінністю “психодрам” В.Винниченка від творів А.Чехова, А.Стріндберга, С.Пшибишевського, з їхньою млявою течією, від ранніх драм Г.Гауптмана, з їхніми “жахами” й “таємницями” [41; 187].

Така експресіоністська стилістика почасти зустрічається також у ранній драматургії Ярослава Галана (“Вероніка”), де розкривається віковична боротьба людини за існування в умовах смерті, де воля до життя переплетена із фанатичною, сліпою вірою, у фантастичній драмі “Радій” Мирослава Ірчана, де

головні образи розкриті у гротесковій формі, із специфічними вадами і недоліками, якоюсь мірою абстрагуються і навіть схематизуються.

Необхідно зазначити, що під час становлення української експресіоністської драми утверджувалися її специфічні риси й щодо формотворення. Як і в західноєвропейській модерній драматургії, вона була надто ліричною і монологічною (очевидно, звідси й такі жанрові визначення, як п'єса-сповідь, п'єса-медитація), чим, власне, й різнилася від градаційного натуралізму та психологічно змальованого імпресіонізму в національному письменстві. Зізнання, приміром, Марини Ступай-Ступаненко чи Ілька Юги з "Патетичної сонати" Миколи Куліша важило іноді більше, ніж конфлікт твору та розгортання драматургічної дії. Герой драми, як правило, ставав рупором ідей самого автора (згадаймо тезу "чесності з собою" Володимира Винниченка і її зусебічну інтерпретацію у драматургічних творах "Закон", "Базар", "Мохноноге", "Брехня" та ін.). Драматург конче мусив усвідомлювати те, що художньо досліджувати й аналізувати треба не стільки складність минушого, як те, що є неминушим. Тому в українській експресіоністській п'єсі людина стає не духом і душею, а несе в собі щось від приречено-одержимих, з яскравими й сильними, проте однозначними почуттями, гіперболізованими емоціями. Відтак, звичайно, й народжувалися такі жанри, як трагедійне, трагікомедія, психологічно-містична драма, драматизація та інші форми.

Звісно, драматургія з таким типом модерністського мислення вимагала відповідно й нового сценічного стилю. В експресіоністських виставах театру "Березіль" режисер-експериментатор Лесь Курбас здійснював постановки найскладніших творів світового (передусім західноєвропейського) репертуару – інсценізацію роману Ептона Сінклера "Джیمмі Хіггінс", п'єси Фернана Кроммелінка "Золоте черево", драми Георга Кайзера "Газ". Йдучи від такої експресіоністської п'єси, Лесь Курбас також сприяв становленню й утвердженню її у літературно-сценічному процесі України початку ХХ століття. На його переконання, "експресіонізм – єдине мистецтво нашого віку". Так записує він у своєму щоденнику від 4 квітня 1923 року, природно, виявляючи надто велику пристрасть до нової, модерністської естетики, в якій

всеохопно, глобально й водночас гостро хворобливо заявило себе людське "я". Саме процес чи момент вираження суб'єктивного світу дійової особи є важливою рисою загальної характеристики німецьких драматургів-експресіоністів, навіть більше, за переконанням Лесь Курбаса, їх "дике, незагнуждане, молоде і при тому стремління до чину, що потрясає всесвітом, темний, бунтівничий рух у душах, який, цілком природно, більше всього шукає свого проявлення, рівнозначника в тій формі поезії, що представляє чин, – у драмі. Стремління до глибокої динаміки" [42; 36], що надає новій експресіоністській драматургії і театру якоїсь незвичності, несхожості до попередніх літературно-мистецьких аналогів.

Лесь Курбас зауважував, що в їх творах виокремлюється не так матеріал до драми, як особливе відчуття естетичного і соціального ідеалу в ній, своєрідне відчуття нової людини без якогось незвичного середовища, без багатого, загалом абсолютно свіжого багажу, "що лежав би поміж основним активним відчуттям і драматичною формою. Цілком справедливо вказує негативний критик (Юліус Баб. – Х.С.), що ці "молоді люди люблять жагуче, та не знають кого, ненавидять, і не знають що, марять, і не знають про віщо і навіщо". Це й є характеристичне, і це є добре, і це "лірично-риторичне" кружляння фантазії довкола екстатичного настрою певного "я", набринілого великим стремлінням до чину – це й є, може, новий принцип мистецький" [43; 36].

Водночас Лесь Курбас окреслює й іншу рису німецького експресіонізму, що творчо продукувався тоді в ряді європейських драматургічно-театральних процесах, це – "порвання з усякими традиційними, естетичними умовностями. Поставлення себе, як творця, в найбільш незалежне положення. Геть умовність реальної можливості логіки життя, геть умовність вимог старих понять про стиль! Жагучий пал екстазу палаючої душі, палаючої думки повинен їх порвати, бо неістотні в мистецтві всі ці milieux (середовища. – Х.С.) історичні, побутові, звичаєві прикраси й умовності. Про себе говорять дух і думка. Нове відчуття. Новий штандпункт. Нова блискавка в темноті" [44; 36], – так емоційно-образно висловився про експресіоністський тип художнього мислення Лесь Курбас, який тонко вловив нове у стилістиці не лише такої драматургії, а й сценічного мистецтва.

Створюючи “рефлексологічний” театр, який, на відміну від театру “психологічного”, спирався на активну позицію глядача, він часто у режисерських вирішеннях такого типу української драматургії (перш за все творів Миколи Куліша) широко використовував поетику експресіонізму: замість донедавна культивованих етнографічно-побутовими спектаклями соціальних і моралізаторських діалогів на сцені “розігрувалися” авторські сентенції й програмні виступи; на місці типізованих дійових осіб появились умовні, навіть алегоричні постаті, що активно задіявалися до штучно витвореної постановником конструкції; актора-характерника – виконавця “нутра й пафосу”, майже всуціль підміняв артист-містик і жрець; традиційно вибудовані підмостки змінюються “контактною” сценою, “де знято умовну “четверту стіну” між акторами й глядачем, де дійство конструюється відповідно до законів їхнього публічного спілкування” [45; 32]. При цьому Лесь Курбас так розробляв будь-які мізансцени чи й загалом театральний кін, що актори навіть змушені були звертатися до глядацької зали, “умовно виконуючи ролі, начебто виписані майбутнім драматургом” [46; 32]. Як зауважує Лесь Танюк, цей режисерський прийом, що, певна річ, був спонукою передусім драматургії Миколи Куліша й загалом модернізму, “застосований уперше не тільки в українській драмі, а й у драмі світової” [47; 32].

Експресіоністські пошуки Леся Курбаса ґрунтувалися на широкому полі західноєвропейських джерел, із якими режисер був добре ознайомлений. Вражає кількість посилань у його працях (зокрема у статтях “Нова німецька драма”, “Два полюси нашої драматургії”) на творців німецької експресіоністської драми – Георга Кайзера, Франца Ведекінда, Юліуса Баба, Георга Гросса, Георга Бюхнера, Макса Вільфганса, їх твори тощо. Європейський контекст сценічних пошуків Леся Курбаса, творцями якого були такі режисерами, як Макс Райнгард, Ріхард Валентин, В’ячеслав Мейерхольд, Костянтин Мараджанов, вперше виводив український театр за межі “місцевого колориту”, надавав йому всесвітнього значення. А такі постановки української експресіоністської драми, як “Народний Малахій” Миколи Куліша, “Над” Володимира Винниченка чи західноєвропейської експресіоністської п’єси “Газ” Георга

Кайзера, “Джінні Хіггінс” Ептона Сінклера, “Ми ще живі” Ернста Толлера, “Ділова людина” Вальтера Газенклевера не просто утверджували цей модерний тип художнього мислення на українській національній сцені і в літературі, а й стали явищами загальноєвропейського рівня.

У становленні української експресіоністської драми могли відіграти позитивну роль й часто організовані у 20-30-х роках дискусії з питань драматургії. Однак, на жаль, вони несли в собі не стільки естетичний, художній, скільки політичний характер і часом сприяли прямому знищенню тих явищ, які не вписувалися у коло соціалістичного реалізму та історичного оптимізму. Прикладом цього може служити обговорення-диспут експресіоністської трагікомедії “Народний Малахій” Миколи Куліша та її сценічної інтерпретації у театрі “Березіль” Лесем Курбасом, після якого були заарештовані і автор драми, і її постановник.

Як би там не було, становлення української експресіоністської драматургії, як й експресіоністського мислення в загальноукраїнському літературно-художньому процесі, відбувалося в непростих умовах. З одного боку, такого типу п’єси мали на меті витворювати й олітературнювати на національному ґрунті модерні західноєвропейські форми естетики й поетики, що диктувалося часом і українським творчим контекстом, з другого – вони мали прислужитися переборенню традицій народницького “живого” або етнографічно-побутового театру. І з першим, і з другим завданням українські експресіоністи справлялися успішно. Більше того, перебуваючи у силовому полі модернізму, експресіоністська драма започатковувала такі форми художнього зображення, які теоретично і практично заявляли про своє право на естетичні, гедоністичні, психологічні та філософські теми. Водночас в експресіоністській драмі спостерігається властива для більшості модерних типів художнього мислення тенденція до їх схрещення, зрощення, взаємообумовленості.

Своєрідність становлення українського драматургічного експресіонізму, крім цього, полягає ще й в тому, що він як окремішне 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 з цим – без належного зовнішнього “живого” стимулювання, а також у зв'язку з помітною наприкінці 30-х років ідеологізацією української літератури і мистецтва – експресіонізм як тип художнього мислення, лише окреслившись у своєму становленні на національному ґрунті, тільки утвердившись у творчості окремих драматургів (завперш Володимира Винниченка та Миколи Куліша) чи на рівні елементів поетики (Олександр Олесь, Михайло Могілянський, Спиридон Черкасенко, Ярослав Галан, Мирослав Ірчан) або театральнo-сценічної стилістики (“Газ”, “Джіммі Хіггінс”, “Народний Малахій”, “Над”) в театрі “Березіль”, був штучно, насильницьки обірваний.

Експресіоністські традиції, що перебували ще у становленні, також були кинуті у забуття, хоча як окремішні “вкраплення”, все ж використовувалися в подальшому розвитку української драматургії й театру. Однак вони не були такими виразними, сказати б, активними 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 в ній функціонували різні, цілковито самодостатні типи художнього мислення й абсолютно самостійні стильові системи, і після нього, коли будь-які спроби українських авторів (письменників-драматургів, творців-режисерів) бодай наблизитися до ідейно-естетичних пошуків західноєвропейського модернізму сприймалося мало не ворожим відступництвом од “залізних” приписів соцреалізму, а твори їх уніфіковувалися офіційним методом, переслідувалися комуно-більшовицькою ідеологією.

Певна річ, тут мова йде передусім про письменників і митців з “радянської” України, тоді як західна її частина ще знаходилася в силовому полі нових моделей авторської свідомості, закодованих модерном європейської літератури і мистецтва.

Поетика української і західноєвропейської експресіоністської драматургії: типологія художніх пошуків

Типологічне зіставлення різних рівнів поетики української та західноєвропейської експресіоністської драми – проблема не просто нова, вона актуальна вже хоча б тому, що досі їй наше літературознавство приділяло недостатню увагу. З одного боку, через не таку вже й далеку в минулому ідеологічну заборону досліджувати “буржуазні” типи художнього мислення, зосібна модернізм, з другого, – через колись штучно створювані перепони у розвитку повноцінної галузі науки – компаративістики, а також у вивченні творчості малознаних чи й зовсім невідомих українських драматургів-експресіоністів. Звісна річ, типологічне зіставлення – це виявлення не стільки контактнo-генетичних (зовнішніх і внутрішніх) зв'язків між різними літературами та їх представниками, скільки з'ясування спорідненості тих чи тих явищ, засобів, викликаних спільним предметом дослідження (в даному разі експресіонізмом), хронологічними збігами, а також схожістю використання прийомів поетики, що особливо помітно, зокрема, у творчості Володимира Винниченка та Миколи Куліша.

Дослідники модерної української драми, аналізуючи їх п'єси, неодмінно звертають увагу на ту незаперечну й важливу роль у розширенні та поглибленні засобів виразності, збагаченні поетики драми чи й загалом художнього мислення, які відіграли ці майстри слова. У них можна знайти своєрідне відлуння, по суті, всіх літературно-мистецьких течій початку ХХ ст. – неоромантизму, символізму, неореалізму, експресіонізму – до такої міри своєрідне, що його годі відразу відчутти або вирізнити.

Маючи сьогодні в науковому вжитку досі малознані архівні й літературознавчі матеріали, можна з певністю стверджувати, що такий синтез письменники витворювали цілком свідомо, сказати б, навіть цілеспрямовано. В листі до Євгена Чикаленка від 1 січня 1908 року Володимир Винниченко писав про своє бажання будь-якою ціною вийти “на рівень з передовими напрямками” й пристрасно продовжував: “Вам не подобається мій “символізм” або “гримаси” (очевидно, йдеться про експресіонізм. – Х.С.). А крім того, це, мовляв, позичене. Що ж

робить, коли все гарне ми мусимо позичати". І з такою ж запальністю додавав, що не може "уперто стояти на старих формах. Стиль, спосіб малювання Левицького не можуть тут прикладатися. Так само і Тургенев, і Золя, і Мопассан навіть оджили своє, а в свій час вони тим були привабливі, що шукали нового і посувались уперед" [48; 159].

Микола Куліш у листі до Івана Дніпровського від 10 грудня 1924 року широко зізнавався, що настійливо шукає "нових форм" для своїх творів: "...прочитав "От символизма до октября" (така є книжка про літературні напрямки і школи), (...) заглядаю до Пільняка, зачеплюю Іванова, Вс. Бабеля, прислухаюсь до Тичини, придивляюсь до Хвильового... і думаю собі: ні, Жане (так звертався Куліш до свого найближчого приятеля. – Х.С.), з реалізму я не можу вийти, інакше мене не буде, але і стара форма гонить мене від себе" [49; 515].

Доскіпливі критики зауважували, що Винниченко "становив собою межу між двома окресами нашого письменства – "старим" натуралістично-побутовим малюванням громадян різних станів, кольорів, запахів і новим періодом аналітичного розгляду душі окремої одиниці людини" [50; 51], а світова "традиція Куліша іде вглиб від сучасного йому експресіонізму (...) через імпресіоністичну драму (...) і далі через драму романтичну", відтак до "барокової драми" [51; 656].

З яким же аналітично-літературознавчим апаратом варто підступатися до п'єс Володимира Винниченка і Миколи Куліша? Зрештою, чи правомірно ставити проблему окремішнього існування у їх творчості поезики того ж експресіонізму або інших літературно-мистецьких течій? Адже, як уже зазначалося, дистильовано "чистих" типів художнього мислення у тому чи іншому драматургічному творі або загалом спадщині письменника, по суті, не існує. Інша річ, що превалює тут, що домінантним є у цьому синтезі, через який власне, можна зусебич збагнути багатоаспектну, полісемічну драматургію Володимира Винниченка і Миколи Куліша. "Винниченко є символіст у реалістичній оздобі", стверджує сучасний дослідник його творчості, наче продовжуючи висловлену колись Миколою Вороним думку про те, що "Брехня" й "Чорна Пантера та Білий Медвідь" є виразними репрезентаторами "драми живих симво-

лів". "Нове експресіоністично-романтично-барокове схоплення в одному образі Малахія антитетичних явищ доби" [52; 628] дало підстави літературознавцям говорити про особливий тип Кулішевої моделі авторської ідейно-естетичної свідомості, про синкретичність його художнього світобачення та світовідтворення.

Справді, згадані п'єси ("Брехня", "Чорна Пантера і Білий Медвідь" Володимира Винниченка і "Народний Малахій" Миколи Куліша та їх образи чи не найвиразніше засвідчують, що твір може (якщо, зрозуміла річ, його автор є непересічною творчою особистістю) бути водночас і психологічним дослідженням та вираженням стану людини, себто явищем експресіонізму, і в той же час явищем символізму, себто мати знакову образну природу, як її мають головні герої Іван Стратонович ("Брехня"), Сніжинка ("Чорна Пантера і Білий Медвідь"), Амар ("Пророк"), Малахій Стаканчик ("Народний Малахій"), Ромен ("Вічний бунт"), Мина ("Мина Мазайло") та ін.

З іншого боку, в засобах і прийомах творення дійових осіб, у тонких і водночас контрастних переходах від одного психічного стану до іншого, від вираження одних емоцій до вираження інших є чимало такого, що якнайтісніше споріднює їх (зміст творів і пафос образів) із п'єсами, скажімо, Августа Стріндберга – неперевершеного творця західноєвропейської експресіоністської драми. У драматургічній спадщині Володимира Винниченка і Миколи Куліша можна легко відшукати ті риси, що визначають цю модель авторської ідейно-образної свідомості, а відтак і риси поезики експресіонізму. Навіть при першому, бодай побіжному знайомстві з творчістю драматургів у вічі впадають характерні ознаки цього типу художнього мислення: загострено-вразливе відтворення довколишнього світу, хаосу його протиріч та конфліктів, ірреальна, здебільшого фантазмагорична ситуаційність драматичного дійства, його короткокартинний і стрибкоподібний ритм, швидкоплинна зміна епізодів сюжету, багатий підтекст, алегоричність, надміру збуджена емоційність, екзальтованість дійових осіб, езотеричність головних героїв, метаморфозність їх вчинків, їх політично активний, але індивідуалістський протест тощо.

"Експресіонізм тяжіє до всього хисткого, нестійкого, невірноваженого як у духовному вираженні образу, так і у формі;

то він допускає нарочиту грубість, то намагається оперувати такими витонченими нюансами переживань” [53; 16], що їх можна передати лише в зусебічному вияві. Певно, в цьому пояснення того, що в драматургії Володимира Винниченка та Миколи Куліша нерідко свідомо спрощуються моменти зовнішнього діяння персонажів, натомість, ледь не вся увага авторів конденсується на психологічно-емоційному вираженні долі й волі людини – надзвичайно драматичних і трагічних їх виявах, навіть, “вибухових” їх наслідках, за які сама ж людина несе безпосередню чи й опосередковану відповідальність.

Справді, хіба не лягає – хоча б частково – трагічна провина на Корнія та Риту за смерть сина (“Чорна Пантера і Білий Медвідь”), на Марію – за провал підпільної організації (“Гріх”), навіть на Софію – за злочин “большевиків”, за вбивство її брата (“Між двох сил”) з творів Володимира Винниченка чи на Малахія – за жертвну смерть доньки Любуні, за понівечене життя санітарки Олі, за страждання дружини (“Народний Малахій”), на Ілька Югу – за зраду національних інтересів, на Марину – за відступництво в коханні, за компроміс (хай і тимчасовий) з ворогом (“Патетична соната”) з творів Миколи Куліша?!

Навіть якщо й пристати до думки деяких дослідників, що вихідною позицією як для Володимира Винниченка, так і для Миколи Куліша був реалізм – правдиве, зусебічне осмислення й відображення людського життя через особистості в усій їхній складності, неодновимірності і неповторності – все ж її слід конкретизувати, враховуючи вплив на нього модернізму. Адже ці творці української модерної драми згодом, удосконалюючи своєрідність своєї художницької системи, органічно злиували у своїй творчості реалізм із натуралізмом, символізмом і експресіонізмом. Саме ця риса української драматургії початку ХХ ст. чи не найбільше різнить її від “чисто” символістських п’єс, скажімо, Моріса Метерлінка чи “чисто” експресіоністських п’єс, наприклад, Августа Стріндберга.

Отже, тут доречно говорити не про наслідування національною драматургією експресіоністських традицій західноєвропейської модерної драми, як це почасти зустрічаємо в окремих дослідженнях, а радше про активне використання українськими експресіоністами, зосібна Володимиром Винниченком та

Миколою Кулішем, широких засобів художньої виразності, характерних для поетики експресіонізму з його принциповою орієнтацією на лірико-суб’єктивоване осмислення навколишньої дійсності.

Якщо ж далі вести мову про персонажі експресіоністських творів українських авторів, то вони через засоби подачі їх драматургами часто наближаються до того, про що свого часу писав німецький літературознавець Пауль Корнфельд, влучно вказуючи, що цей тип художнього мислення “...не дозволяє людям говорити так, як вони говорили б у дійсності: стримано, збентежено, алегорично, затинаючись, шукаючи слів. Навпаки, найпотаємніші почуття цих людей вириваються назовні з такою відвертістю, з такою чіткістю, які у звичайному житті були б неможливі. (...) Ця позбавлена переходів стрімкість у вираженні почуття – одна з найхарактерніших рис такої мови” [54; 124-125].

З багатьох можливих прикладів тут слід навести на підтвердження процитованого кілька, чи не найбільш яскравих – дійові особи Амар з “Пророка”, Марія Ляшківська з “Гріха”, Малахій Стаканчик з “Народного Малахія”, Ілько Юга з “Патетичної сонати”, Падура з “Маклени Граси” та інших драматургічних творів, без перебільшення, європейського рівня. Вони ж, до речі, можуть також вдало ілюструвати й такі твердження: “у розумінні утворення форми, якої потребує театр, експресіонізм надає великі можливості. (...) Небезпека в тому, що ці великі, зі значними рисами образи, виявляються надто витонченими, надто суб’єктивними, надто абстрактними, надто ліричними” [55; 127] або надто амбівалентними; чи таке положення цього модерністського типу художнього мислення: “Експресіонізм будував свої художні ефекти у великій мірі на сугестивній силі алегорії і тому послідовно перемішував дійсність з уявою” [56; 251].

Українські драматурги-експресіоністи, таким чином, свідомо зосереджувалися на створенні яскравої особистості й у зв’язку з цим на вивченні найтонших виражень і порухів душі людини, її внутрішнього світу, на зміщенні реального й ірреального тощо. Власне, релятивність буття, що її виявляли своєю авторською художньою свідомістю і Володимир Винниченко, і Микола Куліш та інші письменники, сприяла появі в їх творах невід’ємних для естетики й поетики експресіонізму, алогізму й гротеску, що, певно,

також реценіювалося гротесковою драмою Бертольда Брехта (“Тригрошова опера”, “Що той солдат, що інший”, “Круглоголові та остроголові”), Карела Чапека (“Із життя комах”, “Адам-творець”) чи Луїджі Піранделло (“Шість персонажів у пошуках автора”, “Це так, якщо вам так здається”) та ін. Тут, як і в українських драматургів-модерністів, за влучним спостереженням американського теоретика драми Джона Ставна, художники слова так структурують своїх персонажів, що протагоністи стають радше “антигероями”, аніж звичними “героями” [57; 260]. Тим-то у драматургії Володимира Винниченка та Миколи Куліша часто замість чітко визначених трагічних чи комічних характерів проступають антигерої з багатьма ускладненими іпостасями, з розмаїттям зовнішніх і внутрішніх виявів тощо.

Саме алогічними й гротесковими постають і світ героїв, і ситуації та обставини, і наскрізний драматичний конфлікт у п’єсах “Пророк” Володимира Винниченка і “Народний Малахій” Миколи Куліша.

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

Згадаймо, що схожі проблеми порушували у своїх п’єсах П’єр Корнель (“Дон Санчо Арагонський”), Мішель де Гельдерод (“Варавва”), Жан Ануй (“Бекет, або честь Бога”), Жан-Поль Сартр (“Диявол і пан Бог”), Єжи Жулавський (“Лже-месія”), Станіслав Віткевич (“Ян Мацей Кароль Вшекліца”) та ін. У національній драматургії цю тему розробляла Леся Українка (“Кассандра”); у 20-30-х роках, коли Микола Куліш створював трагедію “Народний Малахій”, а Володимир Винниченко драму “Пророк”, до неї також зверталися Микола Ердман (“Самогубець”), Лев Лунц (“Місто Правди”), Моріс Сфорім

(“Подорож Веніаміна Третього”). Не вдаватимемося до типологічних зіставлень драматичних творів українських авторів з названими п’єсами на тематичному рівні. На інших, не менш важливих рівнях (передусім образному) це науково-аргументовано здійснили Магдаліна Ласло-Куцюк [58; 233-266] і Лариса Залеська-Онишкевич [59; 194-204].

Зрештою, якщо б навіть цих прямих типологічних зіставлень і не існувало, то причиною переважної частини збігів в українській та західноєвропейській модерній драмі все одно варто назвати цілковито свідоме творче запозичення. А це, в свою чергу, не що інше як абсолютна закономірність. “Схожість у сфері мотивів можна інтерпретувати типологічно, – зазначає теоретик порівняльного літературознавства Д.Дюришин, – сюжетні ж збіги у більшості випадків тільки генетично” [60; 38]. Крім того, творче запозичення “передбачає у сприймаючої сторони не порожнє місце, а зустрічну течію, подібний напрямок мислення, аналогічні образи фантазії” [61; 39]

Власне, авторська свідомість експресіонізму у Володимира Винниченка та Миколи Куліша позначається на їх драматургічних творах “Пророк” і “Народний Малахій”. Втім, усе ж зауважимо, що поява такої теми і проблеми в новітній українській драмі зумовлені не лише літературними ремінісценціями. Мають рацію ті дослідники, які вбачають її закоріненість ще в середньовічних мораліте [62; 130], хоча безпосередні витоки її знаходимо все-таки не там, а в літургічній драмі, в показі нею діянь пророків та їх походи [63; 106]. Окрім того, месіанство і пророцтво в художній літературі завжди імпульсувалися крутими зламами життя суспільства і людини. Власне такими й були 30-і роки ХХ ст., роки майже тотального засліплення людини, коли для неї, здається, менше важили знання про життя, ніж віра в його примарні ідеали, коли перебудову суспільства, а відтак і особистості людина прагнула здійснити бездумно, покладаючись виключно на своїх поводитирів. Певно, чи не найбільша заслуга і Миколи Куліша, і Володимира Винниченка в тому, що вони не тільки виокремили це із цілого ряду історичних процесів, але й зуміли розпізнати за цим явищем ідейний фанатизм (байдуже, який він – червоний чи коричневий), ілюзорність мрії (чи про світову революцію, а чи про вселюдську спільноту), небезпеку

розчинення індивідууму в сакральному “я” або колективістському “ми”, а згодом і незворотність вражаючих катаклізмів.

Неопроороки Малахій’ (“Народний Малахій”) і Амар (“Пророк”), як і головні герої “Самогубця” Миколи Ердмана, “Міста правди” Лева Лунца та ін. п’єс європейських авторів, сповідують фанатичну віру в ідею перебудови людини, її духовного світу. Однак таке вірування, таке сліпе діяння їх призводить до цілої низки катастроф – моральних і фізичних. У нових конфліктних обставинах, психологічних ситуаціях все очевиднішими стають протиріччя між їх проповідями і життям, невідповідність ідеї реальній дійсності. Згадаймо, що схожі колізії вносять у драматичну дію своїми вчинками персонажі творів “Дизгармонія” (Мазун), “Великий Молох” (Абстракт), “Базар” (Цінність Маркович) Володимира Винниченка, “Патетична соната” (Ілько Юга) Миколи Куліша. Та якщо їх прагнення завершуються їх поразкою, що змушує до відповідальності за фанатизм, то діяння Малахія і Амара закінчуються цілковитою кризою, трагедією особистості, що сприймається як вирок не тільки їх фанатизму.

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

* Варто нагадати, що, згідно із “Енциклопедичним словником” Брокгауза та Ефрона. Малахій – “малий пророк, останній з пророків Старозавітних... Він викриває народ за недостатню старанність в жертвах, священників – за ухил від віри, погрожує їм судом Божим за різні пороки і богохульство: одночасно він приводить славу другого храму і... передбачає пришествя Месії, з’явлення Предтечі і грядучий суд Божий. В часи Христа його пророцтва не лише повторювались апостолами, але відомі були книжникам і народу” (Т. XVIII. – С.64).

фантастичному, містично-реалістичному: вони майже однаково трагедійні, “надто витончені”, “надто суб’єктивні”, “надто абстрактні”, зрештою, і “надто амбівалентні”.

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

Між іншим, трагедійність, як елемент загального художнього мислення названих авторів, суттєво позначається на жанровому визначенні цих драматургічних творів: “Народний Малахій” – це радше філософська притча з помітним нахилом до трагікомедії; “Пророк” – екзистенційна драма з яскраво вираженим утопістським спрямуванням; “Ерік XIV” – історична хроніка з постійним відчуттям гамлетизму. Певно, ці “зсуви” дискурсу “трагедія” здійснювалися драматургами цілком свідомо й принципово. Так само ідейно та естетично виправданим є їх прагнення не розгортати лінійно сюжетні контексти (приміром, в “Народному Малахії” сцени на Сабуровій дачі, в салоні мадам Аполінари, на заводі, вдома, під час подорожі), а надати їм розвитку за законами спіралі, згідно з якими спостерігається щораз нове вертикальне сходження трагедійних героїв.

Трагедія Малахія, Амара і Еріка – 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 м и с л е н н я у б е з п р о с в і т н о - ж о р с т о к о м у, б е з н а д і й н о - о б л у д н о м у с в і т і. М і с т е ч к о в и й л и с т о н о ш а (і з с т а р о є в р е й с ь к о ї М а л а х і й – б у к в а л ь н о “п о с л а н е ц ь б о ж и й”, “а н г е л”) н а ї в н о в і р и т ь у т е, щ о с а м - о д и н с п р о м о ж н и й в р я т у в а т и л ю д с т в о, я к щ о с т а н е г о л у б и м н а р к о м о м і б у д е в и я в л я т и п і д с т у п н і с т ь у ж и т т і, з р и в а т и м е м а с к у д о б р о ч и н н о с т і з о л ж и в о г о, п р о г н и л о г о, п у с т о п о р о ж н ь o г o, з а г а л о м у с ь o g o п о р о ч н o g o. В і н п о - д и т я ч о м у в п е в н е н и й, щ о, з н и щ и в ш и в с і с т а р і ф о р м и ж и т т я і в и т в о р и в ш и н o в і, з м o ж е з а ї х д o п o м o g o р e ф o р м y в a т и л ю д и н у, а в і д т а к в o n a, т a k a “з p e ф o р м o в a n a” л ю д и n a, з m o ж e б y д o в a т и

соціалізм*. “Протиріччя мрією про “голубий” (як символ добра і злагоди. – Х.С.) соціалізм і суворою дійсністю Малахій здатний розв’язати тільки одним шляхом – наївними, іреальними реформами” [64; 329].

Амар як суперсвідома особистість вважає, що тільки любов, всепрощення, покірливість і віра створять гармонію у людському співжитті. Він, посланець Бога на землі, виконує функцію посередника (хай і дещо позірну) між натовпом і небом, тому й закликає молитися Всевишньому, бути великодушним у всьому. Та в умовах людських і суспільних взаємин часто суперечливих, навіть драматичних і трагічних, ця поблажливість несе на собі печать недоречного інфантилізму, а віра перетворюється у засліплення.

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

Трагедія Малахія, Амара й Еріка – 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 та усамітнений, Малахій може говорити тільки до себе, може грати лише собі: “І плювали, і били його по ланитах. Та він, узявши сурму золотую, подув у

* До речі, що тезу “реформувати людину” Микола Куліш, як засвідчує Юрій Смолич, творчо запозичив у Володимира Винниченка, в світогляді якого вона трактувалась як здатність такої “зреформованої” людини сприймати революцію та всі її настанови. “Пригадую. – пише у своїх спогадах Юрій Смолич. – в розмовах про п’єсу (ще в час її написання) Гурович (Микола Куліш. – Х.С.). душачись сміхом... казав, що готує для Бучми роль, в якій йому треба буде гримуватися “під Кирпатого Мефістофеля” (Винниченка)”. (Смолич Ю. Розповідь про неспокій. – К.: Рад. письменник. 1968. – С.61-62).

ню...(вийняв дудку) і заграв всесвітньої голубої симфонії. (Заграв на дудку). Я – всесвітній пастух. Пасу череди мої. Пасу, пасу, та й заграю” [65; 83].

Спочатку Амар майже всіма сприймався як месія, що має порятувати, визволити світ од скверни, месія, який покликаний вивищити людину і народи у затхлому осередді життя, а відтак об’єднати їх в одну родину: “І слухайте ще, брати й сестрі мої любі! Слухайте, діти всіх народів, усіх релігій, всіх язиків. Я, Амар, посланий до вас Богом, кажу до вас: радуйтеся, бо настав час вашого визволення. Настав час великої, всеспасенної, всецілющої любові. Брати мої бідні, брати мої любі, я не грозитися вам, не карати вас післаний до вас. (...) Об’єднати все людство в єдину родину всієї землі складено на мене” [66; 20].

Однак усе далі й далі його вчення і прагнення ставали дисонансом у зіткненні з жорстоким і водночас агресивним модерним техносвітом (промовистою є сцена технічної перевірки – через електричний стілець – суперсили пророка), його релігійні погляди і діяння все частіше набували узвичаєно людських рис, як, скажімо, кохання до Кет, ненависть до Райта, ними почали торгувати найближчі учні (Ранджит, Сіндгу), з їх допомогою почали збагачуватися (Вільямс), їх, зрештою, хапливо обмінювали на сите благополуччя. Зустрівшись з ворожнечею щодо себе, несприйняттям свого пророцтва, Амар очужується серед оточуючих його людей, замикається в собі, залишається самотнім.

У своїй повсякчасній підозрливості, у постійному бажанні зберегти абсолютну незалежність, Ерік цурається усіх – не тільки ворогів, а й відданих йому приятелів. З неменшим острахом він боїться потрапити під вплив свого канцлера, своєї коханої Карін, свого народу. Уникаючи їх, він тиранить їх, щоб не бути знищеним ними ж. Таке настійливе прагнення відстороненості має в Еріку шалений, невірноважений, навіть більше – явно хворобливий характер.

Трагедія Малахія, Амара й Еріка – це трагедія п е р е с л і д у в а н о г о.

Одверті глузування й знущання 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 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” [67; 244]. Справді, Малахій діє комічно, він упосліджений іншими. Та водночас це приниження і страждання наближають Малахія до міфічного образу Христа. Аполінара, утримувачка дому розпусти, плюнула на Малахія і побігла, заявляючи при тому: “Я вже яка, але ж не така, як оцей...” [68; 83]. Він упокорено й приречено зносить таку зневагу, заявляючи лише: “І плювали, і били його”. Власне, це й є непрямою цитатою із Євангелія від Марка, зокрема з того розділу (глава 15, стих 19), де описується знущання над Ісусом Христом: “І били його тростиною по голові, плювали на нього” [69; 54].

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

Зневага, неприязнь і ворожнеча супроводжують Еріка все життя. Люди королівства, насамперед ті, що зв’язані родинними

узами, переслідують його. Тому всі вони – його вороги. На їх думку, Ерік не може бути королем, адже він недостатньо односторонній і цілеспрямований як повелитель, недостатньо доросла людина, він часто сумнівається там, де, як король, не має права на будь-які сумніви. Вони мають намір не лише усунути Еріка з престолу, але й знищити його.

Трагедія Малахія, Амара й Еріка – 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 окремих 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 голубої реформи суспільства, бо це проблема й мета індивіда, а не суспільства. Тим-то кожний суспільний рух нищить передусім своїх власних максималістів” [70; 329]. Малахій і малахіанство якнайглибше розкривають тему проповідуваного, однак не здійсненого на землі християнства. Втім, такий алогічний світ почуттів і думок героя Миколи Куліша, як це не парадоксально, прибирає в своїй загальній суті реалістичних рис. Певно, тому й інші дійові особи нерідко ніяк не можуть збагнути, хто ж насправді божевільний – вони чи Малахій. “Божевільна гра Малахія, в яку поступово втягуються інші персонажі драми, перегукується з грою Генріха IV Піранделло. Однак якщо герої піранделловської драми релятивісти й навряд чи можуть сформулювати, що є істинним, то герої М.Куліша дотримуються своїх переконань як істини, нехай і божевільної” [71; 33].

Амар, як небесний місяць, розчиняється в Богіві, а як непересічна особистість, здійснивши благоденство у ставленні до людини, розчиняється у людях. І в одному, і в іншому випадках він перестає бути Пророком. І в одному, і в іншому випадках він стрімко наближається до трагічного кінця. Не знаючи, не розуміючи реального життя, він неминуче мусив упасти жертвою за свою ідею. Власне у цьому і драма, і велич Амара. Не Пророк,

а Людина витримує своє високе призначення на землі, з певністю вірить у можливість змін на ній, хай і через втрати, через катастрофи, навіть через заперечення чи й самозречення. “Відчуття житейської суєти, абсурдної марноти марнот тут глобалізується, підноситься до ролі грізного фатуму. Божественне й земне у Винниченка в порівнянні з античною трагедією ніби міняються місцями” [72; 317].

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

Як бачимо, розп'яту душу, розчахнену свідомість і Малахія, і Амара, і Еріка можна пояснити цілим рядом мотивів. Саме у їх різноманітності і лежить справжня, глибинна причина трагедії головних героїв експресіоністських п'єс Миколи Куліша, Володимира Винниченка й Августа Стріндберга. Вони, герої, зазнають відчутної поразки у життєвій боротьбі, яку так високо ставлять і цінують; не можуть утвердити свою віру, свої принципи, нарешті, свою волю – і не бажають підпорядковувати їх комусь іншому, чужому; безсилі діяти як одинаки – і не хочуть діяти разом; прагнуть любові – зазнають зневаги або й ненависті. Попри всю очевидну різницю сюжетів, конфліктів образи-характери Малахія, Амара й Еріка вияскравлюються драматургами не стільки як постаті-індивідуалісти, скільки мученики індивідуалізму. Психовиражальна структура і наскрізний пафос таких героїв, як переконуємося, повністю відповідає духові експресіоністського мислення. Що ж до Миколи Куліша та Володимира Винниченка, то проаналізованими творами вони утвердили себе як творці реальної художності, яка, вочевидь, відбивала не стільки актуальні для самих драматургів проблеми, скільки елементи авторських зв'язків з тим, що знаходиться десь поза межами вгадуваного-передбачуваного. Тут виразно означається такий трагедійний принцип, згідно з яким, за словами Ігоря Михайлина, “у долях конкретних героїв мусить прочитуватись загальнолюдська ситуація” [73; 5].

Загалом попри чітко виражене експресіоністське спрямування авторської свідомості, скажімо, Миколи Куліша в

“Народному Малахії” цей модерний тип, як і реалізм, тут набуває особливого характеру. З одного боку, драма українського письменника більше тяжіє до ідей, ніж характерів, що надто зближує його з експресіонізмом, з другого – він представляє такі, власне, національні типи і побут, до яких західноєвропейський експресіонізм, по суті, майже не вдавався. Тож має цілковиту рацію Григорій Семенюк, коли стверджує, що “світ Малахія – хворий, егоцентричний, світ упертих уявлень про власне месіанство. Але не лише. В ньому відчувається і якась невгамовність, незадоволеність тим, що відбувається навколо. Йому властивий реальний, без прикрас погляд на дійсність разом із великою неспокійною мрією про те, щоб зробити її, цю дійсність, ще кращою, щоб усе підпорядковувати благові людини. Подібна риса, коли герої захищають не свої, вузькоєгоїстичні інтереси, а живуть роздумами й болями цілого народу, всієї країни, властива, до речі, майже всім драматичним творам М.Куліша” [74; 135]. Більше того, порівняно з творами західноєвропейської модерністської драматургії (того ж Франца Верфеля “Людина із дзеркала”), в українського експресіоніста (“Народний Малахій” передусім) виразно проступає національна проблема, що надавала його п'єсам глибокого політичного спрямування. “Дві теми “Народного Малахія” звучали у виставі як одверто-політичні, вагомі і дражливі для кожного сучасника – тема України і проблема людяності за соціалізму, – зауважувала Наталія Кузякіна. – Режисер (мова йде про Леся Курбаса. – С.Х.) тут був одноступнем драматурга, і разом вони піднімали громаддя п'єси на найбільшу суспільну височінь” [75; 201].

Щоб переконатися в цьому, звернемося до такої типології. Герой твору українського автора Малахій Стаканчик де в чому перегукується з Тамалом із п'єси австрійського драматурга Франца Верфеля “Людина із дзеркала”. Проте ця спільність проступає лише на рівні бажань персонажів. Вчинки, діяння, зрештою, й кінцева мета їх різні: якщо Малахій зосереджується на негайній видозміні людського життя, котра врешті-решт мусить призвести до зміни “голубої далі” – соціалізму, то Тамал здійснює все в ім'я власного очищення та спокою. Герой Франца Верфеля, досягаючи певного духовно-морального розвитку на тривалому шляху помилок, більше того, – злочинів, усе ж

усвідомлює, що зло йде насамперед од нього. Герой Миколи Куліша, також проходячи складний шлях пошуків та випробувань до фанатичної мрії, не зауважує, як уже зазначалося, що стає своєрідною причиною страждань, навіть смерті для свого найближчого оточення. Малахій Стаканчик, отже, не знає 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 й розумінні життя. Завдяки цьому на той час він сприймався як цілковито реально-типовий – зароджуваний і всіляко утверджуваний фанатизм у радянському суспільстві, ставав усе очевиднішим явищем і злом.

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) 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?”.

Варто зауважити, що поетика західноєвропейського експресіонізму, зосібна у драматургії, передбачала не просто боротьбу персонажів во ім'я якоїсь ідеї, а боротьбу, хай і нервову чи люту, з елементами гри. Причому мета гри (ніким із персонажів не визначається заздалегідь, тільки ледь усвідомлюється) полягала в тому, щоб надати емоційності, інтенсивності похмурому, майже всуціль позбавленому радості існуванню героїв. У драмах того ж таки Августа Стріндберга ігрове начало виявляється у кількох, принаймні двох яскраво виражених значеннях: гра як змагання, у результаті якого мають бути переможці й переможені

(приміром, п'єси “Батько”, “Шлях у Дамаск”, “Соната привидів”), гра як імпровізація, розвага, у результаті якої також мають бути переможці і переможені (скажімо, п'єси “Графиня Юлія”, “Танець смерті”). В інших творах Августа Стріндберга, здається, грають не люди, а радше обставини, якісь вищі сили з ними. А там, де починають гру самі дійові особи, вона часто набуває небезпечних поворотів: герої готові грати до кінця, незважаючи навіть на можливість програшу чи трагічні наслідки.

Такий тип людських взаємин, до речі, пізніше продовжували художньо культивувати Луїджі Піранделло у “Шести персонажах у пошуках автора” (більш відсторонено і лірично), Федеріко Фелліні в “Дорозі” (більш гуманно і пластично), Едуард Олбі в “Не боюсь Вірджинії Вульф” (більш елементарно і грайливо), Яльмар Бергман в “Обличчі” (більш витончено і широко), Джон Осборн в “Озирися в гніві” (більш трепетно і обнадійливо) та ін. драматурги. Хоча всі вони виходили з тих же передумов, що і Август Стріндберг.

Розробляли такий тип людських взаємин і Володимир Винниченко та Микола Куліш. У драмі першого “Закон” гра виникла як наслідок особистої ініціативи, роздратованого і нестійкого стану душі головної героїні Інни Василівни. В грі, яку вона веде як змагання спочатку з Людою, а згодом і з своїм чоловіком Панасом Михайловичем, не все, звісно, робиться із натхненням. У першу мить тут відчувається і досвід, і звичайний розрахунок жінки: через неможливість самій народити дитину, спокушає чоловіка зробити це з його секретаркою Людмилою, а потім, відібравши на “законних” правах немовля, вигнати її дому.

Однак із розгортанням драматичної дії і посиленням її напруги бачимо, як гра набуває гостроти, увиразнено-непримиренної конфліктності, більше того – неприхованої ворожнечі передусім у сімейних взаєминах: суперники майстерно відбивають удари один одного, швидко обдумують власні ходи і переходить до атаки. І все ж Винниченко всією системою художніх образів підводить до висновку, що гра у “Законі” виникла як наслідок розчахненої свідомості, езотерично розтерзаної душі Інни Василівни, а не як її примха, не як забаганка респектабельної жінки загалом, як це прагнуть довести деякі дослідники драматургії Винниченка. Тут, доречні міркування польського

дослідника цієї модерністської моделі авторської ідейо-естетичної свідомості Артура Гутнікевича: “Суть експресіоністської методи полягає у надзвичайній концентрації та інтенсивності сили в и р а з у”. Вона, сила, позначається на “форсуванні тяжіння до максимального поглиблення індивідуальних рис представленого предмету, на оперуванні дисонансом і внутрішнім контрастом” [76; 70].

У цьому творі герої граються (кожен осібно) як своєю долею, так і долею один одного. Там, де у західноєвропейських авторів назріває міщанський скандал (скажімо, “Свято примирення” Гергарта Гауптмана), в українського драматурга починається небезпечна захоплююча гра, яка, хай і обмежена тісними домашніми стінами і здебільшого діалогом двох, проектується на людське життя загалом. Певно, така загадкова парадоксальність поведінки дійових осіб є дуже своєрідною рисою поетики, власне, драматургії Володимира Винниченка.

У Кулішевій “Маклені Грасі” боротьба персонажів також значною мірою стимулюється грою дійових осіб, як, наприклад, маклера Зброжека. Він, остаточно збанкрутувавши, намагається заробити бодай на власній смерті. Домовившись із тринадцятирічною Макленою, що вона вб’є його, Зброжек у такий спосіб прагне забезпечити своїй сім’ї страховку. Це своєрідна спроба гри-забави між героями. Далі Микола Куліш, ускладнюючи сюжетні й психологічні колізії (він робить їх ніби картинно-мозаїчними), розвиває її як імпровізацію, що несе в собі іронічно-сатиричний відтінок.

Вночі, перед смертю, маклер розіграє ймовірно власне вбивство, рахує, потираючи руки, можливі гроші за нього (гоно-рар же!). Однак лукавить і тут: готуючи обумовлену винагороду Маклені, не додає туди кілька купюр (темно – не зауважить!). При цьому Зброжек не просто виконує певні дії, а відтворює їх немов актор, переповідаючи все, що малює його уява, все, що має незабаром відбутися: “Я ніби вийшов... А насправді я стою отак... (показує як) і вона стріляє ззаду, в шию. Тільки в шию! Легше мені, зручніше їй і правдоподібніше... Га? Постріл ззаду... (Надпив вина, планує далі). Я тримаю годинник, затис в одній руці. Загадкова деталь, питання для слідчих, і дівчинка не візьме. Гроші в кишені, частину розсипано по землі. (Тут шепоче, що можна буде надодати). Темно, не помітить. Га? Тільки на стежці.

Отже (перелічив, за звичкою відкладаючи на рахівниці), премії підраховано, пістолет куплено, де і як – обмірковано” [77; 314]. І вже як завершення цієї гри-репетиторства: “І ось маклер востаннє допив вино. (Допив вино). Гасить свічку. (Погасив). І додає самоіронічну ремарку: “Яка драматургія!” [78; 318].

Власне ця, мовлена персонажем ремарка створює значні можливості для імпровізації, до речі, й акторові, виконавцеві ролі Зброжека. Момент ігрового начала у цьому очевидний, адже репетиція “самогубства – форма його своєрідної міфологізації – є одночасно й формою відведення самогубства реального. (...). Зброжек творить міф про нібито “здійснене”. І подає його як гру-ритуал з набором важливих вітальних акцентів – тут і романтичне полум’я свічки, і бокал вина, і філософствування (риторичний замітник останнього слова)... Тут Зброжек – режисер. І виконавець. Тут – театр одного актора і одного глядача (...). Це ніби вичерпування життя у формі ритуалу, вмирання невсерйоз. Повідомлення про репетицію смерті – сигнал гострого напруження конфлікту й одночасно його зняття, заміщення смерті – ритуалом” [79; 409].

Не випадково дослідники драматургії Миколи Куліша звертали на це увагу: “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”. – Х.С.), іронізуючи над тим, як “зворушливо” він грає, і, нарешті, її говорить автор п’єси, свідомо знімаючи трагікомедійним ходом справді глибинний трагізм моменту” [80; 32-33]. Маклер Зброжек сам затіяв небезпечну гру і готовий продовжувати її до кінця, незважаючи на те, чим вона завершиться, що чекає його, Зброжека, в результаті такої небезпечної гри-ритуалу.

Власне, тут стає зрозумілим твердження, висловлене свого часу Юрієм Смоличем, про те, що Малахій – це не що інше, як художня містифікація Миколаю Кулішем певного суспільного явища. Почавши з аналізу соціально-реалістичного вияву сутності цього героя, Смолич логічно доходить до висновку, що в такій особистості асолютно мотиваційно закладені властиві ознаки і різночинця, і міщанина, і дрібного інтелігента, й урбанізованого куркуля: “в постаті Малахія ми знайдемо, мабуть,

риси, характерні для кожної з цих груп” [81; 147]. Він, Малахій, надзвичайно вразлива й експресивна людина, свідомість якої була нагло розчахнена революцією, від якої він утікає, намагаючись усамітнитись у хаосі світу. “На цьому кінчається Стаканчик, – резонно зауважує Юрій Смолич. – Майбутнє вже не належить йому, в подальших подіях бере участь не Стаканчик, а Малахій” [82; 156].

Як і в “Законі” Володимира Винниченка (сюди з цілковитою на те підставою можна віднести його ж “Гріх”), так і в “Маклені Грасі” Миколи Куліша за всієї відмінності виникнення ігрового начала тут все ж гра – наслідок, повторюємо, нестійкого стану духу й душі, надто емоційної та виразно вразливої. В грі, яку ведуть Кулішеві драматичні герої, скажімо, Маклена Граса, Ігнатій Падуро та ін., повторюємо, не все, звичайно, робиться з натхненням, якого, як і в “Законі”, дуже мало. Іноді в такій грі відчувається то вимушений досвід і тверезий (яким би він не був трагічним) розрахунок (як у Зброжека), то наївна довірливість, дитяча підозрілість (як у Маклени), то крайня звідчаєність і усамітненість (як у Падурі), то хитрість і жорстокість (як у Зарембського) тощо. Кожен з них вдало відбиває атаку свого опонента і швидко наважується на власні ходи.

Однак, якими б різними не були відтінки такої гри (як змагання чи як забави), починається вона не знічев’я, не за чийсь розманіженим бажанням, а з психологічного надриву, враженої душі, розтерзаної свідомості. Словом, з вираження чи точніше – самовираження героя. Як і в драматургії Августа Стріндберга, у творах українських авторів ці два смисли гри нерідко переплітаються, взаємодіючи один з одним, і ще більше ускладнюючи театральну (ігровий характер!) природу драм як Володимира Винниченка, так і Миколи Куліша – п’єс яскраво експресіоністських.

Загалом же ігрове начало у їх драматургії виконує важливу як змістову, так і формотворчу роль. Та ж “Маклена Граса” чи “Патетична соната” вибудовані за законами “театру в театрі”, де драматичне дійство може відбуватися водночас на різних рівнях триповерхової сцени. У “Вічному бунті” гра спонукає автора до свідомого руйнування т.з. “четвертої стіни” поміж виконавцем ролі і глядацькою залюю. Тут конструювання дії значною мірою залежить од реакції своєрідного “спілкування” актора і глядача – перший, звертаючись до другого, умовно виконує роль, що її має написати драматург. У “Патетичній сонаті” цей прийом художнього

вираження, що був уперше використаний Миколою Кулішем, як уже зазначалося, не лише в українській драмі, а й у світовій, поглибився авторською сповідальністю. Як результат цього, появились нові жанрові різновиди – “драма контакту” і “лірична драма”.

Поєднання психологічної витонченості з ігровим началом (за Августом Стріндбергом, – це ознака сучасної свідомості), при тому, як ми переконалися, що гра виникає як результат цієї психологічної витонченості надає драматургічним творам українських письменників увиразнені сценічності, гострого артистизму. Отож не випадково за мотивами чи не найпопулярнішого драматичного твору Августа Стріндберга “Графиня Юлія” був створений балет, а у 20-30-х роках на сценах не лише своєї країни, але й за рубезем популярними були драми наших авторів, які в буквальному розумінні створювали нову, модерну театральну естетику, що значною мірою обумовлювалася поетикою західноєвропейських експресіоністів.

У п’єсах Августа Стріндберга, Володимира Винниченка і Миколи Куліша є ще одна типологічна риса, що зближує їх: звуження й заземлення життєвого простору, в якому людина може реалізувати себе. Завдяки цьому ідея невеликого просто “скроєного” сценічного простору набуває безпосереднього соціологічного смислу (приміром, “Графиня Юлія”, “Чорна Пантера і Білий Медвідь”, “Маклена Граса”). Згадаймо, для порівняння, що герої ренесансної драми нерідко діяли наче у вимірах всесвіту, тоді, як, для героїв Августа Стріндберга, Володимира Винниченка і Миколи Куліша пристанищем часто було звичайне сімейне середовище, звичне рідне довкілля, а злим ворогом – жінка, дружина, батько, матір, друзі, близькі люди на безмежно тривалій дистанції життя.

Якщо раніше театральний герой наче боровся з усім світом – і в цьому сенсі світ, як відомо, також був театром воєнних дій, – то в новій драмі він приречений воювати з приятелями, навіть рідними, не маючи ні передиху, ні, зрештою, надії на щонайменший успіх. Камерні п’єси Августа Стріндберга і Володимира Винниченка, де діють двоє або троє (у Миколи Куліша завжди більше дійових осіб), розпалені такою несамовитою пристрасстю чи шаленством і сповнені таким вражаючим драматизмом, що справляють не менший вплив, аніж найобширніша з історичних хронік Шекспіра, або багатофігурний античний фриз, де зображена битва греків з амазонками. А широко розгорнуті, з багатьма персонажами історичні

драми Августа Стріндберга (“Ерік XIV”, “Христина”), соціально й національно задані п’єси Володимира Винниченка (“Між двох сил”, “Гріх”) чи Миколи Куліша (“Народний Малахій”, “Патетична соната”) створюють враження інтимних творів і розвиваються у замкнутому просторі. Одне до одного уподібнюється, умовно прирівнюється особистісне й суспільне.

Хоча, на відміну від Августа Стріндберга, герої Володимира Винниченка в цьому взаємозв’язку ставлять своє сімейне, особисте, інтимне щастя у пряму залежність від громадської діяльності – своєї чи свого коханого (коханої). Згадаймо, як тонко спостеріг цю особливість Винниченкової експресіоністської драматургії Григорій Костюк, який публікуючи 1980 р. щоденники письменника 1911-1920 років, у примітках писав: “...проблеми кохання, спадковости, свідомости й підсвідомости, інстинкту й розуму, моралі, етики, стосунків між чоловіком і жінкою та п о в ’ я з а н і з ц и м питання суспільної поведінки людини – все це стояло тоді в центрі творчих зацікавлень В. Винниченка – письменника і філософа” [83; 46].

Зрештою, згадаймо, як цю особливість експресіоністського художнього мислення тонко використав Микола Куліш у своїй “Патетичній сонаті”.

* З точки зору поетики композиції “Патетична соната” Миколи Куліша. здається, не мала попередніх аналогів в українській драматургії. Оригінальність її зовнішньої і внутрішньої організації тексту полягала в тому, що вони структурувалися як новелістичні: драма побудована у формі синтезу і щоденникових нотаток Ілька Юги, і його листів до коханої Марини Ступай-Ступаненко, і авторських ліричних відступів, і особистісних коментарів дійових осіб, що пройняті жорстокістю революційного часу. Вочевидь, це йшло від ідейно-естетичного задуму драматурга: архітектоніка ліричної драми остаточно викристалізувалась ще під час спроби Миколи Куліша написати спочатку роман за такою темою й проблемою. Хоча, як він зізнавався у листі до свого приятеля Івана Дніпровського: форма роману не давала йому такої змоги, щоб показати п р о ц е с в и р а ж е н н я внутрішнього світу головного героя Ілька Юги. “Весь кістяк його складено є матеріал для укладення живого тіла, я не можу рук покласти. Чи не вшкварити його за формою щоденника? – ділився він своїми задумами із Іваном Дніпровським у листі до нього 24 грудня 1924 року. – Краше б вийшло, простір який для мене, але... річ велика і вимагає певної відповідної композиції. Я вже гадаю так: хай буде композиція поламана, хай будуть шматки. Не можна ж таку епоху, як війна і революція (1914 рік-1922 рік) убити, вихнути в одну клітку. Чи не всучити комбінації і ліричні відступи + епістолярна форма (листи до героїні) + щоденник – окремі короткі, стислі й енергійні новелки” (Див.: Куліш Микола. Твори: В 2-х т. – Т.2. – К.: Дніпро. 1990. – С.517).

Тема особистої трагічної провини в зіткненні громадянського й інтимного проступає в драмі надто очевидно, сказати б, випукло. Тут трагізм, на відміну від “Народного Малахія”, постає вже без будь-якого комізму. Містечковий листоноша Малахій став поетом, захисником революції Ільком Югою, катаклізми суспільства виокремилися у вузлові моменти людського буття, тепер не дудка дисонсувала 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 военній круговерті. Жорстокості й хаосу навколишнього світу він протиставляє вселюдську любов (“хаотичну цілість”), що, на його переконання, саме й здатна врятувати життя. На думку деяких дослідників, його трагічна вина полягає в засліпленому 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 судять [84; 258].

Однак трагічна вина Ілька Юги не в цьому, а насамперед у тому, що, захопившись бездумно революційними мріями, він утратив відчуття реальності. Звідси й душевне сум’яття, дедалі зростаюча загостреність внутрішніх протиріч, зрештою, і крах романтичних 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 довколишньої 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 кризу індивіда, трагічну провину Марини. Бо якщо Ількова вина починається із соціального, а відтак остаточно конденсується на особистісному, то провини Марини всуціль виростає із індивідуально-людського. Вона не змогла чи не захотіла повірити в силу душі, почуттів, поезії. “Поет, можливо, завоює твою душу, цілий світ, але жодного кіло-

метра території” [85; 188], – стверджує Марина. Власне звідси і йде її заперечення будь-якого вияву гуманізму Ілька, а відтак погамованих, знищених почуттів до його (поета) “Я”. Хоча, звісно, не без вагань, сум’ять 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 [86; 227], 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 також не слід поєднувати (хай навіть і на компромісних договорах) з одвертим ворогом України Андре Пероцьким.

Приреченість Марини виразно проступає у фіналі драми, коли до підвалу, де вона перебувала заарештована, востаннє приходить поет. Для цієї зустрічі годилося б зіграти йому на піаніно, та Марина не може, її розлучили з ним назавжди. Це – кінець. Нема більше музики, не звучатиме тема Бетховена у її виконанні. Конфлікт особи і суспільства знову закінчився трагічною поразкою людини.

Загалом у “Патетичній сонаті” гинуть усі, хто більшою чи меншою мірою жив у поетовому “Я” – Оврам, Настя, Зінька, Ступай-Ступаненко. Виживають у цьому хаосі буття лише “муравлі революції” – невизначений Гамар та чесний, однак суто функціональний Лука. Тим-то Кулішева драма – справедливий, хай і суворий, присуд життю серед руйнації та крові, виразний документ не такої вже й віддаленої доби, що проголосила пріоритет класових домінант над загальнолюдськими, чим значною мірою спричинилася до дегуманізації ХХ ст. Експресіоністська п’єса Миколи Куліша трактує філософську проблему цілісності людського космосу та неподільності окремого “я”: “немає на світі таких ідей, за які можна було б заплатити людським життям – чужим, не власним!” [87; 22].

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 проблематиці, і в художній структурі, що типологічно споріднює цей твір із експресіоністськими драмами західноєвропейських письменників. Герої “Патетичної сонати” активно пройняті 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 нездійсненими 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” Георга 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 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 приниженню” [88; 79].

Українські драматурги-експресіоністи, схоже до своїх західноєвропейських попередників чи й сучасників, у багатьох творах ставили проблеми людської і суспільної дисгармонії, кризи взаємин і свідомості як наслідок хаосу буття, що приніс новий час, нова епоха ХХ століття. Проте за умов будівництва в Україні незнайомих для Європи суспільно-більшовицької формації і громадянськості надто гіпертрофоване в носіїв цього типу художнього мислення “я” сприймалося якщо й не цілковито, то в усякому разі суттєво інакше. “Надлишковість вимог цього “я” до світу прочитувалась тут як посиленна міра відповідальності, котру герой на себе брав, – пише український літературознавець. – Інтернаціональне, позадержавне, всесвітнє “я” набувало в Україні чисто українського забарвлення, воно вимагало своєї самоідентифікації. Егоцентризм героя, навіть його манія величі сприймалися на тлі нових ідей аналогом творчого, здорового бунтарства...” [89; 177]. Власне такими й поступають і Малахій, і Амар, і Маклена, і Падур, втім, й інші персонажі української експресіоністської драми.

Тут доречно зауважити, що, скажімо, в “Березолі” чимало драматургічних творів західноєвропейського експресіонізму (п’єси Георга Кайзера, Вальтера Газенклевера, Ернста Толлера чи Фріца Унру) суттєво переосмислювалися режисерами-постановниками, зосібна Лесем Курбасом, іноді настільки зусебічно, що ставали ледь не в опозицію до літературної першооснови. Як справедливо зазначає Неллі Корнієнко, такі експресіоністські драми, спрямовуючись у дусі аристотелівського положення “юрба варта смерті раніше, ніж вона народилась”, помітно змінювалися і перетворювали у виставах українських митців юрбу, масу на революційний “народ”, “котрий жадає справедливості, а трагедійно самотній лідер, відкинутий юрбою, підлягає тавруванню (...). Соціалістична ідея відкидала від себе будь-які сумніви з приводу можливостей революційних мас: вони завжди і в усьому праві. І якщо в експресіоністів Заходу взаємини між масами й вождями, як правило, неоднозначні, в радянському театрі вони вирішувалися винятково й однозначно на користь революційних мас” [90; 177-178].

Тим часом Лесь Курбас, як уже акцентувалося, у своїх експресіоністських спектаклях (“Газ”, “Джimmy Хігінс”, “Народний Малахій”, “Маклена Граса” та ін.) ставив і розв’язував, можливо, не стільки проблему бунтівництва, скільки проблему зіставлень і протиставлень між колективістським “ми” й особистісним “я”, що вирішувалася винятково трагічно, виключно емоційно “вибухово”. Тут також треба додати, що ідеї, які сповідували герої таких драматургічних творів і вистав в українських експресіоністів, як правило, є соціальними і водночас тими ідеями, які стають і їхньою, авторською, внутрішньою “субстанційною сутністю”. Ідеї, таким чином, є визначальними факторами прагнень і вчинків драматургів та митців сцени, а нерідко й всього їхнього світогляду, як це помічаємо в уже згадуваних “Народному Малахії”, “Пророці” чи “Патетичній сонаті”.

Типологічно зіставляючи поетику західноєвропейської й української експресіоністської драми, можна зауважити в національній драматургії не характерний, приміром, для німецьких представників експресіонізму, потужний лірично-суб’єктивований струмінь. Він є визначальним для загального

пафосу “Патетичної сонати”, а також характеристичним для поетики “Вічного бунту”, “Маклени Граси” Миколи Куліша чи “Брехні”, “Базару”, “Дизгармонії” Володимира Винниченка^{*}. Згадаймо, що саме лірична драма порівняно з психологічною драмою (ряд п’єс, скажімо, Августа Стріндберга) вирізняється посиленою увагою, власне, до внутрішнього стану дійової особи в її духовно-емоційній цільності. Зрештою, в ліричній драмі постійно співвідноситься ледь не вся дійсність із внутрішнім світом індивіда, як колись наголошував на цьому Вільгельм Гегель, тоді як у психологічній драмі спостерігається, по суті, опозиційний принцип структурування героя й обставин – діяння, вчинки особистості не просто співвідносяться з навколишньою реальністю, а й зумовлюються нею, такою активованою дійсністю.

Саме в такого типу експресіоністській драмі українські автори зосереджувалися не так на мотивуванні дій та вчинків персонажів, навіть не на аналізі їх відчуттів та переживань, як на в и р а ж е н н і їх найтонших нюансів настрою, багатій реакції і рецепції їх душевного й духовного стану, на ледь вловимих змінах і переходах у ньому. Власне, крізь таку призму внутрішній світ героя співвідноситься з поліаспектним виявом реалій життя. Так, у “Дизгармонії” Володимир Винниченко, по суті, всю увагу конденсує не просто на виявленні почуттів дійових осіб у їх зв’язках чи не з усією дійсністю, а через передачу їх сприйняття, переживань, сумнівів, загалом хисткого й невірливого

* Певно, не випадково дослідники, аналізуючи такого типу драматургічні твори Володимира Винниченка, визначають їх жанрову своєрідність як психологічної драми-ідеї, драми-портрета тощо. Це зумовлюється не тільки витонченими нюансуваннями внутрішнього світу героїв, а й всеохопною ліризацією їх дій, вчинків, медитацій тощо. Втім, як пише сучасний винниченкознавець, схожу функцію виконує, приміром, у “Брехні” й епічна стихія в драматичному дійстві: “Чітко окреслені перипетії безпосередньої акції (втихомирення Тося, тонка любовна гра з Іваном Стратоновичем, дбайливе забезпечення сімейного ладу й затишку) стають лише ґрунтом, канвою для увиразнення душевного стану героїні, її мрійливої чуйності, емоційної піднесеності, наприкінці п’єси навіть певної екзальтованості. Вся драма від першої сторінки до останньої сповнена особливої чуттєвої трепетності, підкресленої вельми тактовними, легкими еротичними штрихами. Тут відсутні характерні для авторської манери натуралістичні деталі, але зберігається натуралістична діткливість, яка падає дії і житейської переконливості, й мистецької чарівливості” [91: 162].

стану у вирі буття. На перший погляд, складається враження, що така експресіоністська драма майже всуціль статична. Однак у даному випадку це не є самодостатнім аргументом у зменшенні сили впливу її художності. Ця зовнішня структура п'єси, що обумовлена зміщенням композиційного центру твору у сферу внутрішньої дії, наче розкриває висловлену колись з притаманною йому категоричністю думку Станіслава Пшибишевського про те, що в новій драмі майже нічого не відбувається, бо все відбувається тільки в душі героя, який в античній драмі є своєрідною забавкою у руках богів, а в драмі новочасній – забавкою власних інстинктів.

Як пише сучасний український дослідник модерної драми, така позиція теоретика та носія польського експресіонізму щодо знаку рівності між античними богами і суспільними умовами з їх людськими інстинктами, певна річ, спрощує загальну картину розвитку експресіоністської драматургії. Однак “перенесення провідних перипетій драматичного плину в царину “життя людського духу” є одним із свідчень неабиякої чутливості Пшибишевського до художніх тенденцій епохи” [92; 124]. Саме життя людського духу – основа “Дизгармонії” Володимира Винниченка, п'єси, про яку тодішня критика відгукувалася далеко неоднозначно. Антін Крушельницький, наприклад, зіставляючи цю драму з європейською драматургією початку ХХ століття, справедливо зазначав, що “Дизгармонія” – се проба будувати драму на нових основах. Драматична акція переноситься на тло душ, драматичний конфлікт – се боротьба поміж свідомими змаганнями й несвідомими інстинктами людини. Будова драми – епізодична. Велика кількість картин складається на суцільній малюнок. Одно тільки: в сій драмі Винниченка йде боротьба поміж двома методами творення: поміж діалогом і широким, повним малюнком життя. Одна і друга метода добиваються права горожанства в сучасній європейській драмі. Куди піде д(обродій) Винниченко, покажуть інші його драматичні твори” [93; 213]. Протилежну оцінку “Дизгармонії” дав Дмитро Дорошенко, який не сприймав ні загальної будови драми, ні внутрішньої структури образів, зокрема головних, ні певної мозаїчності драматичного дійства.

У такому неоднорідному потрактуванні “Дизгармонії”, втім, виразно проступала й інша думка – творче продовження драматургом класичних традицій національної сценічної літератури, закладених у п'єсах Івана Котляревського, Марка Кропивницького, Михайла Старицького, Івана Карпенка-Карого та інших українських авторів. Той же Антін Крушельницький вказував на гуманізм твору, що, з одного боку, сполучений з ідеями нового часу, а з другого – сягав тривких демократичних тенденцій нашого письменства й мистецтва. Якщо ж і далі розгортати це твердження, то можна переконливо аргументувати й інші, скажімо, зв'язок драми Володимира Винниченка з драмою “Суєта” Івана Карпенка-Карого, що простежується не лише на рівні назв (і там, і там точно й влучно акцентується на “хаотичній цілості” людського буття), а й на рівні використання в сюжетобудуванні інтриг, в композиційній структурі – мозаїчності картин, філософсько-інтелектуального пафосу тощо. Загалом традиції української класичної драматургії позначаються на багатьох п'єсах Володимира Винниченка, Миколи Куліша та інших носіїв експресіоністського художнього мислення в Україні.

І все ж домінантами там, зокрема в “Дизгармонії”, виступали модерністські прийоми і засоби експресіоністської авторської свідомості, цілковито новаторська ідейно-стильова манера письма. Справді, дія у “Дизгармонії” сконструйована таким чином, що, розгортаючись протягом чотирьох картин п'єси, вона становить собою своєрідний аналіз і синтез внутрішнього стану особистості – її почуттів, переживань, надій, медитацій, сумнівів тощо. Надто виразно це спостерігається в останній картині, де наче підбиваються підсумки всього, що відбувалося до цього, де герої самі оцінюють свої вчинки і свій психологічний стан у момент їх арешту. Звісна річ, така дещо несподівана архітектоніка твору ускладнювала визначення його жанру, бо в ньому очевидними є елементи і драми-ідей, і соціально-психологічної та психоаналітичної драми, а також почасти й драми-характерів. Хоча тут варто говорити радше не стільки про індивідуалізовані (у традиційному розумінні) характери, як про найзагальніше вираження характеру в його співвідношенні з дійсністю, по суті, з цілим суспільним станом. Певно, це мав на увазі вже згадуваний

Антін Крушельницький, коли писав, що автор “Дизгармонії” на доволі “обширному суспільному тлі висуває групу людей із української соціальної демократії, а розкриваючи до дна душу поодиноких її представників, розмальовує свіжу, сповнену життєвої правди, артистичну картину [94; 205].

Схоже на те, що й фінал своєї драми Володимир Винниченко зумисне “обриває”, цілком свідомо екстраполюючи певні сюжетні ходи і передовсім самоідентифіковане індивідуалістське “я” в суспільне життя. Природно, що на той час це й справді було щось абсолютно нове, навіть несподіване (порівняно з традиційною) в українській драматургії, зрештою, й якоюсь мірою в модерній драмі. Адже так і залишилися не розв’язаними заявлені з самого початку твору всі конфліктні вузли та проблеми, навіть більше, на них не висловлено остаточної чи бодай умовної в даний момент точки зору героїв. Отже, вони “в ідейному, а також і в психологічному (пам’ятаємо, що тут внутрішнє життя цілком детермінується ідеями) плані залишаються на тій самій позиції, на якій були у першій дії” [95; 177], – зазначає Лариса Мороз.

Проте “Дизгармонія”, незважаючи на таку очевидну здавалося б, незавершеність, все ж у загальному (ідейно-естетичному) підсумку справляє враження викінченого – на рівні змісту й форми – твору. Художня логіка Володимира Винниченка тут витримується від сцени до сцени, від першої й до останньої дії. При начебто очевидній статичності характери персонажів сприймаються як надзвичайно динамічні, рухливі, сказати б, внутрішньо змінні й мобільні. Певно, тут “спрацьовує” психологічно-лірична виражальність, більше того – сповідальна довірливість у вияві стану індивіда, у його взаємозв’язках та співвіднесеннях з усією дійсністю. До речі, світова чи принаймні західноєвропейська модерністська драма до таких прийомів драматургічної поетики експресіонізму прийде значно пізніше.

Загалом у творчості Володимира Винниченка – яскравого представника українського експресіонізму, є такі драматичні твори, де майже все суцільно сконцентровано на виявленні емоційно-психічного стану персонажів (“Щаблі життя”, “Великий Молох”, “Memento”), де зовнішня дія дуже невиразна, ледь окреслена, де дійові особи через вираження чи самовираження наче проектують ті чи інші суспільні явища. Розгортання сюжету

– це не що інше, як своєрідна психологічна підготовка до певної дії, яка відбуватиметься наприкінці драми й десь поза її межами. Саму ж канву твору складають дискусії навколо того, варто чи ні цю дію розгортати. Цікавість читача, таким чином, мусить утримуватися посиленням й поглибленням напруженості в цих дискусіях, переконливістю аргументів, що висуваються тими або тими дійовими особами.

Звісна річ, така архітектоніка сюжету й драматичної дії експресіоністської драми в Україні сприймалася критикою по-різному. Сергій Єфремов, наприклад, про п’єсу “Щаблі життя” писав, що її будова – це звичайна низка довгих, більш або менш млявих і часто нічим між собою не зв’язаних балачок [96]. Дмитро Дорошенко, приміром, аналізуючи “Великий Молох”, відзначав, що цей твір як за конструкцією, так і за викінченістю малюнка характерів, порівняно з першою спробою в царині драматургії Володимира Винниченка “Дизгармонією”, “стоїть набагато вище”, хоча “Memento” – нездійснена драма автора в “плані художності” [97].

Жанровий витвір в українській експресіоністській драматургії п’єси-дискусії мав і підтримку, і заперечення з боку літературознавців, дослідників творчості Володимира Винниченка. Отже, ця форма драматичного дійства зі своїм новаторським спрямуванням не просто знаходила дорогу як до читача, так і до глядача. Це якоюсь мірою наче повторювало долю драматургії Лесі Українки (про це йшлося в попередньому розділі), як, зрештою, шлях багатьох модерних творів західноєвропейської сценічної літератури. Тут доречно навести паралель із драматургічною технікою Генріка Ібсена, про яку пише, стаючи на захист норвезького драматурга, Бернард Шоу у своїй праці “Квінтесенція Ібсенізму”: “Я хочу ще раз нагадати, що нова техніка є новою лише для сучасного театру. Вона використовувалася священниками й ораторами ще до існування ораторського мистецтва. Ця техніка – рід гри з людською совістю, вона практикувалася драматургом щоразу, коли він був здатний на це. Риторика, іронія, суперечка, парадокс, епіграма, притча, перегруповання випадкових фактів на упорядковані й розумні сценічні ситуації – все це і найстародавніші, й найновіші елементи мистецтва драми” [98; 77].

Якщо дошукуватись, то всі виокремлені Бернардом Шоу елементи, характерні й для драматургії Володимира Винниченка, її непростой, сказати б, “синкретизованої” поетики експресіонізму. З однією, щоправда, різницею у використанні парадоксу. Як тонко спостерегли Лариса Мороз та Володимир Панченко, він, парадокс, у системі модерністського мислення українського драматурга сприймається радше як змістова сутність, а не як художній засіб [99]. Широкий спектр усіх інших елементів – від дискусії про самоідентифікацію до самоаналізу внутрішнього “я”, від самозаглиблення в реалії буття до різкої зміни дійовими особами свого соціального статусу (іноді вимушеної, почасти й добровільної, колись мотивованої, а іноді й алогічної) – так чи інакше спричинялися до утворення Володимиром Винниченком цілковито нових, модернізованих жанрових модифікацій чи й оригінальних форм, як, приміром, інтригуюче “лице-маска” в драмі-притчі “Базар”.

Варто зауважити, що, вивчаючи з прискіпливістю вченого-психолога чи вченого-соціолога проблему кризи індивідуалізму і протиріч людського життя в хаосі повсякденності, український драматург піддавав їх, можливо, й не надто пристрасному, зате всесторонньому аналізу. Як і Август Стріндберг, він робив це розважливо й водночас напружено, послідовно й водночас з такою вибуховою силою ліричного самовираження, що, здавалося, герой такого твору сам розпинав себе на хресті свого сумління. У багатьох психологічно витончених п'єсах Володимира Винниченка – присвячених чи то питанням родинних відносин, сексуальних взаємин (“Брехня”, “Щаблі життя”, “Чорна Пантера і Білий Медвідь”), чи то питанням морально-етичного, духовно-національного й революційно-соціального спрямування (“Великий Молох”, “Memento”, “Базар”, “Гріх”, “Пророк” (йдемо за умовним поділом творів драматурга, здійсненим свого часу Юрієм Смоличем [100]) – спостерігається така складна гра протилежно-опозиційних устремлінь та пристрастей героїв, виявляються такі сповідально-одкровенні мотиви, вирують такі руйнівні й надривні почуття персонажів, що вже самі по собі ставлять українського письменника в один ряд із творцями західноєвропейської експресіоністської драми.

І все ж проблема експресіонізму в драматургічній творчості Володимира Винниченка (тут доречно типологія зіставлень із п'єсами не лише Августа Стріндберга, але й Альбана Берга) – це не проблема тільки відвертих і надто загострених почуттів, а передовсім проблема вразливої, збентеженої, зніченої доволі лишньою дійсністю людської душі, розкраяної суспільними обставинами свідомості, розчахненого буттям духу. Тому думка дослідників модерністської драми про те, що Володимир Винниченко як художник слова прямо йшов од натуралізму до експресіонізму [101] видається не зовсім правомірною, або, точніше мовити б, не достатньо аргументованою. Бо якщо вже й означувати цей шлях, то слід принаймні стверджувати, що в “натуралістичних” п'єсах українського драматурга нерідко помітно більше справжньої е к с п р е с і ї, аніж у деяких його суто експресіоністських за своїми зовнішніми ознаками творах.

Це знову вкотре переконує, що своєрідність художнього мислення, зокрема експресіоністського, можна і слід виявляти лише в синтезі їх складових типів, у цілком конкретній домінанті їх в тій чи іншій драмі Зрештою, не забуваймо й того непроминального факту, що в українській літературі 20-30-х років ХХ століття розвиток експресіонізму потужно стимулювала своєрідна жага сповіді-реалізації, котра була помножена на рефлексію стосовно суспільних катаклізмів. По суті, всуціль проаналізоване і раціоналістично натуралізоване життя індивіда, а з тим і формалізований його емоційний стан, його непідкорена свідомість – от, власне, нестереотипний погляд на експресіоністські цілі в національному письменстві та мистецтві, зосібна в драматургічній творчості Володимира Винниченка.

Ми вже вели мову про те, що саме цей представник українського експресіонізму помітно збагатив і розширив поетику цього типу художнього мислення – характеротворення, драматичної дії, сюжетно-композиційної структури чи й загалом архітектоніки драми, її жанрових утворень тощо. Однак, на наше переконання, саме ця модель модерністської авторської свідомості спричинилася чи не найбільше до видозміни такої важливої ідейно-естетичної категорії в драматургії Володимира Винниченка, як конфлікт. Хоча письменник і часто використовував його традиційно класичну будову з різким, іноді й

непримиренним протистоянням полюсів-опозицій (“Між двох сил”¹, “Дочка жандарма”, “Гріх”, “Базар” та ін.), все ж він і тут помітно “розмивав” жорстку бінарну основу драматичного конфлікту. Загалом схоже на те, що саме Володимир Винниченко, як ніхто інший в національній сценічній літературі початку ХХ століття, не просто тонко відчував і розумів “пульс та ритм європейського часу” (Григорій Костюк), а що не менш важливо, послідовно і настійливо експериментував над запозиченими ідеями на українському ґрунті “шляхом лабораторного аналізу” (Данило Гусар-Струк) кожної, навіть і не надто примітної деталі драматургічного твору. Згадаймо, як ще в 1911 році рецензент вистави “Брехня”, здійсненої трупю Миколи Садовського за однойменною драмою Володимира Винниченка, акцентував увагу на своєрідності поетики конфлікту його п’єс: “Драматична акція розвивається в душах дієвих осіб, а не зовні. З’являється вона наслідком боротьби не з велетенськими сторонніми силами, а з непомітною буденщиною, з дрібними явищами кожного дня, які затягують, бруднять, зогиджують і своїм сморідом задушують живу душу людини. Через це і драма виявляється в таких рухах, тонах, висловах, які єдино можуть передати глядачеві те, що хоче автор і як хоче артист” [102; 193].

Осягнути специфіку й якість драматичного конфлікту в п’єсах Володимира Винниченка – це передусім настійливе прагнення зіставити цю літературознавчу категорію з широкою ідейно-естетичною атмосферою того чи іншого часу, зображеного

письменником, прискіплива увага до її конкретно-образного втілення на всіх рівнях організації художнього твору. На останньому варто особливо акцентувати вже хоча б тому, що іноді дослідники, прагнучи виявити конфлікт, конденсують свої пошуки лише на окремих епізодах, сценах, діалогах або фразах. Навіть більше, ще й досі зустрічаються випадки, коли художній конфлікт (у вужчому значенні – драматичний), по суті, й зовсім виводиться за рамки образності та дієвості. За такого підходу він набуває характеру якоїсь відокремленої ідеї, котра “витає” над твором, однак не пронизує його до глибин внутрішньої структури. Необхідно підкреслити, що за умови, коли драматичний конфлікт не матеріалізується в образній системі, то він, просто кажучи, відсутній у п’єсі, а отже, як творіння мистецтва не існує вона й сама.

Якщо в цілому визначити суть конфлікту в експресіоністських драмах Володимира Винниченка, то можна стверджувати, що супротивники героїв переважної більшості п’єс драматурга окреслені без будь-яких натяків і недомовок, зіткнення їх різкі і непримиренні. Однак ці антиподи зла не стають його повноправними представниками. Зло сприймається значно ширше, ніж дії окремих людей, і складається не тільки з того, що відбувається з цими чи іншими персонажами в даній ситуації, але й з того, що існує десь поза драмою, поза життєвою сферою її героїв. У Володимира Винниченка, як і в західноєвропейських експресіоністів, уже нелегко віднайти традиційне співвідношення сил, коли конфлікт розвивався в зіткненні головної дійової особи з чітко визначеним середовищем або ж у боротьбі двох виразно заявлених таборів персонажів. Якщо, наприклад, дошукуватись причин нещастя і трагедій героїв “Чорної Пантери і Білого Медведя”², виходячи лише з конкретних сюжетних колізій та подій і наочних психологічних взаємин дійових осіб, то цього

¹Цей драматургічний твір Володимира Винниченка, певно, був нав’язаний спогадами про його перебування в Парижі, якимось, може, підсвідомим впливом сюжету роману Еміля Золя “Художники” (більш знаним під назвою “Творчість”), що свого часу припускав Іван Печуй-Левицький. Мабуть, не випадково місцем дії цієї драми обрано саме Париж. його художні салони, про які, до речі, з пристрасстю оповідає герой п’єси Генріка Ібсена “Привиди” Освальд Альвінг.

²Ця драма, на думку багатьох дослідників із українського зарубіжжя, за складністю втілених у ній конфліктів та психологічних колізій становить собою своєрідний “перехід до експресіонізму в п’єсах Миколи Куліша”. Такий висновок Костя Кисілевського згодом конкретизував Олекса Горбач на прикладі аналізу драматургічних творів “Між двох сил” Володимира Винниченка та “Патетичної сонати” Миколи Куліша, “вказуючи, що перший, по суті, є предвісником другого, а на початку 80-х його науково синтезував із різноманітними типологічними “виходами” Богдан Рубчак у своїй доповіді “Винниченкова драма “Між двох сил” і “Патетична соната” М.Куліша” на конференції УВАН у США, що була присвячена столітньому ювілею Володимира Винниченка. Втім, на переконання діаспорних і материкових винниченкознавців, найґрунтовнішого розвідкою про особливості художнього мислення Володимира Винниченка у драмі “Між двох сил” й досі залишається праця Юрія Бойка-Блохіна, написана наприкінці 60-х років минулого століття.

явно недостатньо, щоб збагнути сутність характерів Корнія і Рити, досягнути глибинні основи конфлікту між ними.

Тут, очевидно, має рацію Лариса Мороз, яка помітила в драмі Володимира Винниченка “вічну суперечність трансцендентального плану” [103; 100] – поміж жіночим і чоловічим началом, між високістю творчості й приземленістю побуту, між вірністю сім’ї і позасімейними стосунками, між материнськими і батьківськими взаємовідносинами (вперше конфлікт такого типу спостерігається у драмі “Memento”). Власне ці суперечності й призводять до трагічної розв’язки – смерті Лесика, сина Корнія та Рити. Однак цього замало, щоб з’ясувати спонуки родинної трагедії зусебіч, ґрунтовно проаналізувати всі істотні конфліктно-психологічні ситуації особистих нещастя головних героїв. Причину смерті Лесика, вочевидь, слід шукати не стільки в мистецькому покликанні й якійсь аж до гіпертрофованості одержимій роботі над художньою картиною Корнія, не стільки у звідчаєно-гордовитих, а іноді й по-жіночому безпомічних вчинках Рити, скільки в небажанні (чи неможливості!) кожного з подружжя змінити обставини сімейного життя на краще або принаймні вийти в той чи інший момент за межі своєї сутності, поступитися во ім’я іншого своїм “ego”, зрештою, бодай на мить зігнувати свою людську тотожність.

Для Корнія поза межами можливого – перетворення витвору мистецтва на звичайний ремісничий товар: для Рити поза межами можливого – перетворення своєї чарівної вроди у прості жіночі зваби, а ще гірше – також у товар. Якби хтось із них навіть крок ступив у цьому напрямі, то неодмінно рятував би Лесика від непоправного і родину від нестатків. Проте ні Корній, ні Рита аж ніяк не прагнуть цього, стоїчно переносячи очевидне руйнування своєї сім’ї. Ні, їх кожного по-своєму болить це, зачіпає душу, але егоцентризм їх характерів, прагнення будь-що утвердити самодостатність свого “я” не визнають будь-яких, навіть щонайменших компромісів. Бо в протилежному випадку це означало б не що інше, як знищення їх життєвих принципів, морально-етичних засад “чесності з собою”. Тим часом сімейне життя – це постійний компроміс, одвічний пошук взаємоприйнятних кроків назустріч один одному. Людина, хай би якою талановитою вона не була, якщо не вмів або не хоче жертвувати

в ім’я кохання, не може вберегти родини чи й загалом не здатна її мати.

Типологічно суголосний драматичному конфлікту “Чорної Пантери і Білого Медведя” конфлікт драм “Ляльковий будинок” і “Привиди” Генріка Ібсена, де також закладені проблеми збереження сім’ї, взаємин чоловіка і жінки... Як і в творі українського автора, тут теж виникає питання: хто винен у нещастях головних героїв відповідно Нори та Освальда Альвінга? Адже при всьому значенні і дійовості зла, що його вносить Крогстад у життя Нори, важко звинувачувати в цьому лише його самого. Протест героїні й автора спрямовані не на Крогстада, а передусім на те, що стоїть за ним і рухає його злою волею. В трагедії Освальда винні всі потроху і ніхто в цілому із дійових осіб. Приховані від оточуючих жадливі вади батька (відтак його божевілля спадково передається синові), моральний компроміс матері фрау Альвінг, яка, здається, цілковито змирилася зі своєю роллю, неусвідомлене святенництво пастора Мандерса, меркантильність нареченої Регіни, що насправді є його позашлюбною сестрою, – за все це мусить безневинно розплачуватися Освальд*. Однак це – частинки загального стану справ, що не мають самостійного і визначального значення. А становище, вочевидь, таке, що все, що відбувається в оселі Альвінгів, природне й закономірно приречене. І в “Ляльковому будинку”, і в “Привидах” ніхто й не прагне змінювати життя на краще, ніхто не хоче вийти за рамки свого “я”, зрештою, ніхто й не думає жертвувати собою во ім’я інших.

Характерною рисою драматичного конфлікту експресіоністської драми є те, що нерідко справжні причини, котрі спонукають до розвитку дії, знаходяться десь поза сферою прямих зіткнень героїв. Як, скажімо, в уже згадуваній п’єсі “Дизгармонія” Володимира Винниченка, головні персонажі якої революціонери-демократи Ольга та її чоловік Грицько і коханець Мартин протистоять не стільки жандармам, шпигунам і російським козакам, скільки самим собі, своєму внутрішньому моральному

* Володимир Панченко у своїй монографії “Будинок з химерами” тонко проводить типологічне зіставлення Освальда й головного героя драми Володимира Винниченка “Пригвоженні” Родіона Лобковича, вказуючи, що в обох випадках конфлікти, трагедія їх долі вивершується фатумом спадковості.

імперативу “чесності з собою”. Конфлікт тут радше між гармонією і дисгармонією особистості, хай навіть замикається у свідомості одного героя (Ольги) або ж не виходить за межі локальних протиріч у світобаченні (Грицька і Мартина) чи частково стимулюється зовнішньою опозицією (стосовно тільки Ольги) з боку Лії. Отже, прямих, безпосередньо спрямованих супроти соціополітичних орієнтирів, як і проти конкретно-окремої особистості дій у драмі не спостерігається. Натомість, уся увага Володимира Винниченка зосереджується на внутрішньопсихологічному світі дійових осіб, і то не через описування та аналіз почуттів персонажів, як уже зазначалося, а через передачу їх сприйняття, переживань, загалом душевного стану.

Таким чином, у творі вияскравлюються й увиразнюються насамперед ті причини конфлікту, що перебувають поза координатами безпосередніх зіткнень героїв – Ольги, Грицька і Мартина. Особливо чітко проступає це в останній картині драми, де, як уже акцентувалося, немовби підбиваються підсумки всього, що відбувалося в її попередніх діях. де персонажі самі оцінюють свої непрості вчинки і розтерзаний душевний стан. Власне, ця обставина, але аж ніяк не самостійні рішення кожної дійової особи, змушує їх врешті-решт розлучитися. “Склалося так, – пише молодий дослідник драматургії Володимира Винниченка, – що головні герої драми перебувають у залежності від своїх внутрішніх конфліктів (...). Не розв’язавши їх протягом п’єси, письменник виносить ці конфлікти у фінал, де підтекстовими прийомами домагається виявлення результатів психологічних експериментів, які проводилися ним з метою перевірки на практиці засад “нової моралі”. Досліди, проведені автором, не дають позитивних результатів. Перевірка на істинність ідей, які виходять за рамки загальнолюдської моралі, показує їх нежиттєздатність. Це, відповідно, впливає і на конфліктні рішення, що, на перший погляд, відповідає канонам нової європейської драми, за якими душевні колізії героїв не знаходять своєї розв’язки і стан психологічної напруги в фіналі драми не спадає” [104; 61].

Схожий драматичний конфлікт часто вибудовує й Август Стріндберг. Так, в його п’єсі “Танець смерті”, де знову ж таки розігрується трагедія трьох, справжні причини конфліктних

суперечностей наче перебувають на обочині драматичної дії й сюжету, а ворожнеча між героями видається настільки немотивованою, наскільки й безглуздою. Справді, якщо перша дія драми сконструйована на любові-ненависті, то друга – на ворожих діях персонажів, які нещадно, навіть жорстоко доводять свої права на успадковане багатство, хитрощами і підступністю добиваються депутатського мандата, без щонайменшого сумління совісті звинувачують один одного в службових зловживаннях. Однак ні в першій, ні в другій дії так і не проступає справжня спонука таких конфліктних протиборств. Бо, на перший погляд, звичним діям та вчинкам героїв насправді ж протиставляється алогічність їх причин і наслідків. З розгортанням драматичної дії з’ясовується, що ті сваряться не в результаті зіткнень грошових чи кар’єрних інтересів. Навіть навпаки, багатство, кар’єра і тим паче любовні інтереси не проймають, по суті, жодну із сторін конфлікту. Все це хапливо, іноді й підсвідомо використовується як причина, як зброя у суперечностях з метою зробити прикрощі один одному аж до неймовірного болю, аж до розчавлення супротивника.

Подібна спонука такого конфлікту спостерігається і в драмі “Батько” цього ж автора, де дружина настирливо робить усе, щоб оголосити свого чоловіка божевільним, вона позбавляє його щонайменших прав аж ніяк не з метою заволодіння чоловіковим маєтком чи й загалом будь-яким спадком (згадаймо, що цим мотивом часто керувалися герої літератури, зокрема драматургії, у ХІХ столітті). Дружина робить чоловіка божевільним, а відтак доводить його до смерті тільки для того, щоб утвердити свій авторитет у сім’ї, щоб чоловік не мав жодного морального впливу на єдину доньку (!?). Отже, вже наприкінці ХІХ – початку ХХ століття художників слова й митців образ сучасної жінки цікавив не стільки в соціальному й ідейному плані, скільки в плані морально-етичному, психологічному. Тому в західноєвропейських літературах, зокрема, в модерністській драмі (Генрік Ібсен та Август Стріндберг, перш за все центр ваги таких феміністичних, гендерних студій змістився до того, що Іван Дзюба називає “декадентсько-еротичною проблематикою” [105; 63].

Яскраво і точно відображено в експресіоністській драмі Володимира Винниченка міщанство. Це головний із видимих

супротивників героїв. У такому конфлікті воно проступає не як ізольована суспільна група, а як різноманітна соціально-етична категорія, приналежність цілого життєвого звичаю. Діапазон властивостей цього міщанства надзвичайно великий: від обивательської відсталості, обмеженості, злорадства до виродження національного, загально-людського, духовного начал чи, зрештою, до цілковитої втрати людськості та людяності.

Міщанство як ознака бездуховності властиве не тільки жалюгідно-мізерній поміщиці Секлеті Назарівні з її надокучливими моральними повчаннями та “обачливому публіцисту” Євменові Семеновичу Тихенькому з його меркантильно-приспосовницькою філософією “моя хата скраю” (“Співочі товариства”), не лише “добропорядному” паничу-хлопоману Антосеві та його дядькові Макару Макаровичу з одвічною ідеєю-фікс освіжити “стару” дворянську кров “молодою”, селянською (“Молода кров”), що їх зображує Володимир Винниченко. Воно, міщанство, більшою чи меншою мірою характеризує й такі, здавалося б, цілковито респектабельні постаті, створені драматургом, як Наталя Павлівна (“Брехня”), Інна Мустащенко (“Закон”), Христя (“Натусь”), Сніжинка (“Чорна Пантера і Білий Медвідь”), Тимофій Лобкович (“Пригвождені”) та ін.

Відвертість і рівень агресивності міщанства, ясна річ, у кожному окремому конфліктному вузлі різні, проте шкідливість їх беззаперечна. Художник Кривенко (“Memento”) – “добропорядний” лицемір і цинік, дізнавшись про вагітність своєї невінчаної з ним дружини Антоніни, без найменшого докору сумління, без тіні сумніву й будь-якої морально-духовної провини та спокути за содіяне спочатку пропонує їй позбутися небажаної для нього дитини, а згодом із садистською насолодою спостерігає біль і відчай матері, коли та страждає коло застудженого ним же хлопчика – його сина. Більше того, в такий момент він навіть знаходить тему для “дискусій”, просторікувань з коханкою Орисею: “Ви свідомі того, що робите, рятуючи його? Для чого ви це робите?” [106; 81], – з подивом і докором запитує Кривенко. Доречно зауважити, що схожі аморально огидні сентенції висловлює й “вільна жриця мистецтва” Сніжинка (“Чорна Пантера і Білий Медвідь”): “Ну, що з того, що помре ваш Лесик? Будемо говорити, нарешті, прямо. Що з того? Ну, не стане на

світі шматочка м'яса, яке кричить, робить неестетичні штуки і ...в'яже людей” [107; 292].

Позиція Кривенка – це не просто участь у гострому морально-психологічному конфлікті людини, яка відкидає, заперечує “приписи ветхій моралі”, прагнучи утвердити якусь особливу свою, “нову мораль”. Це радше своєрідна філософія обивателя, котрий просто декларує внутрішній принцип “чесності з собою”, агресивно ігноруючи приписи суспільного співжиття, тому й просторікування його на кшталт: “Чесність з собою – це гармонія думок, почувань, досвіду, це – сила і цільність...” [108; 46] викликають спротив не тільки в Антоніни, а й навіть в Орисі, яка цілковито переконана, що догмами і гаслами закони життя змінити неможливо. “Та звідки ви, чорт вас забирай, знаєте, що життя піде по вашому плану, по напрямку вашого майбутнього?” [109; 62], – з неабияким подивом й обуренням вигукує вона.

І хай у конфліктній боротьбі, що виявляється в драмі Володимира Винниченка, й перемагає такий тип, як Кривенко, все ж загальний пафос п'єси, її ідейно-естетичний висновок підводить до логічної думки про незнищенність морально-етичних устоїв людського співжиття, про відповідальність людини за свої вчинки, якими б підсвідомими чи інстинктивними вони не були. Зрештою, тут також “слід віддати належне Винниченковій чутливості щодо “бісівського” начала в душах і свідомості “перетворювачів світу”, революціонерів, догматизм яких несе у собі загрозу самим основам життя” [110; 60].

Українська експресіоністська драма, створена Володимиром Винниченком, організовує конфлікт на горизонтальному та вертикальному рівнях. Ні, вона не знімає з агресивних дійових осіб, що стоять на одному із бінарних полюсів конфлікту, значної частини відповідальності. Вона, на відміну від традиційної, вимірює таких персонажів тією ж міркою, що й героїв, які страждають. Для “позитивних” і “негативних” тут діють одні й ті ж психологічні, морально-етичні закони та засади людського співіснування. Як зауважує сучасний дослідник української модерністської драматургії Григорій Семенюк, такі ідейно-художні принципи структурування драматичного конфлікту, як і загалом експресіоністської п'єси, прямо споріднювали творчість

Володимира Винниченка з типологічно близькою драматургією ряду зарубіжних авторів (передусім Генріка Ібсена, Гергарта Гауптмана, Августа Стріндберга та ін.), а психологічною напруженістю і гостротою конфліктних колізій, їх катастрофічним фіналом – з театром Лесі Українки, про що, зокрема, писав Євген Перлін: “П’єси Винниченка не скидаються на тих п’єс побутових, де переважає не проблемний інтерес; вони ближче стоять до типу психологічного, до тієї школи, що утворена була від Ібсена і Чехова, але вони позбавлені Чеховського “імпресіонізму” і дають матеріал у різко конфліктному накресленні. Замість імпресіоністичного нюансування вони дають різкі ситуації, катастрофічні розв’язки, заплутаний стан дії, що потребує негайного вирішення” [111; 40].

Якщо підходити з такими критеріями до героїні Винниченкового “Закону” Інни Мустащенко, то за всієї очевидності вад її характеру (зневага, меркантильність, підступність у ставленні до Люди, лукавство і всевладна агресивність, навіть деяка злочинність у досягненні своєї мети, позірна манірність у взаєминах з чоловіком, тіткою) все ж у ній нерідко проступає те, власне, жіноче, що робить зрозумілими й деякою мірою сприйнятливими її нездійснені материнські страждання. Адже вона, сповнена енергії і життєлюбства жінка, всією істотою прагне віддатися природному інстинктові матері, в чому, звісно, нічого аморального чи протизаконного немає. Інша річ, які шляхи і підходи вона вибирає для цього. Тут доречним буде навести невеличкий діалог Інни зі своїм чоловіком – професором Панасом Мустащенко, де розкривається її людська і від того зрозуміла сутність.

“Інна. (...) Ні родини, ні чоловіка, ні жінки без дітей немає. Все брехня. Я мала родину, я мала чоловіка й була жінкою, поки я мала хоч надію бути матір’ю, розумієш, ти: ма-ті-р’ю! А тепер... Що я тепер? Ну, скажи мені, що я таке? Для чого я? Я – каліка, паразит, я безпотрібна істота.

Мустащенко. Люди живуть не тільки для того, щоб дітей родити...

Інна. Ах, прогрес, людськість, цивілізація, краса й так далі? (*Схоплюється*). Ти! Дай мені дитину, і я віддам за це всю красу, весь комфорт, усю нашу цивілізацію. Чуєш? Я піду в наймички,

я буду мити підлоги, я буду жити в норі, в лісі. Я хочу почувати біля серця і лизати, – чуєш, лизати! – мою дитину без ніяких наших філософій і цивілізацій, – чуєш, лизати! Чуєш, ти?

Мустащенко. Але ж ти знаєш, що...

Інна. Знаю, все знаю! Але ж я не хочу скоритися! Не хочу! Я голодна, я весь час голодна, мене смокче голод дитини. Знаєш ти це? Ну що мені робити? Собачку собі купити? Любовника завести? Реферати про жіночу емансипацію писати? Ну, скажи, ну, давай сюди твою філософію, науку, мораль – нехай кажуть, що робити. Хай дадуть мені “закон”, як каже Тама. Закон дай мені!” [112; 547].

Справді, психологічна ситуація, у якій самовільно опинилася головна героїня драми “Закон” Володимира Винниченка, не просто глибоко конфліктна, а з розгортанням драматичної дії, з розвитком сюжетних перипетій вона чимдалі сповнюється великої напруги, трагічності й катастрофи. З одного боку, Інна Василівна на рівні свідомості розуміє, що після невдало проведеної операції вона остаточно “поховала” надію стати матір’ю, з другого, – на рівні емоційного сприйняття такої ситуації, в неї все ж залишаються бодай і наймізерніші та найпримарніші сподівання відчуті (хай і не повний) природний інстинкт жінки – продовжувати рід людський. Тому й цілком мотивованими сприймаються її слова, мовлені навіть дещо зухвало, аж з викликом до Панаса Мустащенко: “Ти повинен мати дитину від другої жінки, взяти ту дитину до нас, і... я буду їй матір’ю” [113; 548].

Власне звідси, з такої незвичної і небезпечної ідеї Інни Василівни, й починається її жертовно-трагічна гра не лише в сімейному оточенні, але й загалом у життєвих обставинах. Вона свідомо йшла на порушення жіночої гідності, подружньої злагоди, родинного благополуччя, врешті-решт, на ймовірний злочин – отруєння Люди і в такий спосіб отримання прав на дитину, батьком якої все ж таки є її чоловік Панас Михайлович Мустащенко. Однак в останню мить у ній прокинулось якщо й не сумління, то принаймні співчуття до “суперниці”, яка природно здобула право називатися матір’ю: певно, чи не найбільше зворушена щиросердним й одвертим зізнанням Людмили, Інна Василівна наче ненароком опускає чашку кави з

морфієм, призначену тій. Так крок за кроком Володимир Винниченко простежує процес переродження колись веселої, зичливої, рахманної і повністю вдоволеної своїм життям жінки у людину з поламанною власноруч трагічною долею. Тут має рацію Григорій Семенюк, стверджуючи, що в ньому, такому життєвому шляху героїні, якнайбільше відбитий егоїстичний характер її, поведінка, що спрямована виключно на досягнення своєї утилітарної мети, котрі відтак надають конфлікту морально-етичного спрямування. “В основі драматургії твору фігурує умисел, який засуджується глядачем, але наполегливо захищається Інною (мовляв, “цель оправдывает средства”), – зауважує дослідник. – І ще одна характерна особливість: розв’язка в п’єсі настає ніби поетапно. Спочатку розвалився план з дитиною, а згодом дія розв’язується катастрофічно для головиної героїні. Руйнується її сім’я, вона назавжди втрачає чоловіка: в Мусташенка пробуджуються батьківські почуття до дитини і він залишається з Людою. (...) Усвідомивши, що “закон” життя на боці справжньої матері, Інна Василівна відступає і просить товариша свого чоловіка Круглика, який до того ж давно кохає її, вивезти звідси й сховати, щоб ніхто про неї не знав” [114; 41-42].

Як переконуємося, у Володимира Винниченка схоже до драматургії Генріка Ібсена характери дійових осіб при всій, здавалося б, їх ідейно-естетичній визначеності та рельєфності ніколи не несуть у собі якоїсь однієї домінуючої риси (ні у “Брехні”, ні у “Чорній Пантері і Білому Медведєві”, ні у “Гріху”, ні, зрештою”, у тому ж “Законі” та ін.): у них завжди є кілька домінуючих центрів у розвитку характеру персонажів, що робить їх багатогранними. Подібне спостерігається у драматургії Генріка Ібсена, в цілій системі характерів, уже починаючи із “Лялькового будинку”, де вияскравлений автором образ “зłodія” Крогстада сприймається як жертва тих же умов, котрі ледь не привели до загибелі Нору. І в цій одіозній особистості, якою протягом драматичної дії проступає Крогстад, виявляються цілковито сприйнятні риси та вчинки.

Згадаймо, що і в драмах Бернарда Шоу чи Августа Стріндберга представники ворожих героям і авторам сил аж ніяк не інфернальні й не позбавлені звичайних людських рис: любові до дітей, до ближніх, сумнівів, сум’яття у хвилини слабкості. В своїй

повсякденності вони стали менш виняткові, менш значимі самі по собі, однак не менш небезпечні об’єктивно – не як втілення зла, а як його характерна частина. Головна героїня драматургічного твору Бернарда Шоу “Професія місіс Уоррен”, наприклад, при всьому розмаху її непривабливої діяльності, постає цілком пристойною у своїй простоті й доступності, безпосередності й приязні жінкою, яка викликає не стільки відразу, скільки співчуття через понівечену людяність. У зв’язку із такою конфліктною будовою п’єс модерністської драматургії ускладнювалися відповідно й характери дійових осіб: уже не було, як колись у класичній драмі, різкого поділу “добра” і “зла”, чіткого “позитиву” й “негативу”, прямолінійної (а від того й неглибокої) інтерпретації психологічних і соціальних двополюсних сторін.

Зрештою, сам автор експресіоністської драми не виявляв своєї прямої позиції щодо цього і немов “розчинявся” у такого роду героях, конфліктах тощо, прагнучи до повної об’єктивності зображуваного, неупередженого ставлення до будь-якого конфліктуючого представника, загалом до виявлення істини в складнощах та неодноримірностях життя, в хаосі суспільного й особистого буття. Замість “хижаків”, “глитаїв”, “жертв” і “пригноблених” попередньої драматургії, в новій модерністській драмі вияскравлюється психологічна складність і велика обачність письменників у винесенні вироку окремій особистості, що, на переконання теоретиків та істориків західноєвропейської й української драматургії, прямо зв’язано із видозміною, сказати б, “агресивної” сторони конфлікту.

Звісна річ, експресіоністська драма не уникала, як зазначалося, й старих колізій, уже випробуваних у минулому. Але у виразно окреслених соціально-ворожих зіткненнях (приміром, “Газ” Георга Кайзера, “Понад сили” (друга частина) Б’йорнстерна Б’йорнсона, “Графиня Юлія” Августа Стріндберга чи “Перетворення” Ернеста Толлера) драматурга передусім притягально захоплював “бунт людського духу”, його “зоїк-крик”. (До речі, одна із назв такого типу п’єс “Драма крику”, власне, й цілковито влучно виразила надмірну близькість людини і катастрофи). Нова п’єса настійливо вишукувала джерела драматизму, можливо, не стільки в прямих соціальних, національних або ж революційно-збройних сутичках чи протиріччях, скільки

в ситуаціях, темах і проблемах психологічних, ідейно-естетичних, етичних тощо. При цьому два типи конфліктів чи не найбільше хвилювали художників слова: формування нових духовних і душевних якостей людини і їх спротив (“зудар”) старій агресивній суспільній системі та старим традиціям моралі, що, за їх переконанням, абсолютно ворожі особистості чи народу, а з іншого боку – відображення кризи, непевності й нестійкості часу в психології людини, спроба її відродження.

Це особливо примітно в драматургії Георга Кайзера, надто в драмах, що були створені німецьким експресіоністом одразу ж по закінченні Першої світової війни. Власне, цей час – час зневіри й вагань, надії і страху, віри й спокути – якнайбільше увиразнює людську сутність. Не може герой твору “З ранку до півночі” звичайний чиновник-касир, який під впливом раптової спокуси привласнив велику суму грошей і керує чужими долями, позбавитися зневаги до інших і всеохопної пожадливості, навіть якщо й прикривається красивими лозунгами про ширість і братство в Армії порятунку. Герої іншої драми “Корал” мільярдер та його син вбачають смисл життя лише в багатстві. Однак ні воно, ні будь-які кошти не можуть відгородити людину від жахів довколишньої дійсності, а відтак і мук совісті. Тут навіть добродійність, яку вони прагнуть здійснити, безсила будь-що змінити в їх долі.

Здається, в “Газі” Георг Кайзер дає такий шанс, щоб відродитись, очиститись од скверни Синові мільярдера, який відмовився від свого успадкованого майна й отримує однаковий із робітниками заводу пай. Проте очікуваної гармонії між двома сторонами протиріч так і не настає. Зневірені колись робітники не хочуть чи й не можуть прислухатися до закликів Сина мільярдера припинити виробництво газу, який був необхідний урядові для війни і колись спричинив катастрофічний вибух заводу: газ дає їм засоби для існування. “Переродження” в цій драмі аж ніяк не веде до винищення людини. Саме вона, людина, в зв'язках із складними конфліктами часу виявилася значно складніша, ніж мріяли про це експресіоністи.

Анатомія людського духу, розтерзана, стривожена душа в умовах змеханізованого світу, можливо, не так яскраво

вирізнялася в конфліктних протиріччях в українській драматургії експресіонізму, зате вона, така п'єса, чітко зафіксувала суттєві зміни в цій ідейно-естетичній категорії. Тепер стрижнем, рухомою силою в такого типу національній драмі стає, вочевидь, не стільки інтрига чи боротьба інтересів, скільки внутрішня дія. Звідси й зміни в звичних умовах сценічності (в класичній драмі головними були події, а вже в їх фокусі – психологія і характери): тепер же саме внутрішні, психологічні порухи накопичуються і розвиваються, імпульсуючи розгортання драматичного дійства. При цьому часто зовнішні зміни, сюжетні події, загалом присутня основа конфлікту не показані, і час вияскравлюється у змінах психології. Ми пізнаємо епоху, що створила Винниченкового Амара (“Пророк”), через засліпленість і фанатизм віри, через появу нових “месій”, котрі обіцяють привести народ до благоденства, упокореності й щасливого земного братства, хоча в п'єсі не показано, як головний герой ішов до цього, перш ніж стати “пророком”. Епоха, що зломил чеховського Іванова, також пізнається через розгубленість, болючу “розмагніченість” його психіки, через надмірну експресивність його поведінки, хоча так само, зрештою, не показано, з чим зіткнувся цей персонаж перед тим, як остаточно занепав духом.

Ще частіше під час зіткнення соціально ворожих сил в модерній драмі конструюються психологічні варіанти конфлікту. Скажімо, в “Чайці” Антона Чехова конфлікт рутинного і “чистого” (естетично вивершеного) мистецтва наче дублюється в психології Трепльова. В п'єсі Гергарта Гауптмана “Одинокі” конфлікт відсталості і філістерства зі світом нових, свободолюбних ідей відбувається водночас зовні та в душі Йоганеса Фокерата. При цьому домінує і визначає хід драматичної дії не зовнішня, іноді навіть жорстока боротьба, а колізія внутрішнього спрямування.

Схоже спостерігаємо і в драмі “Щаблі життя” Володимира Винниченка, де конфлікт вибудовується спочатку на таких протилежних полюсах, як “мужицтво і панство” (Сидір Маркевич й Акулина Автономовна), “батьки і діти” (Сидір Маркевич, Акулина Автономовна й Аня, Зіна, Коко), на протистояннях як зовнішніх (Мирон Купченко – Аня; Мирон – Зіна, Соня), так і

внутрішніх (проголошена Мироном теорія “чесності з собою” і неможливість жити за її постулатами; бажання Ані збагнути ідеї Мирона душею і неможливістю до кінця усвідомити їх) тощо. Однак розвитку драматичної дії тут сприяє саме психологічний конфлікт, який майстерно накладається автором на зовнішній конфлікт.

Нерідко в модерній драмі її творці, крім протиріч соціальних та психологічних, зображали в драматичному конфлікті й колізії, що пов'язані з біологічними чинниками людини – спадковістю, патологією, різними хворобливими схильностями. Це й призводило до певного, інколи непередбачуваного повороту в його розвитку. Як, приміром, в “Графині Юлії” Августа Стріндберга. Власне, сама п'єса побудована як поєдинок не просто ворожих одне одному особистостей, кожна з яких належить до визначеного соціального стану (лакей Жан і графиня Юлія), а як боротьба чоловіка і жінки. Перший остерігається сили і нахабніє при слабкості господаря. Друга ефемерна в своїх поглядах на життя, нерідко прагне упокореності силою, або й звичайного грубого поводження з нею. Жан всілякими шляхами наближається до своєї мети, навіть одружуючись із Юлією: “Сьогодні я слуга, а в майбутньому я вже власник, через 10 років капіталіст...”. Та разом із цим у ньому прокидається жага ненависті до тих, хто притлумлював його колись, бажання відомстити, починаючи з ближнього – дружини. Юлія спочатку пригнічена цим, а згодом вступає у боротьбу із Жаном. Боротьбу жорстоку, аж до знемоги чи й смерті.

Сам Август Стріндберг у передмові до цього експресіоністського твору прагне дати якомога повнішу детермінацію подіям: тут і спадковість (Юлія перейняла від матері чоловіченанависництво), й еротичні збудники (під час танців, запах квітів) та ін. Із притаманною йому настійливістю драматург увесь час нагадує про це – такі біологічні чинники в характерах своїх героїв (згадаймо також його драми “Батько”, “Самум”, “Танець смерті”, “Шлях до Дамаску”, де боротьба чоловіка і жінки несе в собі “справді безкорисливий відтінок, набуваючи солодко-пристрасно-нестерпно-лютих, маніакальних рис”) [115; 158].

Що ж до Винниченкової експресіоністської драматургії, то в ній проблеми взаємин протилежних статей, здається, основа чи не всіх або принаймні більшості п'єс. Навіть коли конфлікти тут вибудовувалися й на ґрунті соціально-психологічних суперечностей, все ж майже завжди постає оцей химерний поєдинок людини з біологічною детермінованістю своєї лінії життя, з власною природою, якою б вона не була – нормальною чи патологічною, усвідомленою чи інстинктивною, вродженою чи набутою, змішаною на “покликові крові” чи народженою за інших обставин. То ж мав рацію уже згадуваний Данило Гусар-Струк, коли стверджував, що в “моральній лабораторії” драматурга під його доскіпливий “мікроскопічний аналіз” раз у раз потрапляла гра інстинктів, що призводило до гострих внутрішніх конфліктів [116; 380]. Тому-то письменник так будує сюжети своїх драматургічних творів, щоб випробувати силу інстинкту батька-матері, силу статевого потягу, силу біологічного (спадкового чи нажитого), протиставивши їм силу інших почуттів, бажань, прагнень, загалом вольових установок.

У листі до Максима Горького від 5 квітня 1909 року Володимир Винниченко зізнається: “Мене глибоко цікавить питання про ставлення людини до інстинктів”. – і тут же зауважує, що він бажав би поставити це питання “на обговорення суспільства” як питання “про майбутнє людства” [117; 52]. Згадаймо, що такого типу конфлікт, що ґрунтувався на біологічних чинниках, чи не вперше з'явився у драмі “Memento”, для героїні якої, власне, материнський інстинкт, материнське начало, як уже зазначалося, беруть гору над її коханням у найбільш критичний момент її життя. Схоже зустрічаємо у драмах “Чорна Пантера і Білий Медвідь”, “Пригвождені”, “Закон”, “Натусь”, де материнство й батьківство як вияви людської природної суті проступають доволі-таки домінуюче в загальному спрямуванні розвитку драматичного конфлікту.

Так само, зрештою, як і стосунки між протилежними статтями. Вони то виникають у гострих суперечках між героями, то постають як важливі сюжетні перипетії, то набувають виразно еротичного значення (“Дизгармонія”, “Щаблі життя”, “Базар”, “Гріх”, “Між двох сил”, “Пророк” та ін.), однак завжди більшою

чи меншою мірою позначаються на розгортанні конфлікту п'єс, його напрузі, структурі тощо. У драмі Володимира Винниченка "Мохноноге", що донедавна вважалася загубленою і лише наприкінці 90-х, по суті, вперше була видрукована в Україні, конфлікт вибудовується на, здавалося б, уже канонізованому класичною драматургією трикутнику: він – вона – і хтось інший. Проте автор доповнює його новими моментами, ускладнюючи взаємини героїв і біологічними, зосібна сексуальними чинниками. Спочатку це не надто виокремлюється, й тому видається дещо побічним. Бо головні персонажі драматургічного твору – Тетяна і Дмитро Бутенки відверто руйнують своє подружнє життя через несумісність характерів. Вона, як акцентується в ремарці, – романтизована особистість, що прагне повсякчас до високого, до подвигу, а во ім'я ідеї ладна піти й на самопожертву. Він, як знову ж таки зазначається в ремарці, – безвольний 34-річний інженер, якого постійно цікавлять проблеми самотворення людини (про що пише й свої книги) й який сам постає чоловіком малопомітним, нерідко грубим, нахабним й нестримним у своїх пориваннях. Тому що безсилий подолати в собі оте "мохноноге, одвічне і темне", себто закладене самою природою [118].

Платою за безхарактерність Дмитра є розлад у сім'ї, нарешті, зрада дружини, котра зневірилася в його ідеях самотворення (спадкової біологічності своєї змінити неможливо) і закохалася в художника Якова Суховія. Власне, їх взаємини наповнені густою еротикою, тим природним інстинктом, що його, знову ж таки, неможливо здолати. Однак для циніка Суховія це було лише черговою перемогою жіночого серця ідеалістки Тетяни. І не більше. Родинний (сюжетний) аспект конфлікту завершується щасливою розв'язкою: Яків Суховій відступає, залишаючи подружжя, яке хоч і притлумлене душевною неприязню, все ж загартоване нею: "Ніяких мохноногих! – стверджує наприкінці п'єси Тетяна, звертаючись до Дмитра. – Будемо разом боротися..." [119; 65]. Конфлікт же особистості і її біологічних інстинктів (внутрішньо-психологічний) у фіналі твору й далі залишається відкритим. Автор ніби екстраполює його в життя. Природа людини є природою.

Саме такий художній результат драми "Мохноноге" очевидно асоціюється із "Привидами" Генріка Ібсена, "Міхаелем

Крамером" Гергарта Гауптмана та іншими творами західноєвропейських драматургів. Тому в суспільстві, що розділене різними інтересами, ніколи нема й не може бути єдиної моралі. Адже "справжня мораль, яка керує вчинками людей, – це інстинкти людини, що діють у тому чи іншому середовищі, – писав Володимир Винниченко. – Один і той же інстинкт може дати різні результати залежно від того, в яке коло потрапить" [120; 249].

Варто зауважити, що таке структурування конфлікту відповідно зумовлює характерну для експресіоністського типу художнього мислення драматурга "інтимну камерність", сказати б, ліричну зворушливість у зображенні й вираженні внутрішнього світу героїв, за якими, однак, приховані епічна масштабність, навіть патетика чи панорамність. А "різка окресленість складної інтриги, темпоритмічна звихреність, посилена увага до піднесено-емоційних, навіть екзальтованих станів персонажів, до їх одержимості виплеканими ідеями, врешті химерність увінчаної заголовком символіки свідчить про відчутні в п'єсі експресіоністські риси" [121; 229].

Як великий художник слова, що, по суті, нічим не поступався, як ми переконалися, європейським письменникам-експресіоністам, український драматург ставив у центр своїх п'єс такі конфлікти, через які, наче крізь збільшуюче скло, досліджував тодішнє суспільство і людину в ньому; внутрішній світ своїх героїв він, як правило, перевіряв через складні випробування, розміщуючи їх в обставинах і ситуаціях, що сприяли пізнанню закономірностей (суспільних, психологічних, морально-етичних, біологічних). Як справедливо і влучно зауважує сучасний дослідник творчості Володимира Винниченка, "його мучило, боліло питання про мету і засоби (у виявленні закономірностей життя й існування людини. – Х.С.) – і він експериментував, перебираючи різні варіанти розв'язання цієї проблеми..." [122; 250]. Додаймо до цього й проблеми драматичного конфлікту, який він не просто модернізував, а й постійно впроваджував все нові й нові його інваріації. Чи то в загальній будові твору (конфлікт – сюжет, конфлікт – характер, конфлікт – композиція), чи то у власній структурі (протиріччя зовнішні/внутрішні – конфлікт), чи то зміщення і виявлення взаємопереходів між

полюсами конфлікту (він у Винниченковій драмі здебільшого бінарного характеру) тощо.

Західноєвропейські драматурги-експресіоністи часто вдавалися, зображуючи головного героя, до символічного відтворення драматичної дії через його життєву дорогу* з різноманітними зупинками на ній (“Людина із дзеркала” Франца Верфеля, “Пробудження весни” Франка Ведекінда, “Поруч себе” Георга Кайзера, “На вулиці перед дверима” Вольфганга Борхерта, “Граф фон Ратценбург” Ернста Барлаха, “Шлях до Дамаску” Августа Стріндберга та ін.), що, в свого чергу, підказувалося авторам сюжетами середньовічних містерій, приміром, дійством про похід до Еммауса [123; 125]. Цей прийом драматургічної поетики експресіонізму, хай і рідше, все ж зустрічається і в українській модерністській драмі. Так, “Народний Малахій” Миколи Куліша теж п’єса про дорогу героя, що веде його на манівці, і про певні зупинки на цьому шляху: перша й остання наче замикаються, утворюючи своєрідне коло життєвої долі Малахія Стаканчика – від його проводів під звуки церковного хору, причитань і голосінь родини й друзів, сусідів і приятелів, які прощаються 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.

Мета Малахія – таки дійти, добратися до “Олімпу пролетарської мудрості”, щоб, збагатившись нею, відповідно освячувати свої плани (хай і маніякальні для когось) реформування людини й суспільства. Примітно, що Микола Куліш не змальовує свого героя статичним чи однотипним, а всім зображуваним контекстом (сюжетні картини, психологічні колізії, мотивовані обставини та ситуації) і свідомим кодом іронічно-сатиричної пародійності трансформує його від початкового (релігійного чи точніше – язичницького тезаурусу) до кінечного (піднесено-романтичного, революційно-оптимістичного) статусу. Власне, й метаморфози Стаканчика сприймаються як цілком мотивовані й логічні: спочатку “Неопророк”, потім “Міщанський Гамлет”,

* Цей різновид драматичної дії чи не найактивніше розробляли німецькі драматурги-експресіоністи, і він носив назву Stationsdramatik.

згодом “Дон-Кіхот і Маркс із комірчини”, а вже наприкінці – біблійний Малахій-навиворіт. Справді, загадковий сфінкс української ментальності, як зауважує Неллі Корнієнко.

На відміну від українського драматурга, Стріндбергова трилогія “Шлях до Дамаску” зображує в умовно-символічному виді шлях героя, що розгортається від однієї вихідної точки в безмежність. Однак і там, і там дороги персонажів (байдуже, чи закриті, а чи відкриті вони) – то поневіряння, муки, страждання, що призводять до якоїсь ірреальної, дуже непевної мети, в досягненні якої героям часто доводиться зупинятись.

Микола Куліш, окрім цього, також використовував у своїх творах різноманітні фантазмагоричні картини (сну, уяви, підсвідомості персонажів, їх візії), що характерні для поетики експресіонізму. Згадаймо, скажімо, створене драматургом уявне видіння Малахія (“Народний Малахій”), коли той, перебуваючи на Сабуровій дачі, заснув з роздумами про реформу людини. Сон описаний автором так: “У хворій його уяві з’явилися, розквітнули дивовижні проекти, реформи, цілі картини. Спочатку з голубих коливань і метеликів збіглися, закрутились якісь голубі кола з жовтогарячими центрами, забринів спів “Милость мира” Дегтярьова, перемішаний з Інтернаціоналом, брязкотом кадила та з трелями жайворонків, потому вимальовувалось таке: десь у голубій РНК голубі наркоми сидять і слухають його доповідь про негайну реформу Людини. Плещуть в долоні, схвалюють і вітають його, він далі показує наркомам наочно, як треба негайно реформувати людину. По черзі до нього підходять: дідок в дармовісі, колишній воєнний в галіфе, дама. Агапія, санітар, божевільні, він накриває кожного голубим покривалом, повчає, переконує, потім робить магічний рух рукою – і тоді з-під голубого покривала виходить оновлена людина, страшенно ввічлива, надзвичайно добра, ангелоподібна. Далі ці люди, багато людей і він на чолі їх, з червоними маками та з жовтими нагідками, йдуть у голубу даль. По дорозі бачать – стоїть гора Фавор. Оля несе яблука святити, люди співають її “осанна”, тільки якось по-новому. Потому у голубому мареві маячить якийсь новий Єрусалим, далі голубі долини, голубі гори, знов долини, голубі дощі, зливи і нарешті голубе ніщо” [124; 53].

Власне така експресіоністська техніка, використана Кулішем (схожу зустрічаємо у “П’єси-сні” Августа Стріндберга), відчутно сприяла поглибленню алегоричності п’єси: сновидіння, з яким починається 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. Згодом фанатичний “комуніст-ленінець” Малахій спрямовуватиме стару селянку Агапію, яка все життя шукає і випитує шляху до гробу Господнього в Єрусалим, саме до неї, до нової Мекки – до Ленінового мавзолею в Москві.

Більше того, Микола Куліш таку алегоричність сновидіння наче спроектує на реальну дійсність, адже Малахій йде до “голубої мрії” (себто нездійсненого раю) через тернисті кола пекла, кожне з яких репрезентує то будинок розпусти, то божевільню, то завод з їх більшовицькими (насправді, християнськими) заповідями “возлюбити ближнього”, “не вбити” (навіть словом!), “упокоритись вірою”...

З цього боку цікавим видається прихід Малахія на завод “Серп і молот”, робітників якого він прагне спрямувати на “світлу дорогу” життя: “Слухайте мене, гегемони, і я виведу вас з цих закурених мурів. Провулками, завулками, повз заводи і фабрики, межами та стежками, ген-ген за могили, у голубу даль поведу. Тру-ту-ту! Уставайте, люди, бо несучи на вас реформу, не форму, а реформу!” [125; 69]. Однак робітники ігнорують такі заклики Малахія, вони зайняті більш звичною для себе справою – розливом чавуну у форми. Тому й намагаються випроводити “надокучливого реформатора” з цеху: “З дороги, старик! Станьте осторонь, гей, як вас!.. Малахій! Та покажіть йому, куди вийти, бо ще розтопиться...” [126; 72]. Опинившись за дверима цеху, безпорадний, але не розчавлений, він тільки й спромігся до висновку: “У них свої, ч е р в о н і (виокремлення наше. – Х.С.) мрії. Яка трагедія!” [127; 72].

“Гегемони”, що представляють майбутнє народу в нових соціалістичних умовах, воліють за краще перетворитися у звичайні гвинтики суспільно-більшовицького механізму, аніж, піддавшись якимось химерним проектам Малахія, жити в раю

(тут пряма аналогія до вимріяного людством гармонійного і справедливого суспільства) з його постійними християнськими приписами, забарвленими червоними ідеями. Ні ефемерні ілюзії Малахія Стаканчика, ні тим більше гармонія між християнським та більшовицьким віруваннями – нездійсненні насправді. По суті, “Народний Малахій” – чи не перша в національній експресіоністській драмі п’єса, що майже всуціль сконструйована автором на проекції підсвідомості героїв, їх візіях тощо.

“Нове”, що приніс у драматургію М.Куліш, – переконливо доводить дослідниця його творчості, – полягає в тому, що він відтворює події та весь художній світ не такими, якими вони є насправді, а такими, якими їх бачить головний герой. М.Куліш пише наче крізь призму сприйняття головного героя. Головний герой створює п’єсу із самого себе, за своєю подобою і заселяє навколишній художній світ своїми витворами... Але громадська і художня позиція Куліша саме тим і відзначається, що він ніколи не віддавав п’єс, “написаних” самими героями, їм на відкуп. Світ ретельно ними відтворений, але створений в результаті тих чи інших помилкових поглядів, ставав по волі Куліша самостійним і не підкорявся вже цим героям. Спочатку герої впливали на цей світ, а потім світ починав впливати на них і підкорювати їх собі. Тому жоден герой не саморозвінчується. Всі люто захищаються” [128; 161].

Є в творчості Миколи Куліша й інші драматургічні прийоми, що розроблялися західноєвропейськими експресіоністами. Скажімо, німецькі драматурги, відштовхуючись від драми Франка Ведекінда “Пробудження весни” і драми Августа Стріндберга “Шлях до Дамаску”, почали поділяти свої п’єси не на окремі сцени, а на невеликі так звані “етапи-станції”. Короткі картини йдуть одна за одною, декорації міняються миттєво, дія набуває стрибкоподібного ритму і баладної форми [129; 191].

Власне, ця баладність увиразнено проступає в останніх драмах Миколи Куліша (“Народний Малахій”, “Вічний бунт”, “Патетична соната”, “Маклена Граса”) і проявляється в тому, що ремарки написані автором у поетичному стилі, а репліки дійових осіб, не вказуючи на їх приналежність, викладені як своєрідний діалог в епічному творі. Характерний з цього погляду 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, пташко, 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 каплі.

– Геть, одчепись! Хіба можна таку драму в серці та валер’яною впинити... дайте мені отрути!” [130; 4].

У наведеному уривку явно проглядає намагання Миколи Куліша ліризувати й епізувати драму (що згодом буде блискуче здійснено ним у “Патетичній сонаті”, “Маклені Грасі” та інших творах, а в західноєвропейській драматургії дещо пізніше – Бертольдом Брехтом), а також тонко передати душевний стан героїні. Та якщо епізований діалог передається засобами театального 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 у релігійному і комуністичному погляді на життя, жити обома ідеологіями водночас [131; 248].

Тут, для аналогії з європейською драматургією, напрошується приклад із п’єси німецького експресіоніста Августа Штрамма “Подія”, де, власне, внутрішні духовні й душевні імпульси героїв зосереджуються не стільки в прямій діалогічній мові, скільки у ремарках:

Він (із темноти, легко). Я?!

Жінка (облегшено). Я. (Шукає його руки).

Він (обіймає її).

Жінка (тремтить, задихається). Ти?

Він (нахиляється, ніжно). Ти?

Жінка (обороняється). Я!

Він (ніжно, жартом). Я?! (Цілує).

Жінка (тремтить). [133; 37].

Є у драматургії Володимира Винниченка і Миколи Куліша немало епізодів, сцен, ситуацій, що засвідчують широке використання українськими авторами поетики діалогу експресіоністських п’єс*. Тут розмови дійових осіб між собою “мають

* Цікаві міркування про експресіоністську драму Августа Штрамма “Подія” у сенсі досліджуваної нами проблеми поетики модерністського типу художнього мислення висловлював свого часу Лесь Курбас у статті “Нова німецька драма”: “Драма Штрамма не знає психології: душевні переживання, що є між подіями, які вони зв’язують, в найвищій мірі прості, не будучи одночасно примітивними. Прапочуття чоловіка і жінки, прапереживання обох статей ведуть дію. Технічні можливості ледве зазначені. Весь рух від надзвичайно простої і великої думки: терпіння чоловіка, якого творчий гін спиняється обмеженістю явищ, і поконаний у земному, залишається він паном духовно. Рішучий бій відбувається в сценарії, що кількома елементами обіймає безмежну далечінь бурхливого космосу.

“Боротьба чоловіка, при боці жінки, із силами світу, що нагинаються і підглядають момент, щоб накинутися на земного, дана тут з вулканічною, еруптивною силою і величчю. Без сліду алегоричної штучності. І без дріб’язкової гротескності зовнішнє життя осліпленого вже, біля сільського роздоріжжя, серед лепету несвідомих дітей, у зненависті дорослих: несеного блаженним чистим почуттям, що він людина, що він стоїть у живих, огрітих кров’ю взаєминах із тисячородною повнотою землі. Неважко інакше інтерпретувати містичну картину світу А.Штрамма” (Рудольф Курц). Не треба перш за все забувати, що твір Штрамма – твір сценічний. При переведенні тексту в диву картину сценічної дії зникне стенографічний характер його методу. Якраз такими скороченнями вдається йому замкнути у вузький обруч надзвичайну різномірність подій. Ці нечисленні, бліді слова будуть на сцені тим, чим хотів їх мати автор: експонентами могутніх прапочувань. Слова будуть не більш як експлозіями напружень, яких мовчки несила вилдержати. Величезне поле для режисера” (Див.: Курбас Лесь. Філософія театру / Упорядник Микола Лабінський. – К.: Основи. 2001. – С.37).

Про поетику діалогу й монологу експресіоністської драми (на матеріалі німецької драматургії) знову ж у такі блискучі спостереження виявив Лесь Курбас. Він пише: “Особливо досконало виглядає експресіоністична техніка коротких, круто викинутих сцен, у діалозі безпосередньо еруптивних, у Рольфа Лаукнера (“Sturz des Paulus Apostels” “Падіння апостола Павла”). Великий талант форми і глибокий, серйозний рух у пражського гебрея Макса Брода (...). Його одноактова п’єса “Die Höhe des Gefühls” (“Вершина почувань”), властиво, ліричний монолог у прозі, є, мабуть, першим експресіоністичним твором у Німеччині, головню своїм суб’єктивізмом, що відкидає всяку реальність. У триактовій його комедії “Abschied von der Jugend” (“Прощання з молодістю”) експресіоністично-характерно тільки свободна і свавільна “безстильність”, що оперує одночасно засобами найрізноманітніших стилів. У найновішій драмі “Eine Köpigin Esther” (“Цариця Естера”) він відкидає обов’язково історичний костюм фабули про Естеру і Гамана і, так розв’язавши собі руки, подає в фантастично-казковій формі те, чого так не зміг би дати в противному разі. Його Естера – це національний, порядкуючий, вирівнюючий, примирюючий гін людства; Гаман є цього ж людства (чи точніше, як хоче автор, гебрейства) палкий гін руху, боротьби, вічного неспокою. Вони ненавидять себе і люблять одночасно. Принцип порядку перемагає і тримає світ, але з перемогою тратить невинність, спокій, певність, і в його крові убитий живе далі” (Див.: Курбас Лесь. Нова німецька драма // Лесь Курбас. Філософія театру. – К.: Основи. 2001. – С.39).

характер якихось монологів, не зв'язаних у цілє, ніби кожна особа зовсім не цікавиться іншими й промовляє лише до себе" [133: 34]. Можна сказати, що у "Дизгармонії", "Великому Молоху", "Щаблях життя", "Брехні" Володимира Винниченка, "Патетичній сонаті", "Вічному бунті" Миколи Куліша – та, власне, майже в кожній п'єсі українських драматургів-експресіоністів є чимало таких ситуацій, де дійові особи зосереджені на власному "я" настільки, що ніби не чують одне одного, коли ведуть поміж собою розмову.

Цей нюанс стостерігається у сцені діалогу Корнія і Сніжинки ("Чорна пантера і Білий Медвідь"), причому перебування їх у такому, сказати б, протраційному психологічному стані вмотивоване реалістично: кожен з них по-своєму вражений смертю маленького Леся – сина Корнія-Медведя, і кожен по-своєму, окремо переживає це. Іншими словами, Володимир Винниченко будує діалог не як звичний ланцюг причинно-наслідкових "зчеплень", де кожна думка, щонайменший вираз, будь-яка рецепція й реакція мають свою мотивовану попередність і наступність, служать своєрідним містком для їх єднання. Себто драматург конструє діалог не традиційно, а цілковито модерно, коли спонукою до розмови двох є якась спільно зацікавлена причина чи подія, а мовленнєві лінії від неї йдуть наче паралельно або врізнобіч. Письменник таким способом передає не лише усамітненість драматургічних персонажів, порушений зв'язок між ними, але й їх абсолютно особистісну "приховану" сутність характеру, їх далеко не байдужу позицію у відстоюванні тієї чи іншої проблеми, що, на перший погляд, ніби й не потребує якоїсь незвичайної реакції (оскільки й сам автор, і його герої розуміють, що ніякого остаточного рішення тут бути не може), насправді ж виявляє огром виражень почуттів та відчуттів.

Загалом розвиток діалогу в експресіоністських драмах Володимира Винниченка та Миколи Куліша спрямований передовсім на те, щоб багаті підтексти їхніх творів якомога швидше й продуктивніше сприяли розгортанню тексту або ж ставали текстами. Скажімо, в п'єсах "Закон", "Гріх", "Натусь", "Пригвождені", "Memento" чи "Патетична соната", "Маклена Граса" вимушено-звичний ритуал словесного спілкування часто "відступає" під потужним натиском й емоційно-експресивною

напругою, власне, підтексту, де яскраво виражається взаємна ненависть чи зневага дійових осіб (приміром, Антоніна і Кривенко з "Memento" або Зброжек і Маклена з "Маклени Граси"). А вже тоді, коли будь-які звичності в мовленнєвій комунікації між персонажами зняті, герої викладають один одному все без найменших застережень і пощади, жорстко дискутують, непогамовно доводячи свою, може, й надто гіпертрофовану правоту: до хрипоти, запаморочення, знемоги, до безсилля зупинити себе і співбесідника, точніше – непримиренного опонента (наприклад, Інна Василівна та її чоловік Панас Михайлович із "Закону", Марія Ляшківська і Сталинський із "Гріха", Ілько Юга і Марина із "Патетичної сонати"). Те, що в інших авторів української модерністської драми – текст, у Володимира Винниченка – нетривка, ледь окреслена словесна структура, якій годі втриматися від шаленого спротиву підтексту. Так, в одній із сцен "Дизгармонії" текст діалогу між Ольгою і Лією, по суті, замінюється підтекстом:

Ольга. Я раз бачила, як хлопчачки кинули в ставок мишу... Вона пацнулась далеко від берега й почала плисти... А тут вітер і хвилі піднімались. Миша пливла то в один бік, то в другий, то в третій і, нарешті, втопилась... (*Мовчить*).

Лія (*здивовано*). Ну?

Ольга. Ну, і втопилась. Втопилась, мабуть, через те, що не бачила берега й не знала, куди їй саме плисти... Хоч і мала сили плисти...

Лія. Нічого не розумію!

Ольга (*з нудьгою потягуючись*). Я – ніби та миша... Я маю сили, а не знаю куди плисти... [134: 10].

Підтекстовий смисл тут, як мовиться, прочитується одразу ж: Ольгу постійно мучать, роздирають сумніви і пристрасті у ставленні, з одного боку, до узаконеного в шлюбі, але нелюбого й хворобливого Грицька, а з другого, – до їх спільного приятеля, коханого, здорового й привабливого Мартина. Як жінка, сповнена нерозтраченої природної жаги, вона метається між обов'язком і почуттями, між інстинктом потягу біологічного й моральністю суспільною.

У драмах Володимира Винниченка та Миколи Куліша в ході драматичної дії нерідко замість буденного діалогу-ритуалу

з'являються діалоги-сповіді і діалоги-викриття. Дійові особи настільки відверто постають одна перед одною й одна одну вражають, що їх надривні і гіркі стогони перемежуються в їх нервово-гарячкових висловлюваннях та вигуках нещадно-злободенним сарказмом (приміром, Мирон Купченко із "Щаблів життя", Зінько Чупруненко із "Великого Молоху", Родіон Лобкович із "Пригвождених", Марина Ступай-Ступаненко із "Патетичної сонати").

Таким чином, українські драматурги-експресіоністи створюють, подібно до Августа Стріндберга ("Батько", "Графиня Юлія", "Самум", "Танець смерті", "Соната привидів"), Вальтера Газенклевера ("Люди"), Ернста Толлера ("Перетворення"), Рейнгарда Герінга ("Морська битва") та інших творців західно-європейської модерністської драматургії ту невимушено своєрідну атмосферу драматичного дійства, що якнайповніше сприяє самовираженню індивідуалістського "я".

Також подібно до творців експресіоністського типу художнього мислення українські автори у своїх творах надають виняткового значення "настрою" – загальному тону й загальному колориту сценічної дії. Однак настроїв, атмосфера в їх п'єсах виникають за дещо іншими законами, ніж, наприклад, у неоромантичних драматичних поемах Лесі Українки чи символістських етюдах Олександра Олеся, де, по суті, кожна чи майже кожна дійова особа проймається загальним настроєм, легко й навіть якимось непомітно налаштовується на загальний лад. В Олександра Олеся голоси персонажів часто звучать наче в унісон ("По дорозі в Казку", "Ніч на полонині"), в Лесі Українки вони набувають більшої свободи і складнішого розвитку ("Камінний господар", "Лісова пісня"). Один і той же настроїв захоплює багатьох дійових осіб: атмосфера невідомого і вимріяного щастя в Олександра Олеся, атмосфера непередбаченої волі і долі в Лесі Українки.

У Володимира Винниченка настроїв будь-якого епізоду, будь-якої сцени визначає хтось один із двох, власне, той, хто в даний момент має краще становище, хто домінує у взаєминах, хто веде діалог. Уже в інших ситуаціях ініціатива може перейти до супротивника, і тоді він нав'язує партнерові свою волю, своє бачення, своє бажання. Така зміна настрою відбувається залежно від того, хто з персонажів у даний момент сильніший, актив-

ніший, навіть агресивніший і може вплинути на іншого, позначитися на його існуванні. Без гострої сутички, нав'язливої боротьби тут годі обійтися, як це відбувається, скажімо, в "Брехні" між Наталією Павлівною та Іваном Стратоновичем, в "Чорній Пантері та Білому Медведі" між Корнієм Каневичем та Сніжинкою, в "Законі" між Інною та Мусташенком тощо.

Відтак, згідно з вимогами експресіоністської поетики, у такого типу драмах українських авторів відповідно здійснюється розташування дійових осіб, їх наявність у тому чи іншому епізоді, в тій або іншій ситуації. Це дає можливість драматургові більше зосередитися на вираженні того, про що йдеться у даному випадку, що регламентується у часопросторі, зрештою, на повнішому й всеохопнішому самовияві героя та його внутрішнього світу. Певно, звідси у драматургії Володимира Винниченка (крім, звісна річ, змістового наповнення) поява камерності, сімейності атмосфери, що, однак, не заважає їй мати виразно інтелектуальне спрямування. А це, за спостереженням сучасного дослідника поетики драматургії Володимира Винниченка, є однією із виразних модерних ознак його художнього мислення, коли "сімейні проблеми є водночас художнім втіленням проблем глобальних" [135: 284].

Кількість дійових осіб у драмах експресіонізму Миколи Куліша, як уже говорилося, порівняно більша, однак розташування їх протягом драматичної дії також відбувається за законами поетики цієї модерністської моделі авторської свідомості. У "Патетичній сонаті", наприклад, він так розставляє своїх героїв у тих чи тих мізансценах, від чого створюється враження, ніби сценічний часопростір є еманациєю самої дії, а не тільки місцем її розгортання [136: 203]. Більше того, згідно з приписами експресіонізму, які цілковито заперечували лінійне розгортання драматичної дії і натуралістичну декорацію у виставі, український драматург свідомо замінив їх своєрідним кінематографічним прийомом "укрупненого кадру" тієї чи іншої картини і ситуації, того або іншого епізоду і становища, внаслідок чого драматична дія ніби "розпадалася" на кілька окремих частин (вони відбувалися паралельно й одночасно), а в цілому становила собою панорамну проекцію баченого та уявного. Згадаймо, що в німецькому експресіоністському театрі

(приміром, постановки п'єс Георга Кайзера, Вальтера Газенклевера, Ернста Толлера Максом Рейнгардтом) з цією метою використовувалися кілька різноплощинних конструкцій або ж споруджувалися підмостки на певних висотних рівнях.

Микола Куліш у своїй “Патетичній сонаті” вирішував це набагато простіше і, що найпримітніше, звично для українського сценічного дійства, нашого національного театрального мистецтва. Зберігаючи традиції вертепу, різдвяного лялькового театру, де дія водночас відбувалася на трьох площинах, що вивершували одна одну й символізували собою пекло, землю та небо, він структурує уявний розріз одного будинку, в якому мешкають люди різної долі, зрештою, неоднакової соціально-духовної орієнтації. У мансарді живе молодий, романтично налаштований поет Ілько Юга, поруч нього – безробітна модистка Зінька; на першому поверсі – старий російський генерал Пероцький із синами Андре і Жоржем, а також український учитель-патріот Ступай-Ступаненко з донькою Мариною; у підвалі – представник революційного пролетаріату робітник Оврам із дружиною Настею. Схожий експресіоністський принцип використав Микола Куліш і в своїй драмі “Маклена Граса”, що дало підстави дослідникам відзначати (і, як переконуємося, небезпідставно) виняткове вміння українського драматурга органічно поєднувати в модерністському типі художнього мислення національні й інтернаціональні коди свідомості, традиції старої і нової драматургічної поетики.

Загалом творчість Миколи Куліша на українському ґрунті ілюструє (природно, як і творчість Володимира Винниченка) численні асоціації із практикою західноєвропейських експресіоністів. Скажімо, в тій же “Патетичній сонаті” наскрізним організовуючим принципом драматичного дійства виступає контрапунктність (схоже зустрічаємо в “Газі” Георга Кайзера, в “Шляху до Дамаску” Августа Стріндберга та ін.), коли кожен епізод наче заперечує попередній, утворюючи високу напругу почуттів, а кожна наступна сцена викликає найрізноманітніші, а нерідко й прямо протилежні емоції та парадоксально-хімерні вираження [137; 162]. Вони, ці емоції та вираження, пов'язані з трагізмом долі окремих персонажів, як уже про це йшлося, та водночас доля кожного з них осібно пов'язана з його характером

та соціальними обставинами. Навіть поодинокі лінії (наприклад, Ілька й Андре, Оврама та Зіньки, Жоржа та Зіньки), не кажучи вже про домінуючі в загальній структурі драми лінії Ілька і Марини, Ілька та Оврама, Марини й Андре, Марини й Ступая та ін., перехрещуються між собою не лише тому, що волею обставин персонажі перебувають в одному часо-просторі, а й тому, що тодішня революційна ситуація та криза громадянської війни спричинилися до надто загостреної й увиразненої потреби для кожного з них визначити свою принципову позицію щодо близьких сусідів-мешканців, зрештою, й нагальну вимогу самоідентифікації через самовираження.

У цій п'єсі Микола Куліш, як і свого часу Георг Кайзер у драматичній трилогії “Пекло-Шлях-Земля”, фіксує, можливо, не стільки тодішню дійсність, скільки процес її переживання, що набув самостійного опредмеченого втілення. Між іншим, тут характерним для української драми є музичний супровід цього процесу, в результаті чого емоції й самовираження в п'єсі Миколи Куліша набувають незвичайних навіть для німецьких експресіоністів напруги й огрому⁶. Як, скажімо, в епізоді, коли закоханий у Марину Ілько Юга наближається до її дверей, звідки доносяться звуки музики: “Сливе навшпиньках підходжу до заповітних дверей. Стою. Перша хвиля світлоярого *allegro molto e con brio* спадає. В о н а грає далі – світлий роздум бунтарного духу, вічний спів кохання” [138; 183]. Або вже в іншій сцені, коли Ілько дізнається про зраду Марини: “Вчувається музика (з *allegro molto*).

⁶ Використання музики і пісні для посилення ідейно-естетичного спрямування драматургічного твору – риса, мовити б, природно-іманентна й водночас традиційно-новаторська в українській модерністській драмі кінця XIX – початку XX століття. Згадаймо гру Лукашевої сонілки з неоромантично-символістської драматичної поеми Лесі Українки “Лісова пісня” чи скрипкову гру Арона Блюмкеса з неореалістичної п'єси Володимира Винниченка “Пісня Ізраїля”, що, очевидно, йде від класичних зразків нашої національної сценічної літератури (“Наталка Полтавка”, “Доки сонце зійде, роса очі вієть”, “Сватання на Гончарівці”, “Житейське море” та ін.) і новітньої символіки з її універсальною метафоричністю. Тим-то й не випадково сучасна дослідниця вказує на певну спорідненість постатей Лукаша й Арона (мотив зради власної сутності), а також властивий для стилістики драми родовий і мистецький синкретизм. (Див.: Юськів М. Родовий синкретизм в стилістиці драми В. Винниченка “Пісня Ізраїля” // Винниченко і сучасність. Зб. наукових праць. – Сімферополь, 2000. – С.195-203).

Чудово! Он тільки сонце щось дуже пече йому в груди. Нарешті воно заходить. Стає легше, але стає темно, дуже темно і музику ледве чути” [139; 243].

Наведені уривки з тексту “Патетичної сонати” виявляють, окрім того, ще й іншу, не менш важливу її особливість як експресіоністської драми. Йдеться про наявність тут оповідача як дійової особи й водночас як коментатора дії від власного імені – Ілька Юги. Драматург так вибудовує ремарки п’єси (з одного боку, вони виконують суто службову функцію – сприяють розкриттю умов та часу дії, несуть у собі настановчу роль для митців, а з іншого – допомагають вираженню внутрішнього світу героя), що вони, зберігаючи свою епічність, посилюють драматичну напруженість, сприяють динамічності драматичної дії. Доречно зазначити, що естетична цінність такого прийому поетики експресіонізму полягала у своєрідному відтворенні методу європейської прози “потоків свідомості” або “автоматичного письма” (між цими моделями художнього мислення навіть існує певна кореляція, хоча введені свого часу відповідно Джеймсом Джойсом та Роб-Грійєм, вони, як вважається, вичерпали себе в їх творах), що, в свого чергу, сприяло епізації драми як роду літератури та виду мистецтва.

У цьому, як і в інших драматургічних творах Миколи Куліша, також спостерігається експресіоністський прийом творення реплік: у “Маклені Грасі” вони виникають у структурі тексту мовби самі по собі. природно, навіть спонтанно – в численних діалогах та монологів. Як і в п’єсах західноєвропейських експресіоністів (наприклад, “Рід” Фріца Унру чи “Перетворення” Ернста Толлера), тут український драматург-експресіоніст постійно вдається до асоціацій, прокладаючи шлях від психічного стану героя до суспільних явищ та фактів. При цьому здійснює це з притаманною для нього ретельністю – послідовно і доступно, миттєво і ненав’язливо, може іноді, на перший погляд, дещо несподівано, навіть непередбачувано ні розвитком сюжету, ні розгортанням драматичної дії. Характеристично сприймається, наприклад, епізод, коли маклер Зброжек, дізнавшись про своє можливе банкрутство, ніби із запамороченням протраційно вигукує у безвість такі слова: “У мене астма. Весь світ захворів на астму! Астма давить увесь світ! Він харчить і давиться, його

серце – банк, увесь банк – ось-ось лусне... Чуєш, як б’ється? Де наш домашній лікувальник? Що нам радять, коли припадок! (Розгорнув лікарського порадника). Морфій! Морфій під шкіру! (Чуває). “Іноді допомагає, як пустити кров”. (Кричить). Швидше пустити світові кров! Швидше кров!” [140; 286]. Справді, блискуче виписана драматургом гротескна сцена, вражаюча асоціативність експресіоністського художнього мислення – промовиста, емоційна, надривна і... психологічно приречена мова героя.

Варто зауважити, що в експресіоністській драмі українських авторів спостерігається своєрідна модифікація гротеску. Загалом в модерністській драматургії цілковито змінюється “комунікативна ситуація, створена спілкуванням персонажів. Тож гротескова деформація відбувається не на фізичному, зовнішньому рівні, а на рівні акту комунікації. Має місце комунікативний розрив, коли персонажі висловлюються, але не розуміють один одного” [141; 35]. До речі, схожий прийом спостерігається у драмі Августа Стріндберга “Графиня Юлія”, в результаті чого створюється враження абсолютної алогічності діалогічного мовлення, приміром, Юлії і Жана. В “Народному Малахії” Микола Куліш також використовує цей прийом експресіоністської поетики, свідченням чого може слугувати бодай такий діалог:

– Я стояв. Прийшла оця баба... гражданка... Про щось мене спитала і раптом: ідіть в Раднарком!.. Дозвольте, – я член дітей, авіохему, житлкоопу і мене в Раднарком? За що? (Вигукував, немов вигавкував, той, що в галіфе). За віщо?

М а л а х і й

– За що?.. О лю-ди! Ще зречено було в староіндійських книгах Рид-Вегах: не вдар жінки навіть квіткою, а ви що зробили? (На галіфе й на дідка). Ви напередодні соціалізму одштөвхнули жінки, вдаривши зневажливим словом!..

Т о й, ш о в г а л і ф е

– Я? Ударив?

М а л а х і й

– Ви ж (на даму й парубка) ще гіршеє вчинили, – ви біля церкви полювали на дівчину (показав на бліду дівчину). О люди!

Д а м а

– Я? Я, навпаки... Я ж сама жінка!

Той, що в галіфе

(розтривожено)

– Дозвольте, мс'ю! Я ударив? Кого?

М а л а х і й

– Кого? (До баби-прочанки). Об чім ви, гражданко, хотіли в їх спитати? Я бачу, ви із села прийшли.

Б а б а

– Еге... Прибилась, голубе. Люди сказали, що дорогу до Єрусалиму вже розгороджено..." [142; 30-31].

Важливо, що така гротескність та алегоричність досягається Миколою Кулішем й іншими засобами поетики експресіонізму, звичною для неї гіперболізацією певних суспільних явищ, подій, рис характеру тощо. В тій же "Маклені Грасі" є образ, що несе в собі не тільки відбиток зображуваного часу, але й застерігає, хай навіть і з іронічним перебільшенням, прийдешнє. Відомий музикант Ігнацій Падура, зігнорований, а відтак і упосліджений владою, змушений ховатися і жити в... собачій буді. Однак, здається, письменник менше акцентує на цьому, як на непокірливості та людській гідності героя, на його, можливо, аж надто песимістичних прогнозах щодо майбутньої долі людства. "... Соціалізм – це буде друга після християнства світова ілюзія", відверто і пристрасно заявляє він, і створює музичне дійство, в якому сугерує такий краєвид: "Проїшли і революції, і соціалізм, і комунізм. Земля стара і холодна, і лиса. Ані билинки на ній. Сонце як місяць, а місяць як півсковорідки" [143; 303].

Власне, в такому дещо дивакуватому пророкуванні Падури асоціативно відлунює "месіаністське передбачення" іншого героя Миколи Куліша – Малахія Стаканчика. Та виявлені апокаліптичні приречення останнього замішані на божевільно-фанатичних візіях "реформування" суспільства і людини, тоді як апокаліпсис першого виростав з власної трагічної долі, був більше суб'єктивним, а отже, міг швидше реагувати на незворотні зміни і катаклізми, що насувалися, зрештою, міг глибше збагнути їх непередбачувану сутність. Свідомо виганяючи чи нищачи митців – творців художніх цінностей життя, влада й суспільство, хочуть вони того чи ні, неодмінно дійдуть до свого логічного кінця – зникнення. Це і є знаком апокаліпсису, що його добре відчув і зрозумів Ігнацій Падура. І можлива з'ява на його шляху

малолітньої Маклени – це не стільки сюжетний хід драматурга, скільки потреба, нагальна необхідність для цього персонажа повернутися в своє минуле, радше через душу такої дівчини знову діткнутися віри, надії, наївності й оптимізму.

Саме через алегоричність наступних сцен із Макленою у подальшому існуванню Падури виразно прочитується думка: починаючи з першої зустрічі, можлива еволюція від романтичних кодів "дитинства" до скептицизму та стоїцизму "дорослої зрілості" людини. А може, це шлях людства загалом? – вловлюється асоціативна алегоричність у драмі Миколи Куліша, відповіді на яку він так і не дає.

Можливо, це здійснила б реалістична система моделювання в певній послідовності характеротворення, в ускладненні континуального тексту, в прямому зв'язку зображуваного із конкретними явищами соціуму. Однак поетика експресіонізму, загалом модерністський тип художнього мислення, що ними, як переконуємося, щедро послуговувався не тільки Микола Куліш, Володимир Винниченко, а й інші автори нової драми, цього не передбачували (згадаймо, що для експресіоністів важливим було вивищення героя через його ж, героєве, приниження). Більше того, творці української експресіоністської драматургії, подібно до західноєвропейських носіїв цієї модерністської моделі авторської свідомості, вводили у часопростір своїх творів таких персонажів, у внутрішньому світі яких надрич, катастрофа, криза, по суті, вже відбувалися.

Проте така психологічна готовність й активність до конфліктної боротьби героїв із розтерзаною душею, розчахненою свідомістю ще аж ніяк не гарантувала їм помітних успіхів чи значних перемог. Навіть якщо й заявлялися вони, то не приносили відчуття радості, вдовolenня, втіхи. Проте парадоксальність до певної міри полягала не лише в цьому, а передусім у тому, що такі химерні персонажі нерідко самі зазнавали відчутного удару, внутрішнього бичування, зрештою, й загибелі. Та перед цим кожен з них неодмінно пізнавав якусь вищу істину, виходив на новий виток становлення або вивищення у своїй трагічній оздобі, непростій, але звичній долі.

І Володимир Винниченко, і Микола Куліш починали свою експресіоністську драму із пізнання людської душі. Тому

важливим моментом у їх модерністському мисленні була домінанта загальнолюдського, родового, інтимного, власне, одвічного в земному існуванні життя. Продовжуючи кращі традиції своїх попередників – Івана Франка, Михайла Коцюбинського, Лесі Українки, Федора Достоєвського, Антона Чехова, Генріка Ібсена, Августа Стріндберга та ін., вони у своїй драматургії постійно прагнули розкрити вразливість і неперехтність духу й душі людини. Звідси, певно, й розуміння їх непогамованого експериментаторства над такими її складовими, як чесність, звитяга, пам'ять, сумління, відповідальність за моральні, етичні вчинки й за долю близьких чи рідних, почуття національного й загальнолюдського, кохання і самозречення, віри і зради, біологічного інстинкту й суспільно-громадського закону, відчуття історії і сучасності тощо. Тим-то в їх драмах й досі живе дух правди, високої ідейно-естетичної самоцінності й самодостатності індивідууму, що всіляко заперечувалися будь-якими політично та ідеологічно заангажованими суспільними системами.

І нарешті, як на західноєвропейському, так і на українському ґрунті, "експресіоністський рух протягом короткого розвитку своєї динамічної експансії переходив найрізноманітніші фази і стадії, у яких, по-суті, виявлялися його найголовніші тенденції" [144: 75]. Нехай навіть із деяким запізненням у нас.

Якщо ж підсумовувати дослідження типології поетики експресіонізму української та західноєвропейської модерністської драматургії, то насамперед треба зазначити, що викладеними тут міркуваннями та положеннями годі вичерпати все багатство цієї моделі ідейно-естетичної авторської свідомості. Незаперечне одне, вона, хоча й дещо пізніше аніж у західноєвропейській, все ж творчо побутувала в українській драмі 20-30-х років ХХ століття як цілковито органічне для неї явище, що імпульсувалося в своєму розвитку необхідними суспільно-духовними й літературно-мистецькими потребами означеного часу. В цілому погоджуючись із твердженням ряду дослідників, що на українському національному ґрунті експресіонізм у драматургії не зумів стати масовим фактом, а репрезентується на рівні тільки кількох особистостей, слід одразу зазначити, що Володимир Винниченко та Микола Куліш не просто були носіями цього типу художнього

мислення. а, сказати б, активними творцями його поетики, нерідко йдучи попереду європейських митців.

Крім того, на відміну від західних драматургів-експресіоністів, які більшою мірою заперечували традиції своїх попередників – представників реалізму та натуралізму, українські автори зуміли своєрідно сполучити в своїх п'єсах "старе" й "нове", дивним чином синтезувати принципи й прийоми різних форм і моделей художньої свідомості. Як ми переконалися, така синкретичність письма українських експресіоністів має доволі стійку аргументацію: символізм у нас був перехідною ланкою від натуралізму до експресіонізму. З першим його поєднує "однаковий метод спостереження, з другим – однакове зацікавлення душевним життям людини і обом їм притаманний суб'єктивізм. Відрізняє ж од першого – перенесення спостережальної діяльності зі світу зовнішнього на внутрішній, – а через те – певне прагнення до витонченого психологізму, певний навіть ідеалізм; од експресіонізму ж – спосіб чи телеологія внутрішніх спостережень: для символіста вони є лише матеріал для пасивної фіксації, для експресіоніста – джерело могутнього творчого поривання, символізм – статичний, експресіонізм – динамічний" [145: 12].

За багатьма ознаками драматургічної поетики експресіонізму, що виявляються у творчості Володимира Винниченка та Миколи Куліша на загальному, конкретному чи зіставно-типологічному рівнях їх драм, модерністські п'єси українських авторів радше наближаються до західноєвропейської, ніж національної традиції. Зрештою, й виникли вони як противага, як спротив старій етнографічно-побутовій п'єсі. І все ж, при очевидній спорідненості української та західноєвропейської експресіоністської драми традиції української класичної драматургії певною мірою знаходять своє відображення і у Володимира Винниченка, і у Миколи Куліша [146].

При типологічному зіставленні поетики українського й західноєвропейського експресіонізму впадає у вічі надзвичайно широкий спектр засобів та прийомів, які інтенсивно використовували і творили у своїх модерністських драмах Володимир Винниченко та Микола Куліш. Тут і змістові, і формотворчі принципи, і численні ідейно-естетичні категорії

(передусім характер, конфлікт, драматична дія), і способи сюжетобудування та композиційного структурування, і техніка творення діалогів та монологів, ремарок та реплік. Така різноаспектність експресіоністської поетики українських авторів, якою вони постійно послуговувалися (іноді творчо запозичаючи, а багато чого створюючи вперше), певна річ, ставила їх у ряд європейських драматургів-експресіоністів – Августа Стріндберга, Станіслава Пшибишевського, Георга Кайзера, Вальтера Газенклевера, Фріца Унру, Йоганнеса Бехера та ін.

Дещо перефразовуючи й синтезуючи міркування сучасного українського дослідника про творчість Володимира Винниченка, зокрема його драматургію, можна з цілковитою підставою віднести їх і до драматургічних творів Миколи Куліша.

По-перше, українські експресіоністи свідомо йшли назустріч західноєвропейським творцям модерністської драми, оскільки знаходили у їх п'єсах “свої” знаки питання, “свої” болі і пристрасті.

По-друге, для носіїв українського експресіонізму важливою була й потреба ідейно-естетичних орієнтацій, їх цікавило мистецтво “нової драми” Генріка Ібсена, Гергарта Гауптмана, Августа Стріндберга, Моріса Метерлінка та інших західноєвропейських модерністів.

По-третє, через трансформацію їх художнього досвіду Володимир Винниченко, Микола Куліш та інші українські експресіоністи явно хотіли урізноманітнити палітру національної драматургії і сценічного мистецтва, зробити їх цікавими й духовно необхідними як для українського, так і для європейського глядача.

По-четверте, саме через таку рецепцію модерністських типів художнього мислення, зокрема експресіоністської форми авторської свідомості, прилучатися до високохудожніх зразків європейського письменства і театру. Обійтися тут без Генріка Ібсена чи Августа Стріндберга або німецьких драматургів-експресіоністів було просто неможливо, тим більше, що й своїми поглядами на проблеми взаємин особистості і суспільства, кохання і шлюбу, закону суспільства і закону біології людини названі й незгадані європейські творці “нової драми” були надто близькими для Володимира Винниченка та Миколи Куліша.

Повторюємо, як стильова модель, як тип художнього мислення, експресіонізм в українській драмі не набув такого поширення, як у західноєвропейській, хоча окремі його елементи продовжували розвиватись і далі. В Україні експресіонізм входив до ширшої структури – модернізму, зв'язаного на початку ХХ століття, зрештою, й сьогодні багатьма аналогіями й опозиціями з іншими стилями. Тільки розгалуження досліджень про цю й нині творчо побутуючу (бодай на рівні деяких елементів) форму авторської свідомості зможуть розкрити і її “живучість”, і її своєрідність в українській літературі, зокрема драматургії та сценічному мистецтві.

Певно, мають рацію дослідники української модерністської драми та форм її художнього мислення, коли зазначають, що після модернізму як ідейно-естетичної системи моделей авторської свідомості закономірно виник авангардизм. Власне, він є “логічним продовженням багатьох суттєвих тенденцій раннього модернізму (до цього додаймо й пізнього модернізму. – Х.С.), для нього характерне посилення ролі самодостатності мистецтва, ґрунтованої на підкресленні, часто абсолютизації суб'єктивних інтенцій митця” [147; 131]. Однак науковці справедливо підкреслюють, що дискурс авангардизму пов'язаний з вираженням суб'єктивності людини ХХ століття, внутрішній світ якої підданий об'єктивним, цілковито реальним та особливо загостреним деформаціям суспільного розвитку. І передати все це в драматургічній формі на той час було вельми непросто. Хоча, незважаючи на те, “українська драма, як і вся українська література, не мала добрих умов для нормального розвитку, поодинокі українські п'єси можуть представляти майже кожний головний напрямок чи стиль, що з'явився у західній драмі. Деякі твори або торкали нові проблеми, або виявили дуже цікаві формальні засоби. Свідомо чи підсвідомо, маючи на увазі саме ці аспекти, Валер'ян Поліщук, пропагуючи авангардизм в українській літературі, 1926 р. твердив: “Ми не тільки уміємо взяти дещо з Заходу і зі Сходу, але ми маємо і знаємо, що дати можемо свого оригінального у світову культурну скарбницю” [148; 11].

Авангардисти, на відміну від експресіоністів, передаючи хаос, сум'яття, розтерзаність чи розірваність внутрішнього світу особистісного “я”, якимось парадоксальним чином повертали

все це до чисто зовнішнього світу, до цілковито об'єктивних протиріч і конфліктів людського буття загалом. Відтак вони таким чином прагнули досягти “гармонії дисгармонії”, що, власне кажучи, є чи не найпримітнішою ознакою такого типу художнього мислення, як авангардизм, котрий за хронологічними вимірами, по суті, майже одразу йшов за модернізмом, народжувався у його глибинах і розвивався у історико-літературному процесі 30-х років ХХ століття в Україні.

ПІСЛЯСЛОВО

Розвиток української драматургії кінця ХІХ – початку ХХ століття переконливо засвідчує, що саме цей період в її історії є, по суті, одним із найяскравіших і найрізноманітніших щодо ідейно-естетичного існування й одночасного творчого побутування традиційних і модерних типів художнього мислення чи відповідно утворених і типологічно споріднених інваріантів авторської свідомості. Тож драматургічно-літературний процес означеного часу слід потрактовувати як процес актуалізації, власне, цих парадигм образності, перша з яких є здебільшого втіленням усталеної однорідності й несе у собі ефект гомогенності, друга – динамізуючої різнорідності й створює ефект гетерогенності. З першою зв'язаний реалізм і його суміжні генеалогічні моделі – натуралізм, неореалізм, з другою – романтизм і тяглі від нього послідовні структури – неоромантизм, символізм, експресіонізм тощо.

Не зливаючись в органічне ціле через іманентну, природну розрізненість своєї окремої сутності, ці дві словесно-образні парадигми в цілому і назагал якщо й виявляються за принципом дихотомії (або/або), то принаймні в окремі моменти творчості, зокрема у використанні засобів драматургічної поетики, можуть допускати співбуття взаємопроникнень й виявлятися за принципом дифузії (і/і), що знаходимо у п'єсах українських авторів як з традиційними, так і модерністськими типами художнього мислення. Тут надто важливим є момент вирізнення й визначення, що п р е в а л ю є, що д о м і н у є у такому загальному потоці авторської ідейно-естетичної свідомості національної драматургії періоду зламу минулих століть.

Власне, на цей час припадає драматургічна творчість чи не найбільш “європейських” майстрів-модерністів нашої сценічної літератури, передусім Лесі Українки, Володимира Винниченка, Олександра Олеся, Миколи Куліша, які не просто помітно розширювали обрії своїх драм (проблемно-тематичні, образно-стильові, сюжетно-композиційні), щораз наповнюючи їх самобутнім змістом й оригінальною поетикою, але й, що найпримітніше, знаменували собою зміну поколінь художників слова, заміну мистецьких й ідейно-естетичних орієнтирів, а відтак

і формування нових типів авторської свідомості, що суттєво відрізнялися від традиційно “заштампованих” моделей і форм драматургічно-образного мислення багатьох представників українського письменства.

Разом із творцями “нової” школи “обсервації” життя й “самовиразу” (як її влучно схарактеризував Іван Франко), передусім Ольгою Кобилянською, Лесею Українкою, Михайлом Коцюбинським, Василем Стефаником, українські драматурги-модерністи особливо акцентували на двох, по суті, всеохопних моментах літературно-художньої творчості, які неодмінно поставали як надзвичайно важливі й актуальні: про що писати і як писати, і настійливо вишукували цілковито нові, свіжі, “невживані” способи уявлення та образи уяви, такі в ласні почуття, які б через багатство асоціацій (нерідко віддалених і незвичних) витворювали не тільки ізоморфний (конкретно-чуттєвий, реальний), але й інтенціональний (не конче відображуваний, ірреальний) ідейно-естетичний, емоційно й психологічно сприйнятливий світ.

Окрім широкого спектру творчих пошуків і суто індивідуальних стильових манер українських драматургів кінця XIX – початку XX століття, в їхній драматургічно-сценічній практиці часто спостерігалися деякі спільні тенденції, що характеризували загальний літературний і театральний процеси цього періоду, певні схожі підходи до осмислення і відтворення людини, суспільства і життя або доволі подібні прийоми, принципи й засоби художньо-образного мислення чи самовираження й впливу на читача і глядача. Саме такими є тенденції модерністської системи художніх типів авторської свідомості, що доволі відчутно представлені в драматургії митців різних творчих і світоглядних уподобань та орієнтацій, тенденції, які мають виразний ефект гетерогенності, себто динамізуючої різномірності. Яскравим прикладом цього можуть слугувати драматургічні твори таких художників слова, як Леся Українка, Олександр Олесь, Володимир Винниченко, Спиридон Черкасенко, Іван Кочерга, Микола Куліш, Василь Пачовський, Леонід Мосендз, Єлисей Карпенко, Остап Грицай, Григор Лужницький, Василь Мельник-Лімниченко.

Водночас для модерністського дискурсу з його відповідними моделями художнього мислення спільним є й те, що вони якщо і

мають у чомусь певні точки дотику, якщо й співіснують у деяких окремих аспектах з реалістичною структурою авторської образної свідомості, то в основному перебувають щодо неї в опозиції – філософсько-світоглядній, ідейно-естетичній тощо. Аналіз української драматургії означеного періоду саме крізь призму нерелістичних типів художнього мислення аргументовано доводить наявність у її глибинних історико-літературних процесах розвитку таких цілковито самодостатніх і творчо продуктивних явищ, як неоромантизм, символізм й експресіонізм (хай і не на рівні окремих шкіл, як це бачимо в західноєвропейських літературах). Це повністю заперечує усталену в недалекому минулому, а почасти й нині культивовану деякими літературознавцями й дослідниками національної драматургії думку про те, що наша драма й театр кінця XIX – початку XX століття – здебільшого традиційно реалістичні, що модерністські моделі авторської свідомості тут зустрічаються лише на рівні своєрідного декору або мистецьких “вкраплень” у реалістичну структуру, на рівні тільки деяких засобів і прийомів їх поетики, та й то, як правило, наслідувального (переважно західноєвропейської модерної драми) характеру, що релігійно-християнсько-містична основа образного мислення, якщо й наявна у творах деяких драматургів, то не надто відзначалася якоюсь оригінальністю і т. п.

Такі або схожі наукові положення й позиції спростовуються чи то проаналізованими п’єсами українських авторів з нереалістичними типами художнього мислення, чи то дослідженням і з’ясуванням сутності явищ, подій, фактів у контексті загального історико-культурного, зосібна літературно-сценічного процесів, що розвивалися у національному письменстві й театрі періоду зламу минулих століть. Проведене дослідження доводить не тільки правомірність й самодостатність функціонування на українському ґрунті парадигми гетерогенної образності, не лише співіснування її інваріантних моделей авторської художньої свідомості з реалістичними формами мислення (хай і на рівні тільки деяких засобів поетики), не просто їх потужну продуктивність в сенсі ідейно-естетичних відкриттів. Дуже важливо, що вона постійно акцентує на їх домінуючій ролі в літературно-мистецькому поступі, на їх активній здатності

вводити українську нереалістичну драму до координат західноєвропейської драматургії кінця XIX – початку XX століття.

Справді, неоромантизм, символізм й експресіонізм, що входять до модерністської системи художнього мислення, утверджувалися на національному ґрунті значною мірою завдяки рецепції західноєвропейського модернізму (хоча, звісна річ, в такому процесі сприйняття завжди йшло від первнів автентичності нашого письменства й театру) і функціонували на різних рівнях: авторської ідейно-естетичної свідомості того чи іншого драматурга, поетики того чи іншого твору тощо. Типологічно досліджуючи ці або інші різнорівневі вияви, постійно конкретизується уявлення (з урахуванням нової літературознавчої думки як українських, так і зарубіжних науковців) про міру синхронності в розвитку нереалістичної, зокрема модерністської західноєвропейської та української драматургії.

Таким чином, національна драма згаданого періоду досліджується як органічна складова частина загальноєвропейського літературно-сценічного модерного контексту, а українські представники нових типів художнього мислення постають як такі, що увиразнюють свою літературну самобутність на тлі творчості відомих драматургів Європи – Генріка Ібсена, Юліуша Словацького, Моріса Метерлінка, Гергарта Гауптмана, Станіслава Виспянського, Антона Чехова, Гуго фон Гофманстала, Августа Стріндберга, Бернарда Шоу, Георга Кайзера, Франца Верфеля та ін. При цьому типологічне дослідження як моделей авторської художньої свідомості, так і поетики драматургічних творів українських письменників у зіставленні з західноєвропейськими логічно й мотиваційно послідовно (виходячи, звісна річ, з художнього та наукового матеріалів) “збалансовано” у три можливі між ними стосунки: в і д с т а в а н н я від модерністської західноєвропейської драми, що, на наше переконання, спричинене поважними (об’єктивними і суб’єктивними) обставинами припізнення; т в о р ч а з м а г а л ь н і с т ь між близькими драматургічно-сценічними процесами, що можна потрактовувати як контактність українсько-польських, українсько-німецьких, українсько-російських і т. п. національно-культурних зв’язків; в и п е р е д ж а л ь н і с т ь

ідейно-естетичних пошуків (проблемно-тематичних, стильових, поетикальних), що дає всі підстави для ствердження: українська драматургія кінця XIX – початку XX століття не тільки розвивалася в загальному річищі західноєвропейської драматургії означеного періоду, а нерідко йшла попереду неї, творчо обганяючи її.

У тому, що остання якість також мала місце, переконуємося на прикладі аналізу деяких п’єс Лесі Українки, Володимира Винниченка, Миколи Куліша. Зрештою, два останні торували шлях до європейської екзистенціалістської драми та драми абсурду, а Леся Українка повністю належить (за загальним художнім пафосом) добі XXI століття. Сьогодні також можна говорити з цілковитою на те підставою, що написані в різні роки за своїм образно-художнім мисленням типологічно близькі, наприклад, “Маклена Граса” Миколи Куліша і “Смерть комівояжера” Артура Міллера (наявні моменти в першій п’єсі наче передбачають народження другої), “Народний Малахій” Миколи Куліша і “Божевільна із Шайо” Жана Жіроду (позірний протокронізм тут є очевидним, як і експресіоністські засоби драматургічної поетики). Також можна вести мову про спорідненість головних героїв, схожість символістських алегорій драм Івана Кочерги і творів румунського автора Михаїла Себастьяна. Подібні пошуки спостерігаються і в творенні християнсько-релігійної драми, в їх загальному ідейно-естетичному пафосі, що наче екстраполюється в тисячоліття нинішнє.

Безумовно, таких прикладів можна навести чимало. Та, очевидно, суть не в їх кількості, а передусім у з’ясуванні специфічної своєрідності такого явища в українському драматургічно-театральному процесі кінця XIX – початку XX століття. Воно виникло цілком об’єктивно, як наслідок суб’єктивного сприйняття синхронізації модерністських типів художнього мислення, системи поетики в українському і західноєвропейському літературних процесах. Власне, цей поштовх до синхронізації, що розпочався майже в самому кінці XIX століття (передусім у драматургії Лесі Українки, Олександра Олеся), з особливим виявом продовжувався до 30-х років XX століття. Він був настільки потужним, що вже навіть у часи стагнації, всіляких заборон та ізоляції української літератури, зосібна від загально-

європейського драматургічно-театрального процесу, сприяв народженню не тільки нових творів визнаних художників слова (Володимира Винниченка, Миколи Куліша, Спиридона Черкасенка, Василя Пачовського, Івана Кочерги), але й нових творців сценічної літератури (Якова Мамонтова, Івана Дніпровського, Леоніда Мосендза, Мирослава Ірчана, Григора Лужницького, Василя Лімниченка, Остапа Грицяя, Єлисея Карпенка) ...

Аналізуючи українську і західноєвропейську модерністську драму, слід зробити суттєве уточнення: єдності модернізму як системи нових типів авторської свідомості насправді не існувало – існувала радше схожість у художньо-засадничих, формотворчих принципах. Відтак у типологічних зіставленнях різних структур ідейно-естетичного мислення, зрозуміло, мова часто ведеться, приміром, про неоромантизм німецької драми чи неоромантизм польської драми, символізм бельгійської драми і символізм норвезької драми, експресіонізм німецької драми й експресіонізм австрійської драми і т.д. Дослідження функціонування цих різних моделей драматургічно-сценічної образності модернізму на українському ґрунті щораз переконливо доводить міру специфічного, суто національного і в українській модерністській драматургії, а також те, що такі майстри слова, як Леся Українка, Володимир Винниченко та Микола Куліш повноправно належать до числа тих, хто витворив таке унікальне в своїй ідейно-естетичній суті явище, що дістало назву модерна європейська драма кінця XIX – початку XX століття.

В українській релігійно-християнській драматургії цього періоду (Леся Українка, Панас Мирний, Остап Грицяй, Григор Лужницький, Василь Лімниченко та ін.), що також типологічно близька до західноєвропейської символістсько-християнської драми (передусім до п'єс французької літератури “католицької основи”, польської сакральної драми), відбилосся християнське світовідчуття і світосприймання, що, з одного боку, виражалосся образними засобами, продукованими ще в Біблії, й дуже часто оформлялося в п'єсі з допомогою теологічних понять, а з другого – тими прийомами, тими засобами драматургічної поетики, що загалом характеризувало розвиток драми як роду літератури й виду мистецтва. Нерідко деякі українські автори не могли

поєднати це в своєму художньому мисленні, й тому їх драматургічні твори не відзначалися образно-естетичною досконалістю. Крім того, офіційна ідеологія в Україні, починаючи з тридцятих років, цілком забороняла культивувати такий вияв авторської свідомості, як релігійно-християнський, що є складовою символізму і розчинявся в ньому. Тому християнський символізм здебільшого існував у літературі кінця XIX – початку XX століття також в українському зарубіжжі.

Порушувані проблеми питання існування поетики з такими модерністськими типами художньої свідомості дають підстави говорити про співвіднесеність авторської свідомості й поетики як джерела та результату драматургічно-сценічної творчості. Визначення своєрідності моделей і структур образного мислення українських драматургів (джерела) можливе тільки з урахуванням того, яка особливість поетики (результату) модерністського дискурсу. Тому цілком правомірно, що виявлення поетики того чи іншого драматургічного твору або того чи іншого автора загалом здійснювалося перш за все з метою заглиблення в основи його суб'єктивного сприйняття та відтворення довколишнього світу (ізоморфного чи інтенціонального), в основи творчо-психологічної природи його авторської свідомості. Це, по суті, спостерігається у всіх трьох відгалуженнях нереалістичного типу художнього мислення.

Саме модерністські моделі авторської ідейно-естетичної свідомості знаменують собою, як і їх західноєвропейські драматургічні аналоги, відхід від реалістичних традицій в українській літературі й театрі, й початок витворення п'єс та письменницьких особистостей, що визначали обличчя не лише національного, а й світового письменства кінця XIX – початку XX століття.

ПРИМІТКИ

РОЗДІЛ І

УКРАЇНСЬКА НЕОРОМАНТИЧНА ДРАМА

1. Див.: Неоромантизм // Литературный энциклопедический словарь. – М.: “Советская энциклопедия”, 1987. – С.244.
2. Див.: Неоромантизм // Українська літературна енциклопедія: В 5-ти т. – Т.3. – К.: “Українська енциклопедія”, 1995. – С.484.
3. Див.: Зарубіжна література. ХХ століття. Посібник. – К.: Академія. 1998. – С.29-30.
4. Венгеров А.С. Русская литература ХХ в. – 1890-1910: Этапы неоромантического движения. – М., 1914. – 240 с.
5. Фромм Э. Бегство от свободы. – М.: Республика, 1990. – 340 с.
6. Ясперс К. Смысл и назначение истории. – М.: Академия, 1991. – 528 с.
7. Див.: Неоромантизм // Літературознавчий словник-довідник. Р.Т.Гром'як, Ю.І.Ковалів. – К.: Академія, 1997. – С.504.
8. Бойко Юрій. Естетичні погляди Лесі Українки та її стильові шукання // Бойко Юрій. Вибрані праці. – К.: Медекол. 1992. – С.110-160.
9. Див.: Horst Stephan. Das Literarische Echo // Die christliche Welt. – 1900. – Nr. 185 – 186; Huch Ricarda. Blütezeit der Romantik. – Leipzig, 1905. – 234 s.
10. Coellen Ludwig. Neuromantik. – Leipzig, 1906. – 187 s.
11. Цит. за вид.: Buschmann J.M. Maeterlink. – Leipzig, 1908. – 260 s.
12. Наливайко Д.С. Искусство: направления, течения, стили. – К.: Мистецтво, 1985. – 365 с.
13. Див.: Siwicka Dorota. Romantyzm. 1822-1863. – Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN, 1997. – 248 s.
14. Див.: Witkowska Alina, Przybylski Ryszard. Romantyzm. – Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN, 1997. – 310 s.
15. Krzyżanowski J. Neoromantyzm polski. – Wrocław-Warszawa-Kraków, 1963. – 268 s.
16. Bojko-Blochyn Jurij. Die ostukrainische Romantik und ihre Beziehung zur westeuropäischen Romantik // Bojko-Blochyn Jurij.

Gegen den Strom. Ausgewählte Beiträge zur Geschichte der slavischen Literaturen. – Heidelberg: Carl Winter Universitätsverlag, 1979. – S. 161 – 179.

17. Ігнатенко М.А. Генезис сучасного художнього мислення. – К.: Наукова думка, 1986. – 268 с.
18. Шевчук Валерій. “Хатяни” й український неоромантизм // “Українська хата”. Поезії 1909-1914. – К.: Молодь, 1990. – С.3-28.
19. Кобилянська О. Твори: В 5-ти т. – Т.5. – К.: Держлітвидав України, 1963. – С.520.
20. Гординський Святослав. Неоромантизм // Енциклопедія українознавства. – Т.5. – Львів: Молоде життя, 1996. – С.1753-1754.
21. Там само.
22. Денисюк Іван. Іван Франко про новаторство літератури кінця ХІХ – початку ХХ ст. // Іван Денисюк. Невичерпність атома / Упорядкування та передмова Тараса Пастуха. – Львів: Видавництво ЛНУ, 2001. – С.178-184.
23. Франко Іван. Старе й нове в сучасній українській літературі // ЛНВ. – 1904. – Т.25. – С.67-89. Ця праця вміщена також у повному зібранні творів Івана Франка (Т.35. – К.: Наукова думка, 1982. – С.84-96).
24. Там само.
25. Франко Іван. Принципи і безпринципність // ЛНВ. 1903. – Т.21. – С.117.
26. Там само.
27. Гром'як Роман. Роль літературної критики кінця ХІХ – початку ХХ ст. в утвердженні престижу українства // Роман Гром'як. Давнє і сучасне: Вибрані статті з літературознавства. – Тернопіль: Лілея, 1997. – С.191-200.
28. Гром'як Роман. Іван Франко і проблема формування національної свідомості в процесі українсько-польських стосунків // Роман Гром'як. Давнє і сучасне: Вибрані статті з літературознавства... – С.217-228
29. Сріблянський Микита. Національність і мистецтво // Українська хата. – К., 1910.
30. Євшан Микола. Куди ми прийшли?.. Річ про українську літературу 1910 року // Євшан Микола. Критика. Літературознавство. Естетика / Упор. Н.Шумило. – К.: Основи, 1998. – С.247-275.

31. Там само.
32. Там само.
33. Там само.
34. Сріблянський Микита. Література чи словесність? // Українська хата. – К., 1909.
35. Гром'як Роман. Історія української літературної критики (Від початків до кінця XIX століття). – Тернопіль: Підручники і посібники, 1999. – 224 с.
36. Насенко М.К. Історія українського літературознавства: Підручник. – К.: Видавничий центр “Академія”, 2001. – 360 с.
37. Гром'як Роман. Роль літературної критики кінця XIX – початку XX ст. в утвердженні престижу українства... – С.191-200.
38. Шпильова О.В. Деякі особливості теоретичної концепції українського неоромантизму (Початок XX століття) // Проблеми сучасного літературознавства: Зб. наукових праць. – Випуск 2. – Одеса: Маяк, 1998. – С.46-56.
39. Сріблянський Микита. Національність і мистецтво // Українська хата. – К., 1911.
40. Там само.
41. Євшан Микола. Боротьба генерацій і українська література // Євшан Микола. Критика. Літературознавство. Естетика... – С.45-58.
42. Цит. за: Луців Лука. О.Кобилянська і Ніцше. – Львів, 1928. – 48 с.
43. Донцов Дмитро. Поетика індивідуалізму (Леся Українка) // Украинская жизнь. – М., 1913. – № 9. – С.19-29.
44. Драй-Хмара М. Леся Українка. Життя і творчість. – К.: Книгоспілка, 1926. – 189 с.
45. Українка Леся. Новейшая общественная драма // Українка Леся. Збір. творів: У 12-ти т. – Т.8. – К.: Наукова думка, 1977. – С.229-252.
46. Цит. за: Творчість Ольги Кобилянської у контексті української та світової літератури. – Чернівці: Рута, 1988. – 324 с.
47. Царик Д. Типологія неоромантизму. – Кишинів: Штиинца, 1984. – 167 с.
48. Сріблянський Микита. Поетика Миколи Філянського // Українська хата. – К., 1912.
49. Там само.

50. Гром'як Роман. Роль літературної критики кінця XIX – початку XX ст. в утвердженні престижу українства... – С.191-200.

51. Цит. за: Гром'як Роман. Давнє і сучасне: Вибрані статті з літературознавства... 272 с.

52. Шпильова О.В. Деякі особливості теоретичної концепції українського неоромантизму (Початок неоромантизму) // Проблеми сучасного літературознавства. – Зб. наукових праць. – Випуск 2... – С.46-56.

53. Українка Леся. Європейська соціальна драма в кінці XIX ст. // Українка Леся. Збір. творів: У 12-ти т. – Т.8... – С.282-286.

54. Українка Леся. Новейшая общественная драма // Українка Леся. Збір. творів: У 12-ти т. – Т.8... – С.229-252.

55. Там само.

56. Українка Леся. “Михаэль Крамер”. Последняя драма Гергарта Гауптмана // Українка Леся. Збір. творів: У 12-ти т. – Т.8... – С.132-154.

57. Генік-Березовська Зіна. Драматична творчість Лесі Українки в тогочасному літературному контексті // Генік-Березовська Зіна. Грані культур: Бароко, романтизм, модернізм. – К.: Гелікон, 2000. – С.213-226. Див. також: Хороб Степан. Драматургія Лесі Українки та тлі європейської модерної драми / / Обрії. – №2. – Івано-Франківськ, 1998. – №2. – С.46-49.

58. Бойко Юрій. Естетичні погляди Лесі Українки та її стильові шукання // Бойко Юрій. Вибрані праці... – С.110-160.

59. Українка Леся (Володимир Винниченко) // Історія української літературної критики та літературознавства. Хрестоматія: В трьох книгах. Книга друга. – К.: Либідь, 1998. – С.319-337.

60. Українка Леся. Збір. творів: У 12-ти т. – Т.10. – К.: Наукова думка, 1978. – С.82-86.

61. Донцов Д. Поетика українського рісорджименту // Українське слово: Хрестоматія української літературної критики XX ст.: У чотирьох книгах. – Т.1. – К.: Дніпро-Рось, 1994. – С.149-183.

62. Українка Леся. Винниченко // Українське літературознавство. – Випуск 53. – Львів: Світ, 1989. – С.122-138.

63. Див., приміром: Гундорова Тамара. Неоромантичні тенденції творчості О.Кобилянської // Рад. літературознавство. –

1998. – №11. – С.32-37; Шпильова Олена. Український неоромантизм // Урок української. – 1999. – №1. – С.32-35; Агеєва Віра. Поетеса зламу століть. Творчість Лесі Українки в постмодерній інтерпретації. – К.: Либідь, 1999. – 264 с.; Бойко Юрій. “В дому роботи, в країні неволі” та “Камінний господар” Лесі Українки // Бойко Юрій. Вибране: В 4-х т. – Т.2. – Мюнхен, 1974. – С.315-325 та С.327-363; Неврлий Мікулаш. Неоромантизм // Неврлий Мікулаш. Українська радянська поезія 20-х років. Мікропортрети в художніх стилях і напрямках. – К.: Вища школа, 1991. – С.157-202; Козак Степан. Неоромантизм Лесі Українки // Вісник АН України. – 1992. – №5. – С.31-37; Хороб Степан. Джерела і самоусвідомлення українського неоромантизму // Українознавчі студії. – Івано-Франківськ, 2000. – Вип. 2. – С.65-84 та ін.

64. Драй-Хмара Михайло. Леся Українка. Життя і творчість... – 189 с.

65. Ніковський Андрій. Екзотичність сюжету і драматизм у творах Лесі Українки // ЛНВ. – 1913. – №10. – С.49-78.

66. Окрім хрестоматії “Українське слово”, ця стаття Лесі Українки також передруковувалася в хрестоматії “Історія української літературної критики та літературознавства” (Книга друга. – К.: Либідь, 1998. – С.319-337).

67. Гром’як Роман. Історія української літературної критики: Від початків до кінця XIX століття... – 224 с.

68. Див.: Бахтин М. Проблемы поэтики Достоевского. – М.: Сов. писатель, 1963. – 487 с.

69. Гуменюк Віктор. Становлення драматичного хисту Лесі Українки // СіЧ. – 1999. – №8. – С.6-10.

70. Генік-Березовська Зіна. Драматична творчість Лесі Українки в тогочасному літературному контексті // Генік-Березовська Зіна. Грані культур: Бароко. Романтизм. Модернізм... – С.213-226.

71. Івашків Василь. Ідейно-естетичні витоки драми “ідей” Лесі Українки (До питання її взаємозв’язку з українською філософською драмою 30-80-х років XIX ст.) // Українське літературознавство. – Львів: Світ, 1994. – Випуск 59. – С.74-86.

72. Там само.

73. Українка Леся. Збір. творів: У 12-ти т. – Т.12. – К.: Наукова думка, 1978. – С.62-66.

74. Донцов Дмитро. Поетка українського рiсорджiмента (Леся Українка). – Львів, 1922.

75. Гром’як Роман. Історія української літературної критики: Від початків до кінця XIX століття... – 224 с.

76. Івашків Василь. Ідейно-естетичні витоки драми “ідей” Лесі Українки (До питання її взаємозв’язку з українською філософською драмою 30-80-х років XIX ст.) // Українське літературознавство. – 1994. – Вип.59. – С.74-86.

77. Там само.

78. Скупейко Лукаш. Казка і міф у драмі Лесі Українки “Лісова пісня” // СіЧ. – 2000. – №8. – С.55-65.

79. Наливайко Дмитро. Стан і завдання українського порівняльного українознавства // Літературознавство: (Матеріали IV конгресу Міжнародної асоціації україністів): Доповіді та повідомлення. – К.: Обереги, 2000. – С.42-50.

80. Білецький О.І. Українська література серед інших літератур світу // Білецький О.І. Збір. праць: У 5-ти т. – Т.2 (Українська література XIX – початку XX століття). – К.: Наукова думка, 1965. – С.5-49.

81. Там само.

82. Див., скажімо: Вервес Г.Д. Головні проблеми українсько-польських літературних взаємин XIX ст. – К.: Держлітвидав України, 1958. – 246 с.; Мартинов В.В. “Лілла Венета” Ю.Словацького // Міжслов’янські літературні взаємини. – К., 1958. – С.24-36; Левінська С.Й. Юліуш Словацький: Життя і творчість. – К., 1973. – 116 с.; Jakubiec Marian. Lesia Ukrainka i polska literatura romantyczna // Slavia orientalis. – 1974. – 4. – S.37-42; Kozak S. U źródeł romantyzmu i nowożytniej myśli społecznej na Ukrainie. – Wrocław, 1978; Комаринець Т.І. Ідейно-естетичні основи українського романтизму. – Львів: Вища школа, 1983. – 223 с.; Радишевський Р.П. Іскри єднання: До питання про інтернаціональні мотиви творчості Лесі Українки. – К.: Дніпро, 1983. – 185 с.; Грабович Григорій. Грані міфічного: образ України в польському й українському романтизмі // Грабович Григорій. До історії української літератури. – К.: Основи, 1997. – С.170-195; Хороб Степан. Драматургія Юліша Словацького і Лесі Українки: типологія художнього мислення // Warszawskie zeszyty ukraїnozawcze – X. – Warszawa, 2000. – S.96-112 та ін.

83. Słowacki Juliusz. Dzieła pod red. J.Krzyżanowskiego: w XIV t. – Wrocław, 1959. – Т.ХІІІ. – S.31-32.
84. Там само.
85. Українка Леся. Збір. тв.: У 12 т. – Т.12. – К.: Наукова думка, 1979. – С.378-379.
86. Українка Леся. Збір. тв.: У 12 т. – Т.11. – К.: Наукова думка, 1978. – С.150.
87. Словацький Юліуш. Балладина. Фрагмент із трагедії. Пер. М.Зерова // Зеров Микола. Твори: В 2-х т. – Т.1. – К., 1990. – С.662-678.
88. Українка Леся. Збір. тв.: У 12 т. – Т.12. – К.: Наукова думка, 1979. – С.378-379.
89. Українка Леся. Збір. тв.: У 12 т. – Т.12. – К.: Наукова думка, 1976. – С.405.
90. 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.: СП “Українська книга”, 1998. – С.139-154.
91. Mit // Słownik Literatury Polskiej XIX wieku. – Wrocław-Warszawa-Kraków, 1991. – S.562.
92. Словацький Юліуш. Балладина. Фрагмент із трагедії. Пер. М.Зерова // Зеров Микола. Твори: В 2-х т. – Т.1. – К.: Дніпро, 1990. – С.662-678.
93. Українка Леся. Лісова пісня: Драма-феєрія в 3 діях // Українка Леся. Збір. тв.: У 12 т. – Т.5. – К.: Наукова думка, 1976. – С.201-293.
94. Радішевський Р.П. Іскри єднання... – 185 с.
95. Погребенник Володимир. Українська класична література (Кінець XI – ХХ ст.). – Львів: Престиж Інформ, 1998. – 200 с.
96. Агеєва В. Неоромантичне двосвіття “Лісової пісні” // Їм промовляти душа моя буде: “Лісова пісня” Лесі Українки та її інтерпретації / Упорядник Віра Агеєва. – К.: Факт, 2002. – С.7-24.
97. Словацький Ю. Балладина: Трагедія на 5 дій... – С.662-678.
98. Українка Леся. Лісова пісня: Драма-феєрія в 3 діях... – С.201-293.

99. Скупейко Л. Драма-феєрія “Лісова пісня” Лесі Українки в контексті міфопоетичної свідомості слов’ян... – С. 139-154.
100. Денисюк І.О., Міщенко Л.І. Дивоцвіт (Джерела і поетика “Лісової пісні” Лесі Українки) // Правда іскра Прометея: Літературно-критичні статті про Лесю Українку / Упоряд./ О.Ф.Ставицький. – К.: Рад. школа, 1989. – С.147-183.
101. Див.: Білецький Леонід. Історія української літератури. – Т.1. – Авгсбург, 1947. – С.41-48; Голіченко Т.С. Слов’янська міфологія та антична культура. – К., 1994. – 90 с.
102. Агеєва В. Неоромантичне двосвіття “Лісової пісні” // Їм промовляти душа моя буде: “Лісова пісня” Лесі Українки та її інтерпретації... – С.7-24.
103. Словацький Ю. Балладина: Трагедія на 5 дій... – С.662-678.
104. Українка Леся. Лісова пісня: Драма-феєрія в 3 діях... – С.201-293.
105. Див., приміром: Krzyżanowski J. O przystawicach w “Balladynie” // Juliusz Słowacki. W stopięćdziesięciolecie urodzin: Materiały i szkice. – Warszawa, 1959. – S. 174; Waligóra Jerzy. Dramat historyczny w epoce Młodej Polski. – Kraków, 1993. – S.28 чи Ставицький О. Українська драматургія початку ХХ століття. – К.: Наукова думка, 1964. – С.47; Його ж таки: Леся Українка: Етапи творчого шляху. – К.: Дніпро, 1970. – 223 с.; Петров В. Лісова пісня // Українка Леся. Твори: У 12 т. – Т.VІІ. – К.: Книгоспілка, 1930. – С. 157-167 та ін.
106. Українка Леся. Лісова пісня: Драма-феєрія в 3 діях... – С.201-293.
107. Нечуй-Левицький І. Світогляд українського народу: Ескіз української міфології. – К., 1992. – С.5.
108. Денисюк І.О., Міщенко Л.І. Дивоцвіт (Джерела і поетика “Лісової пісні” Лесі Українки)... – С.147-183.
109. Словацький Ю. Балладина: Трагедія на 5 дій... – С.662-678.
110. Українка Леся. Лісова пісня: Драма-феєрія на 3 дії... – С.201-293.
111. Чижевський Дмитро. Історія української літератури... С.355-458.
112. Див.: Krytyka. – (Kraków), 1909. – R. – Т.2. – S. 103-105. Схожі риси образу Кассандри із драматичної поеми Лесі

Українки помічає й Володимир Жила. Та в своїй розвідці “Пророчий дар безсилої жінки” він контекстуально поглиблює їх, використовуючи твори “Агамемнон” Густава Кастроппа, “Кассандра” Фрідріха Геслера, “Кассандра” Ганса Пішінгера й “Кассандра” Герберта Ойленберга. (Див.: Леся Українка. 1871-1971. Зб. праць на 100-річчя поетеси. – Філадельфія, 1980. – С.145-162).

113. Siwicka Dorota. Romantyzm. 1822-1863. – Warszawa, 1997.

114. Герасимова Елена. Кассандра. Субъективный фатализм в историко-культурной ситуации нач. XX в. (Трансформация архетипа жертвоприношення в славянской культуре на материале драмы Леси Украинки) // Другий Міжнародний Конгрес українців. – Львів, 1993. – С.76-88.

115. Словацький Ю. Лілла Венета: Трагедія на 5 дій (Пер. Б.Тена) // Словацький Ю. Вибрані твори. – К., 1952.

116. Українка Леся. Кассандра: Драматична поема // Українка Леся. Збір. творів: У 12 т. – Т.4. – К.: Наукова думка, 1976. – С.9-99.

117. Поліщук Ярослав. Візія апокаліпси (“Кассандра” Лесі Українки) // “Кассандра” Лесі Українки і європейський модерн. – Остріг, 1998. – С.37-59.

118. Білецький О.І. Антична драма Лесі Українки (“Кассандра”) // Білецький О.І. Збір. праць: У 5 т. – Т.2. – К.: Наукова думка, 1965. – С.543-564.

119. Словацький Ю. Лілла Венета // Словацький Ю. Вибрані твори. – К., 1952.

120. Див.: Mit // Słownik Literatury Polskiej XIX wieku. – Wrocław-Warszawa-Kraków, 1991.

121. Мойсеїв І. Храм української культури: (Філософія семіосфери). – К., 1995. – 465 с. До речі. дослідник “циклічності” хронотопу Е.Кассіерер вважав за необхідне розрізнення сакрального і профанного елементів у виявленні основного міфологічного закону. (Див.про це: Свасьян К.А. Філософія символіческих форм Кассіерера. – Єреван, 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 безперервністю мистецтва, то те життя з них просто витікає”

(Див.: Campbell Joseph. Potęga mitu. Rozmowy Billa Mayersa z Josephem Campbellem. – Kraków, 1994. – S. 103.)

122. Наєнко М.К. Историко-теоретичний аспект поняття “реалізм” // Реалістичний тип творчості: теорія і сучасність. – К.: ВЦ “Київський університет”, 1998. – С.6-11.

123. Генік-Березовська Зіна. Драматична творчість Лесі Українки в тогочасному літературному контексті // Генік-Березовська Зіна. Грані культур: Бароко. Романтизм. Модернізм... – С.213-226.

124. Українка Леся. “Михаэль Крамер”. Последняя драма Гергарта Гауптмана // Українка Леся. Збір. творів: У 12-ти т. – Т.8... – С.132-154.

125. Українка Леся. Європейська соціальна драма в кінці XIX ст. (Критичний огляд) // Українка Леся. Збір. творів: У 12-ти т. – Т.8... – С.282-286.

126. Матющенко Анжела. Вибір духовної свободи (Особистісна колізія в драматургії Лесі Українки) // СіЧ. – 1996. – № 4-5. – С.67 – 71. Див. також: Хороб Степан. Леся Українка і Генрік Ібсен: типологія неоромантичного мислення // Обрії. – Івано-Франківськ, 1998. – №1. – С.43-46.

127. Якубський Борис. “Айша та Мохаммед” // Українка Леся. Твори: В 12-ти т. – Т.VII. – Нью-Йорк: Тищенко і Білоус, 1954. – С.3-26.

128. Stuart D.C. The Development of Dramatic Art. – New York, 1928. – 670 p.

129. Горан В.П. Древнегреческая мифологема судьбы. – Новосибирск: Наука, 1990. – 335 с.

130. Українка Леся. Блакитна троянда. Драма в 5 діях // Українка Леся. Збір. творів: У 12-ти т. – Т. 3. – К.: Наукова думка, 1976. – С.9-111.

131. Там само.

132. Рупін Петро. Перша драма Лесі Українки // Українка Леся. Твори: В 12-ти т. – Т. V. – Нью-Йорк: Тищенко і Білоус, 1951.

133. Там само.

134. Українка Леся. Блакитна троянда. Драма в 5 діях // Українка Леся. Збір. творів: У 12-ти т. – Т. 3... – С.9-111.

135. Українка Леся. Новые перспективы и старые тени // Українка Леся. Збір. творів: У 12-ти т. – Т. 8. – К.: Наукова думка, 1977. – С.76-79.

136. Войтюк Адам. Блакитна троянда // Адам Войтюк. Корифеї рідного слова (Тарас Шевченко, Іван Франко, Леся Українка, Василь Стефаник). – Дрогобич: Відродження, 1991. – С.20-28.

137. Залеська-Онишкевич Лариса М.-Л. Драматична поема “У пуші”: тло доби твору і творення // СіЧ. – 1996. – №2. – С.12-15. Більш поглиблено по це йдеться у розвідці цієї ж дослідниці “Справа вибору в Ричардовім екзистенціалістичнім шуканні в творі Лесі Українки “У пуші” // Леся Українка. 1871-1971. 36. праць на відзначення 100-річчя поетеси. – Філядельфія, 1980. – С.199-206.

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

139. Грушевський Михайло. Пам’яті Лесі Українки // ЛНВ. – К., 1913. – Кн.Х.

140. Markiewicz H. Młoda Polska i “izmy”. Przekroje i zbliżenie. – Warszawa, 1967.

141. Генік-Березовська Зіна. Про неоромантичну драму // Генік-Березовська Зіна. Грані культур: Бароко. Романтизм. Модернізм... – С.204-212.

142. Див., наприклад: Поліщук Ярослав. Міфологічний вимір творчості Лесі Українки // Поліщук Ярослав. Міфологічний горизонт українського модернізму. – Івано-Франківськ: Лілея-НВ, 1998. – С.105-184; Забужко О.С. Філософія української ідеї та європейський контекст: Франківський період. – К.: Наукова думка, 1993. – С.67-77; “Кассандра” Лесі Українки і європейський модерн (36. наукових праць). – Остріг, 1998. – 97 с.; Моклиця М. Символізм у драматургії Лесі Українки // Філологічні студії. – Вип., 2. – Луцьк, 1996. – С. 26-27; Хороб Степан. Неоромантизм Лесі Українки в контексті західноєвропейської модерної драми / / Зарубіжна література в навчальних закладах. – №6. – К., 2001. – С.26-31. Про неоромантизм у творах Лесі Українки йшлося у виступах учасників Міжнародного симпозіуму “Леся Українка і світова культура”, що відбувся у вересні 1991 року у Луцьку: “Леся

Українка і європейський неоромантизм” (Григорій Вервес, Україна), “Неоромантичні концепції Лесі Українки” (Стефан Козак, Польща). а також у монографії: Денисюк І., Скрипка Т. Дворянське гніздо Косачів. – Львів : Академічний експрес, 1999. – 267 с. та ін.

143. Krzyżanowski J. Neoromantyzm polski. – Wrocław, 1971.

144. Генік-Березовська Зіна. Про неоромантичну драму // Генік-Березовська Зіна. Грані культур: Бароко. Романтизм. Модернізм... – С.204-212.

145. Там само.

146. Lesja Ukrainka und die europäische Literatur. – Köln-Weimar-Wien: Boplaus Verlag, 1994. – 258 s.

147. Див.: Бойко Юрій. Естетичні погляди Лесі Українки та її стильові шукання // Бойко Юрій. Вибрані праці. – К.: Медекол, 1992. – С.10-160.

148. Kipa Albert. Das Hauptmannbild Lesja Ukrainkas und seine Rolle in ihrem Schaffen // Lesja Ukrainka und die europäische Literatur... S.149-166.

149. Ігнатенко Микола. Леся, ми і європейська культура ХХ ст. // СіЧ. – 1995. – №3. – С.49-54.

150. Nevrlý Mikulas. Zu Lesja Ukrainkas Dramen // Lesja Ukrainka und die europäische Literatur... S.105-112.

151. Wedel Erwin. Lesja Ukrainkas Lyrik im Kontext europäischer Literatur und Kultur // Lesja Ukrainka die europäische Literatur... S. 63-104.

152. Ігнатенко Микола. Леся, ми і європейська культура ХХ ст. ... – С.49-54. Схожу думку про інших українських предтеч художнього ХХ століття висловлює цей же автор у ґрунтовному дослідженні “Генезис сучасного художнього мислення” (К.: Наукова думка, 1986. – 287 с.).

153. Див., наприклад: Стебельська Аріядна. Образи волі і рабства в драмах Лесі Українки // Леся Українка. 1871-1971. 36. праць на відзначення 100-річчя. – Філядельфія, 1980. – С.207-213; Козій Дмитро. Мавка. (До символіки “Лісової пісні”) // Козій Дмитро. Глибинний етос. Нариси з літератури і філософії. – Торонто–Нью-Йорк–Париж–Сідней: Видання курсів українознавства ім. Юрія Липи в Торонто, 1984. – С.178-183; Стебельська

Аріядна. Символ у драматургії Лесі Українки // 36. наукових праць Канадського НТШ. – Торонто: Гомін України, 1993. – Т. XXXIII. – С. 242-250; Хороб Степан. Синтез символізму і неоромантизму в драматургії Лесі Українки // Вісник Прикарпатського університету. – Філологія. Вип. II. – Івано-Франківськ, 1997. – С. 26-37 та ін.

154. Євшан Микола. Леся Українка // Євшан Микола. Критика. Літературознавство. Естетика... – С. 160-163.

155. Українка Леся. Новейшая общественная драма // Українка Леся. Збір. творів: У 12-ти т. – Т. 8... – С. 229-252.

156. Там само.

157. Там само.

158. Шпильова О.В. Деякі особливості теоретичної концепції українського неоромантизму (Початок ХХ століття) // Проблеми сучасного літературознавства... – С. 46-56.

159. Українка Леся. “Михаэль Крамер”: Последняя драма Гертгарта Гауптмана // Українка Леся. Збір. творів: У 12-ти т. – Т. 8... – С. 132-154.

160. Коряк Володимир. Нарис історії української літератури: В 2-х т. – Т. 2. – К.: Державне видавництво України, 1929. – 647 с.

161. Cundi, Perciwal. Introduction: Spirit of Flame. – New York, 1950.

162. Ненадкевич Євген. Українська версія світової теми про Дон Жуана в історико-літературній перспективі // Українка Леся. Твори: В 12-ти т. – Т. XI. – Нью-Йорк: Тищенко і Білоус, 1954. – С. 9-45.

163. Горохович Антонина. Поетика Лесі Українки і її афоризми. – Вінніпег: “Волинь”, 1980. – 145 с.

164. Якубський Борис “Осінь казка” // Українка Леся. Твори: В 12-ти т. – Т. IV. – Нью-Йорк: Тищенко і Білоус, 1954.

165. Там само.

166. Зеров Микола. Леся Українка // До джерел (Літературно-критичні статті). – К.: Книгоспілка, 1926. – 243 с.

167. Євшан Микола. Леся Українка // Євшан Микола. Критика. Літературознавство. Естетика... – С. 160-163.

168. Ямпольський Іван. “Три хвилини” // Українка Леся. Твори: В 12-ти т. – Т. VI. – Нью-Йорк: Тищенко і Білоус, 1954.

169. Там само.

170. Там само.

171. Якубський Борис. “Осінь казка” // Українка Леся. Твори: В 12-ти т. – Т. IV. – Нью-Йорк: Тищенко і Білоус, 1954.

172. Драй-Хмара Михайло. “Бояриня” // Українка Леся. Бояриня. Драматична поема. – К.: Молодь, 1991. – С. 3-29.

173. Див. про це: Андрієнко-Данчук В. Національне питання в драматичній поемі “Бояриня” Лесі Українки // Визвольний шлях. – Кн. 10, 11, 12 за 1986 і Кн. 1 за 1987. Див., приміром: 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.

174. Драй-Хмара Михайло. “Бояриня” // Українка Леся. Бояриня. Драматична поема. – С. 3-29.

175. Петров Віктор. “Лісова пісня” // Українка Леся. Твори: В 12-ти т. – Т. VIII. – Нью-Йорк: Тищенко і Білоус, 1954.

176. Там само.

177. Гуменюк Віктор. Становлення драматичного хисту Лесі Українки // СіЧ. – 1999. – № 8. – С. 6 – 10.

178. Українка Леся. Новейшая общественная драма // Українка Леся. Збір. творів: У 12-ти т. – Т. 8... – С. 229-252.

179. Грушевський Михайло. Історія української літератури: В 7-и т. – Т. V. – К., 1926.

180. Кухар Роман. Етюди драматичної творчості Лесі Українки на тлі європейських теорій драми. Дисертація на здобуття наукового ступеня д-ра філософії. – Ньюбург- Нью Йорк, 1956. – 101 с.

181. Агеева Віра. Митець і пуца. // СіЧ. – 1999. – № 8. – С. 11-18.

182. Там само.

183. Українка Леся. У пуші. Драматична поема. // Українка Леся. Збір. творів: У 12-ти т. – Т. 3. – К.: Наукова думка, 1976. – С. 9-134.

184. Гундорова Тамара. Леся Українка: християнство-екзистенціалізм-фемінізм // СіЧ. – 1996. – № 8-9. – С. 19-28.

185. Матющенко Анжела. Вибір духовної свободи (Особистісна колізія в драматургії Лесі Українки) // СіЧ. – 1996. – № 4-5. – С. 67-71.

186. Зеров Микола. Леся Українка // Зеров Микола. До джерел... – К., 1973. – С. 172-196.

187. Там само.

188. Бетко Ірина. Біблійні сюжети і мотиви в українській поезії XIX-початку XX століття. – Зелена Гура-Київ, 1999. – 160 с.

189. Кудрявцев Михайло. Нерозкаяний бунт: Пошуки свободи без духовності // СіЧ. – 1999. – № 8. – С.27-32.

190. Там само.

191. Гундорова Тамара. Фрідріх Ніцше й український модернізм // СіЧ. – 1997. – №4. – С.29-33.

192. Бетко Ірина. Біблійні сюжети і мотиви в українській поезії XIX – початку XX століття... – 159 с.

193. Гундорова Тамара. Проявлення Слова. Дискурсія раннього українського модернізму. Постмодерна інтерпретація. – Львів: Літопис, 1997. – 297 с.

194. Кудрявцев М.Г. Драма ідей в українській новітній літературі XX століття. – Кам'янець-Подільський: Оіпм, 1997. – 272 с.

195. Див.: Літературознавчий словник-довідник / Р.Т. Гром'як, Ю.І.Ковалів та ін... – 752 с.

196. Одарченко Петро. Біблійна тематика в творчості Лесі Українки // Петро Одарченко. Леся Українка: Розвідки різних років. – К.: В-во М.П.Коць, 1994. – С.91-111.

196. Гундорова Тамара. Леся Українка: християнство-екзистенціалізм-фемінізм... – С.19-28.

197. Войтюк Адам. Блакитна троянда // Адам Войтюк. Корифеї рідного слова: Тарас Шевченко, Іван Франко, Леся Українка, Василь Стефаник. – С.20-28.

РОЗДІЛ II

УКРАЇНСЬКА СИМВОЛІСТСЬКА ДРАМА

1. Мореас Жан. Манифест символізму // Зарубежная література XX века. Хрестоматія. – М.: Высшая школа, 1981. – С.104 – 110.

2. Фізер Іван. Психолінгвістична теорія літератури Олександра Потебні: Метакритичне дослідження / Передм. І.Дзюби. – К.: АТ “Обереги”, 1996. – 192 с.

3. Потебня О. Естетика і поетика слова. – К.: Наукова думка, 1985. – 319 с.

4. Потебня О. Естетика і поетика слова... – 319 с.

5. Будний В. Століття франкового критицизму – розвоєні лінії, концепційні обрії, методологічні перспективи // IV конгрес МАУ. Літературознавство. – К.: “Обереги”, 2000. – Кн.1. – С.511.

6. Podraza-Kwiatkowska M. Symbolizm i symbolika w poezji Młodej Polski. – Kraków, 1975. – S.58-59.

7. Див.: Символізм // Литературный энциклопедический словарь. – М.: Советская энциклопедия, 1987. – С.379 – 380. Про генезу й властивості цього типу художнього мислення можна також дізнатися з праць: Белый Андрей. Символизм как миропонимание. – М.: Республика, 1994. – 528 с.; Лосев Александр. Проблема символа и реалистическое искусство. – М.: Искусство, 1976. – 328 с.; Наливайко Д.С. Искусство: направления, течения, стили. – К.: Мистецтво, 1981. – 288 с.; Керлот Х.Э. Словарь символов. – М.: “REEL-book”, 1994. – 608 с.; Markiewicz Henryk. Główne problemy wiedzy o literaturze. Prace wybrane: W 6 t. – Т. III. – Kraków: Uniwersitas, 1996. – 376 s.; Podraza-Kwiatkowska Maria. Literatura Młodej Polski. – Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN, 1997. – 351 s.; Топоров В.Н. Миф. Ритуал. Символ. Образ: Исследования в области мифопоэтического. Избранное. – М.: Издательская группа “Прогресс”-“Культура”, 1995. – 624 с. та ін.

8. Рубчак Богдан. Пробний лет. (Тло для книги) //Розсипані перли: Поети “Молодої Музи”. – К.: Дніпро, 1991. – С.18- 41.

9. Українка Леся. Заметки о новейшей польской литературе //Леся Українка. Зібр. тв.: У 12-и т. – Т.8. – К.: Наукова думка, 1977. – С.100-127.

10. Астаф'єв Олександр. Лірика української еміграції: еволюція стильових систем. – К.: Смолоскип, 1998. – 313 с.

11. Hutnikiewicz Artur. Od czystej formy do literatury faktu: Główne teorie i programy literackie XX stulecia. – Warszawa: Wiedza powszechna, 1997. – 296 s.

12. Ликова Р. Проблеми на европейская символізм. – Софія: Наука и искусство, 1984. – 217 с.

13. Наливайко Дмитро. Искусство: направления, течения, стили... – С.243-258.

14. Державин Володимир. Проблема класицизму та систематика літературних стилів // МУР. – 36, II. – Мюнхен-Карлсфельд, 1946. – С.19-35.

15. Рубчак Богдан. Пробний лет. (Тло для книги)... – С. 18-41.
16. Бердяев М. Самопознание. – М.: Наука, 1991. – С.137-167.
17. Ходжикосев Стоян. Българският символизъм и европейският модернизъм. – София: Изкуство, 1986. – 240 с.
18. Смирнов И.П. Художественный смысл и эволюция поэтических систем. – М.: Издательство МГУ, 1977. – 317 с.
19. Бальмонт Константин. Предисловие к переводу “Баллад и фантазий” Эдгара По. – М., 1895. – С. III – XX.
20. Флоренский П. Символическое описание // Феникс. – М., 1922. – Кн. 1. – С.24-101.
21. Брюсов В.Я. Полн. собр. соч. и переводов: В 21-м т. – Т.21. – Санкт-Петербург, 1913. – С. 198-236.
23. Франко Иван. Зібрання творів: У 50-ти т. – Т.31. – К.: Наукова думка, 1984.
23. Гром як Роман. Про визначення поетики в світі естетичної концепції І.Я.Франка // Роман Гром'як. Давнє і сучасне: Вибрані статті з літературознавства... – С.204-210.
24. Лосев А.Ф. Проблема символа и реалистическое искусство. – М.: Искусство, 1976. – 367 с.
25. Морис Метерлинк. Из книги “Сокровища смиренных” // Зарубежная литература XX века. Хрестоматия... – С. 191-156.
26. Див., наприклад: Кузякіна Наталя. Українська драматургія початку XX століття: Шляхи оновлення. – К.: Мистецтво, 1979. – 224 с.; Дем'янівська Людмила. Художні пошуки в українській драматургії початку XX ст. (Символічна драма С.Черкасенка та О.Олеся) // Українська література. Матеріали I конгресу Міжнародної асоціації українців (Київ, 27 серпня – 3 вересня 1990 р.). – К.: АТ “Обереги”, 1995. – С.133-150; Залеська-Онишкевич Лариса. Модернізм у драмі // Антологія модерної української драми. – Київ-Едмонтон-Торонто: Видавництво ГАКСОН, 1998. – С.9-14; Мороз Лариса. Символізм в українській драмі // Сучасність. – 1994. – №.7. – С.92-97; Гундорова Тамара. Проявлення слова. Дискурсія раннього українського модернізму. Постмодерна інтерпретація. – Львів: Літопис, 1997. – 297 с.; Радишевський Ростислав. Журба і радість Олександра Олеся // Олександр Олесь. Твори: В 2-х т. – Т.1. – К.: Дніпро, 1990. – С.5-47; Олійник Оксана. Початки символізму в

українській драматургії (На матеріалі п'єс О.Олеся та С.Черкасенка). Автореф. дис... канд. філол. наук. – К., 1994. – 19 с.; Пархомик Роман. Драматургія Олександра Олеся. Питання модернізації. Автореф. дис... канд. філолог. наук. – Львів, 1993. – 19 с.; Хороб Степан. Становлення символізму в українській модерній драмі // Обрії. – Івано-Франківськ, 1998. – №2. – С.14-16 та ін.

27. Докладніше про це див.: Петренко Павло. Естетичне “вірую” Миколи Євшана // МУР. – 36. III. – Мюнхен-Карлсфельд, 1947. – С.29-32; Бойко Юрій. Естетичні погляди Лесі Українки та її стильові шукання // Юрій Бойко. Вибране: В 4-х т. – Т.3. – Мюнхен: Logos, 1981. – С.241-318; Свербилова Т. Персонажі Винниченкових п'єс – кати чи жертви? // СіЧ. – 1993. – №5. – С.32-40 і Мороз Лариса. Загадки Володимира Винниченка // Там само. – С.40-46.

28. Див.: Дем'янівська Людмила. Художні пошуки в українській драматургії початку XX ст. (Символічна драма С.Черкасенка та О.Олеся)... – С.136.

29. Франко І. З останніх десятиліть XIX в. – ЛНВ. – 1901. – Т.XV. – Кн. 9. – С.122-139. (Ця стаття вміщена у повному збір. тв. Івана Франка в 50-ти т. – Т.41. – К.: Наукова думка, 1984).

30. Див., скажімо: Кодак Микола. Лірична драма Івана Франка “Зів'яле листя”: поетика пролонгованого дослідження (С.375-380); Будний Василь. Психологізм у літературознавчій методології Івана Франка (С.352-357); Михайлин Ігор. Іван Франко і Зигмунд Фрейд: питання естетики (С.306-312); Корнійчук Валерій. Еволюція естетичної свідомості у ліриці Івана Франка (С.290-299); Боднар Віра. Роман Гром'як. Проблеми рецептивної естетики і поетики у літературознавчій спадщині Івана Франка (С.247-254); Войтюк Адам. Методологічні принципи І.Франка-літературознавця (С.269-270); Kasperski Edward. Problem dialogu w twórczosci Iwana Franki (S.278-283) // Іван Франко – письменник, мислитель, громадянин: Матеріали Міжнародної наукової конференції (Львів, 25 – 27 вересня 1996 р.). – Львів: Світ, 1998. – 872 с. та ін.

31. Дем'янівська Людмила. Художні пошуки в українській драматургії – початку XX ст. (Символічна драма С.Черкасенка та О.Олеся)... – С.136.

32. Фізер І. Іван Франко: від соціологічної до психологічної зумовленості літератури // СіЧ. – 1996. – № 5. – С.56.
33. Поліщук Ярослав. Міфологічний горизонт українського модернізму. – Івано-Франківськ: Лілея-НВ, 1998. – 272 с.
34. Паскевич Наталка. Ніцшеанство Володимира Винниченка як джерело модерної мистецької орієнтації у його драматургічних пошуках // Українська філологія: школи, постаті, проблеми: Збірник наукових праць Міжнародної конференції, присвяченої 150-річчю від дня заснування кафедри української словесності у Львівському університеті (Львів, 23 – 25 жовтня 1998 р.). – Львів: Світ, 1999. – С.345-356.
35. Мороз Лариса. Драматургія Івана Франка і європейська драма другої половини ХІХ – початку ХХ ст. (Деякі типологічні паралелі) // Іван Франко і світова культура. Матеріали Міжнародного симпозиуму ЮНЕСКО (Львів, 11-15 вересня 1986 р.): У трьох книгах. – Кн.2. – К.: Наук. думка, 1990. – С.72-73.
36. Денисюк Іван. Франкознавство: здобутки, втрати, перспективи // Іван Денисюк. Невичерпність атома / Упорядкування та передмова Тараса Пастуха. – Львів, 2001. – С.132 – 137.
37. Франко Іван. Зібр. тв.: У 50-ти т. – Т.41. – К.: Наукова думка, 1984. – С.507-526; С.76-92.
38. Ефремов Сергей. В поисках новой красоты //Ефремов С.О. Літературно-критичні статті. – К.: Дніпро, 1993. – С. 48-120.
39. Там само.
40. Див.: Wojko-Blochyn Jurij. Die Stilrecherchen Lesja Ukrainkas auf dem Hintergrund der Weltliteratur // Lesja Ukrainka und die europäische Literatur. – Köln, 1994. – S.11-32; або ж його: Літературознавча та літературно-критична методологія С.Ефремова //Юрій Бойко. Вибране: В 4-х т. – Т.3. – С.319 – 338.
41. Євшан Микола. Поезія безсилля //Микола Євшан. Критика. Літературознавство. Естетика. – К.: Основи, 1998. – С.54-58. Про творчу суперечку літературних поколінь йдеться в його ж таки ґрунтовній розвідці: Боротьба генерацій і українська література //Там само. – С.45-53.
42. Сріблянський М. Вступ //Куммер Ф. Зміна літературних поколінь. – К., 1911.

43. Гром'як Роман. Роль літературної критики кінця ХІХ – початку ХХ ст. в утвердженні престижу українства // Роман Гром'як. Давне і сучасне: Вибрані статті з літературознавства. – Тернопіль: Лілея, 1997. – С.191-200.
44. Євшан Микола. Поезія безсилля //Микола Євшан. Критика. Літературознавство. Естетика... – С. 54-58.
45. Там само.
46. Наєнко М.К. Історія українського літературознавства: Підручник. – К.: Видавничий центр “Академія”, 2001. – 360 с.
47. Див.: Хороб Степан. Франкові концепції драматизму і конфлікту крізь призму європейської теорії // Іван Франко – письменник, мислитель, громадянин. Матеріали Міжнародної наукової конференції (Львів, 25 – 27 вересня 1996 р.). – Львів: Світ, 1998. – С. 271-277.
48. Франко Іван. Уваги про галицько-руський театр // ЛНВ. – 1900. – Т.12. – С.64-77.
49. Гром'як Роман. Структура, композиція, стиль літературного твору в системі літературознавчих понять і термінів // Роман Гром'як. Давне і сучасне: Вибрані статті з літературознавства... – С.229-234.
50. Там само.
51. Вороний Микола. Драма живих символів // Микола Вороний. Твори. – К.: Дніпро, 1989. – С.405-412.
52. Вороний Микола. Театральне мистецтво і український театр // Твори... – С. 320-404.
53. Черкасенко Спиридон. Про що тирса шелестіла... Трагедія // Черкасенко Спиридон. Твори: В 2-х т. – Т.1. – К.: Дніпро, 1991. – С.548-655.
54. Вороний Микола. Драма живих символів // Микола Вороний. Твори... – С. 405-412.
55. Там само.
56. Там само.
57. Мороз Лариса. Символізм в українській драмі. – С. 92-97.
58. Залеська-Онишкевич Лариса. Елементи неоавангардизму в українській драмі ХХ ст. //Українська література. Матеріали І конгресу Міжнародної асоціації українців (Київ, 27 серпня – 3 вересня 1990 р.)... – С.72-83.

59. Калениченко Н.Л. Українська література кінця ХІХ – початку ХХ ст.: Напрями, течії. – К.: Наукова думка, 1983. – 279 с.
60. Білецький Олександр. Літературні течії в Європі першої чверті ХХ в. // Червоний шлях. – 1925. – №11/12. – С. 263-281.
61. Див. праці Чижевського Дмитра: Історія української літератури: від початків до доби реалізму. – Тернопіль: Феміна, 1994. – 480 с.; Реалізм в українській літературі. – К.: Просвіта, 1999. – 117 с.; Культурно-історичні епохи. – Авсбург, 1948. – 225 с.; Нариси з історії філософії на Україні. – Мюнхен: Logos, 1983. – 318 с.
62. Чижевський Дмитро. Культурно-історичні епохи... – 225 с.
63. Див., наприклад: Журавська І. Леся Українка та зарубіжні літератури. – К.: Видавництво АН УРСР, 1963. – 230 с.; Ішук-Пазуняк Наталія. Леся Українка і європейські літератури // Леся Українка. 1871-1971. 36. на відзначення 100-річчя. – Філядельфія, 1971-1980. – С.163-178; Стебельська Аріядна. "Лісова пісня" – серце творчості Лесі Українки // 36. наукових праць Канадського НТШ. – Т.ХХХІІІ. – Торонто: Гомін України, 1993. – С.251-258; Lesja Ukrainka und die europäische Literatur. – Köln, 1994, – 247 s.; Поліщук Ярослав. Міфологічний горизонт українського модернізму. – Івано-Франківськ: Лілея – НВ, 1998. – 296 с. та ін.
64. Хоткевич Гнат. Огляд нових творів // ЛНВ. – 1909. – №1-3. – С.395-412.
65. Це переконливо доводять: Кравченко Осип. Гергарт Гауптман і українська література // 36. праць і матеріалів на пошану Василя Лева (1903-1991). – Львів-Нью-Йорк-Париж-Сідней-Торонто, 1995. – Т.211. – С.261-274 і Комар Людмила. "Лісова пісня" Лесі Українки і "Зачароване коло" Люціана Риделя // СіЧ. – 1993. – №5. – С.55-69.
66. Вороний Микола. "Казка старого млина. Драма" // Микола Вороний. Твори. – К.: Дніпро, 1989. – С.652-654.
67. Черкасенко Спиридон. Казка старого млина. Драма // Спиридон Черкасенко. Твори: В 2-х т. – Т.1. – К.: Дніпро, 1991. – С.458-547.
68. Там само.
69. Там само.
70. Там само.
71. Там само.

72. Там само.
73. Там само.
74. Мишанич Олекса. В безмежжі зим і чужини... (Повернення Спиридона Черкасенка) // Черкасенко Спиридон. Твори: В 2-х т. – Т.1. – К.: Дніпро, 1991. – С.5-42.
75. Дем'янівська Людмила. Художні пошуки в українській драматургії початку ХХ ст. (Символічна драма О.Черкасенка й О.Олеся) // Українська література: Матеріали І конгресу Міжнародної асоціації українців... – С. 133-150.
76. Див.: Засенко Олекса. Творчість В.Стефаніка і деякі аспекти дослідження дожовтневої української літератури // Радянське літературознавство. – 1971. – №5. – С.49-58.
77. Див.: Ставицький О.Ф. Драматургія // Історія української літератури: У 8-ми т. – Т.5. – К.: Наукова думка, 1968. – С.451-499. (Схожі заполітизовані думки висловлює тут же й П.Й.Колесник у розділі "Модерністи").
78. Олійник Оксана. Початки символізму в українській драматургії (На матеріалі п'єс О.Олеся та С.Черкасенка). Автореф. дис... канд філол. наук... – 19 с.
79. Гординський Ярослав. Головні напрями в сучасній німецькій драмі // ЛНВ. – 1925. – Кн.4. – С.314-323.
80. Олійник Оксана. Початки символізму в українській драматургії (На матеріалі п'єс О.Олеся та С.Черкасенка). Автореф. дис... канд. філол. наук. – 19 с.
81. Петров В. Лісова пісня // Їм промовляти душа моя буде: "Лісова пісня" Лесі Українки та її інтерпретації / Упоряд. В.Агеєва. – К.: Факт, 2002. – С.149-169.
82. Там само.
83. Там само.
84. Там само.
85. Задеснянський Р. "Лісова пісня" Лесі Українки та "Затоплений дзвін" Гауптмана // Задеснянський Р. Творчість Лесі Українки: Критичні нариси (Видання друге, доповнене). – Мюнхен: Українська критична думка, 1973. – С.122-136.
86. Див., приміром: Погребенник Ярослава. Леся Українка у зв'язках з німецькою культурою // Леся Українка: Публікації. Статті. Дослідження. – К.: Наукова думка, 1984. – С.213-238. До речі, саме типологічна концепція художнього мислення лягла в

основу статті румунської україністки Магдалини Ласло-Куцюк “Леся Українка і Гергарт Гауптман” // Ласло-Куцюк М. Велика традиція. – Бухарест: Критеріон, 1979. – С.236-258.

87. Задеснянський Р. “Лісова пісня” Лесі Українки та “Затоплений дзвін” Гауптмана... – С. 122-136.

88. Романенчук Богдан. Гергарт Гауптман // Київ: Філядельфія, 1959. – Ч.4 (55). – Липень-серпень. – С.26-32.

89. Кравченко Осип. Гергарт Гауптман і українська література //36. праць і матеріалів на пошану Василя Лева (1903-1991)... – С. 261-274.

90. Там само.

91. Стешенко Оксана. Ясній пам'яті товариша // Спогади про Лесю Українку. Видання друге, доповнене. – К.: Дніпро, 1971. – С.319-331.

92. Дем'янівська Людмила. Художні пошуки в українській драматургії початку ХХ ст. (Символічна драма С.Черкасенка та О.Олеся)... – С. 133-150.

93. Цит. за виданням: Wyspiański Stanisław. Wesele. Dramat. Wydanie III (poprawione). – Warszawa: KAMA, 1999. – 289 s. Питанню художнього мислення Станіслава Виспянського присвячені ще такі праці: Terlecki T. Stanisław Wyspiański and the Poetics of Symbolist Drama. – Brooklyn, 1969; Terlecka A.M. Stanisław Wyspiański and Symbolism. – Roma, 1985; Kuligowska-Korzeniewska Anna. Czwarty akt „Wesela” // Stanisław Wyspiański: Studium artysty. Materiały z sesji naukowej na Uniwersytecie Jagiellońskim 7-9 czerwca 1995. Pod redakcją naukową Ewy Miodonskiej-Brookes. – Kraków: Universitas, 1996. – S.209-227.

94. Ільницький Микола. Поет національної ідеї (Василь Пачовський) // Микола Ільницький. Від “Молодої Музи” до “Празької школи”. – Львів: Інститут українознавства, 1995. – С.43-61.

95. Там само.

96. Гром'як Роман. Структура, композиція, стиль літературного твору в системі літературознавчих понять і термінів... – С.229-234.

97. Пачовський Василь. Сонце Руїни. – К., 1911. – 237 с.

98. Ільницький Микола. Поет національної ідеї (Василь Пачовський) // Микола Ільницький. Від “Молодої Музи” до

“Празької школи”. – Львів: Інститут українознавства, 1995. – С.43-61.

99. Радишевський Ростислав. Журба і радість Олександра Олеся // Олександр Олесь. Твори: В 2-х т. – Т.1. – К.: Дніпро, 1990. – С.5-47.

100. Шеллинг Ф.В.И. Избр. сочинения: В 2-х т. – Т.2. – М.: Наука, 1989.

101. Див., наприклад: Мамонтов Я. Українська драматургія передреволюційної доби (1900 – 1917) //Червоний шлях. – 1926. – №11-12. – С.192; Панченко Володимир. Магічний кристал. Сторінки історії українського письменства. Кіровоград: Степова Еллада, 1995. – С.160 та ін.

102. Неврлий Микола. Олександр Олесь. – К.: Дніпро, 1994. – 173 с.

103. Там само.

104. Олійник Оксана. Початки символізму в українській драматургії (На матеріалі п'єс О.Олеся та С.Черкасенка). Автореф. дис... канд. філол. наук... – 19 с.

105. Олесь Олександр. Над Дніпром //Олександр Олесь. Твори: В 2-х т. – Т. 2. – К.: Дніпро, 1990. – С.34-60.

106. Там само.

107. Радишевський Ростислав. Журба і радість Олександра Олеся // Олександр Олесь. Твори: В 2-х т. – Т.1. – К.: Дніпро, 1990. – С.5-47.

108. Там само.

109. Олесь Олександр. Ніч на полонині. Драматична поема на 4 картини // Олександр Олесь. Твори: В 2-х т. – Т.2... – С.200-250.

110. Кульчицький Олександр. По дорозі у велику тайну // ЛНВ. – 1923. – Т.1. – С.51-57.

111. Залеська-Онишкевич Лариса. Драматургія української діаспори // Близнята ще зустрінуться. Антологія драматургії української діаспори. –Київ-Львів: Час, 1997. – С.9-32.

112. Кодак М.П. Поетика як система: Літературно-критичний нарис. – К.: Дніпро, 1988. – 159 с. Про взаємозв'язок поетики й художнього мислення йдеться в його статті “Авторська свідомість і поетика” (Вісник Запорізького державного університету: Філологічні науки. – Запоріжжя, 2001. – №1. – С.42-44), а також в інших працях науковця.

113. Карпенко Єлисей. Едельвайс //Близнята ще зустрінуться. Антологія драматургії української діаспори... – С.33-52.
114. Додаток до антології драматургії української діаспори “Близнята ще зустрінуться” (Уклала Лариса Залеська-Онишкевич). – 20 с.
115. Такі, скажімо, як: Кузякіна Наталя. Драматург Іван Кочерга. – К.: Радянський письменник, 1968. – 258 с.; Ласло-Куцюк Магдаліна. Ключі до театру Івана Кочерги //Магдаліна Ласло-Куцюк. Шукання форми... – С.267-295; Брюховецький В.С. Іван Кочерга //Іван Кочерга. Твори. – К.: Наукова думка, 1989. – С.5-26; Kultschytzkj A. von einer sowjetisch-ukrainischen Dramaturgie mit metaphysischen Hintergründen – das dramatische Werk von J.Kotscherha (1881-1952). – Mitteilungen... München, 1972. – Nr. 8-9. – S.58; Чорній Степан. Історико-філософські аспекти у драматургії Івана Кочерги // 36. праць і матеріалів на пошану Василя Лева (1903-1991)... – С. 127-139.
116. Ласло-Куцюк Магдаліна. Ключі до театру Івана Кочерги // Ласло-Куцюк Магдаліна. Шукання форми... – С. 267-296.
117. Див.: Старинкевич Є. Іван Кочерга // Матеріали до вивчення історії української літератури. – К.: Радянська школа, 1963. – Т.5. – Кн.І. чи Голубева Зінаїда. Іван Кочерга. – К.: Дніпро, 1981. – 207 с.
118. Кочерга Іван. Радість мистецтва. 36. театральної публіцистики. – К.: Мистецтво, 1973. – 189 с. Про теоретико-літературознавчі концепції письменника йдеться: Хороб Степан. Іван Кочерга – теоретик драми // Українська філологія: школи, постаті, проблеми. 36. наукових праць Міжнародної конференції, присвяченої 150-річчю від дня заснування кафедри української словесності у Львівському університеті (Львів, 23 – 25 жовтня 1998 р.): У 2-х ч. – Ч.І. – Львів: Світ, 1999. – С.409 – 415.
119. Ласло-Куцюк Магдаліна. Ключі до театру Івана. Кочерги // Ласло-Куцюк Магдаліна. Шукання форми... – С. 267-296.
120. Там само.
121. Кузякіна Наталя. Драматург Іван Кочерга... – 258 с.
122. Цит. за вид.: Ласло-Куцюк Магдаліна. Ключі до театру Івана. Кочерги // Ласло-Куцюк Магдаліна. Шукання форми... – С.267-296.

123. Кочерга Іван. Бесіда І.Кочерги з слухачами молодих письменників// Іван Кочерга. Радість мистецтва... – С. 35 –53.
124. Кузякіна Наталя. Драматург Іван Кочерга... – 258 с.
125. Білецький О. Українська драматургія після жовтневої доби // Нове мистецтво. – 1926. – №28. – С.9-21.
126. Костюк Юрій. Творча і громадська діяльність Якова Мамонтова // Яків Мамонтов. Твори . – К.:Дніпро, 1988. – С. 5 – 35.
127. Семенюк Г.Ф. Українська драматургія 20-х років: Монографія. – К.: РВЦ “Проза”, 1993. – 202 с.
128. Там само.
129. Там само.
130. Див.: Лесин В., Романець О. Іван Дніпровський // Іван Дніпровський. Яблуневий полон. – К.: Радянський письменник, 1964. – С.3-27.
131. Див., скажімо: Кузякіна Н. Українська драматургія початку ХХ століття... – С. 223; Михайлин І.Л. Жанр трагедії в українській радянській драматургії (Питання історії й теорії). – Харків: Вища школа, 1989. – 152 с.; Семенюк Г.Ф. Українська драматургія 20-х років. – К.:РВЦ “Проза”, 1993. – 202 с.; Хороб Степан. Українська модерна драма: специфіка одноактних жанрів // Українознавчі студії. – Івано-Франківськ, 1999. – Вип.1. – С.84-96 та ін.
132. . Семенюк Г.Ф. Українська драматургія 20-х років: Монографія. – К.: РВЦ “Проза”, 1993. – 202 с.
133. Див.: Літературознавчий словник-довідник / Р.Т.Гром'як, Ю.І.Ковалів та ін. – К.: ВЦ “Академія”, 1997. – 752 с.
134. Цит. за виданням: Hubbell, J.V. An Introduction to Drama. – New York – London, 1947. – 1120 p.
135. Там само.
136. Kriezmborg, A. Poetic Drama. Modern Age Books. – New York, 1945. – 198 p.
137. Pfister M. Das Drama. Theorie und Analyse. – München,1977. – 230 s.
138. Klotz V. Ceschlossene und offene Form in Drama. – München, 1978. – 286 s.
139. Cundy, P. Syirit of Flame. – New Vork, 1950. – 245 p.
140. Ніковський А. (Василько А.) Екзотичність сюжету і драматизм у творах Лесі Українки // ЛНВ. – 1913. – Кн. X. – С.44 – 69.

141. Якубський Б. "Йоганна, жінка Хусова" // Леся Українка. Твори: В 12-ти т. – Т.ІІІ. – Нью-Йорк: Тищенко й Білоус, 1954. – С.36 – 57. Ця ж стаття вміщена в газеті "Рада" від 1 лютого 1912 р., Ч.26.

142. Див.: Бабишкін О., Курашова В. Леся Українка. – Держлітвидав України, 1955. – 243 с.; Гозенпуд А. Поетичний театр. – К.: Мистецтво, 1947. – 325 с.; Козій Дмитро. Проблема трагічної провини у драматичних творах Лесі Українки // Дмитро Козій. Глибинний етос: Нариси з літератури і філософії. – Торонто-Нью-Йорк-Париж-Сідней, 1984. – С.139-155.

143. Хропко П. Жанрові особливості драматичних творів Лесі Українки // Леся Українка. Публікації. Статті. Дослідження. – К.: Наукова думка, 1973. – С.84 – 92.

144. Гачев Г. Содержательность художественных форм (Эпос. Лирика. Театр). – М.: Просвещение, 1968. – 302 с. Про специфіку малих жанрів драматургії у їх зв'язку із типами авторської свідомості більш конкретно йдеться у науковій праці цього дослідника: Жизнь художественного сознания. – М.: Наука, 1972. – 196 с.

145. Українка Леся. В дому роботи, в країні неволі // Українка Леся. Твори: В 12-ти т. – Т.3. – К. Наукова думка, 1976. – С. 263 – 268.

146. Там само.

147. Там само.

148. Дем'янівська Людмила. Українська драматична поема (Проблематика, жанрова специфіка). – К.: Вища школа, 1984. – 159 с.

149. Див.: Бабишкін О. Драматургія Лесі Українки. – К.: Державне видавництво образотворчого мистецтва і музичної літератури, 1963. – 412 с. чи Костюченко В. Співець правди і свободи. – К.: Видавництво політичної літератури України, 1971. – 100 с.

150. Мишанич Олекса. В безмежжі зим і чужини... (Повернення Спиридона Черкасенка) // Спиридон Черкасенко Твори: В 2-х т. – Т.1... – С. 5-42.

151. Cundy, P. Spirit of Flame. – New York, 1950. – 245 p.

152. Цит. за: Bojko-Blochyn J. Die Stilrecherchen Lesja Ukrainkas auf dem Hintergrund der Weltliteratur // Lesja Ukrainka und die europäische Literatur. – S. 11-32.

153. Цит. за: Clark, B.N. A History of Modern Drama. – New York – London, 1947. – 423 p.

154. Пачовський Василь. Анотація до творів // Пачовський В. Сон української ночі. – Львів, 1903.

155. Цит. за вид.: Семенюк Г.Ф. Українська драматургія 20-х років. – 202 с.

156. Там само.

157. Мамонтов Я. Українська драматургія передреволюційної доби (1900 – 1917)...

158. Радишевський Ростислав. Журба і радість Олександра Олесь... 5-47.

159. Олесь Олександр. По дорозі в Казку. Етюд на три картини // Олександр Олесь. Твори: В 2-х т. – Т.2... – С.6 – 29.

160. Там само.

161. Там само.

162. Панченко Володимир. Сторінки української драматургії перших десятиліть ХХ віку // Панченко Володимир. Магічний кристал: Сторінки історії українського письменства...

163. Неврлий Микола. Життя і творчість... – 173 с.

164. Олесь Олександр. Трагедія серця // Олександр Олесь. Твори: В 2-х т. Т.2... – С.65 – 98.

165. Олійник Оксана. Початки символізму в українській драматургії (На матеріалі п'єс О.Олесь та С.Черкасенка). Автореф. дис... канд. філол. наук. – 19 с.

166. Там само.

167. Неврлий Микола. Олександр Олесь: Життя і творчість... – 173 с.

168. Олійник Оксана. Початки символізму в українській драматургії (На матеріалі п'єс О.Олесь та С.Черкасенка). Автореф. дис... канд. філол. наук. – 19 с.

169. Бабишкін Олег. Драматургія Лесі Українки. – К.: Державне видавництво образотворчого мистецтва і музичної літератури, 1953. – С.407.

170. Яременко Василь. Вогненна журба поета // Олександр Олесь. Твори. – К.: Молодь, 1971. – С.5-28.

171. Див., наприклад: Дем'янівська Л.С. Українська драматична поема. – (Проблематика, жанрова специфіка). – К.: “Вища школа”, 1984; Радишевський Ростислав. Журба і радість Олександра Олесь // Олександр Олесь. Твори: В 2-х т. – Т.1.; Красильникова О.В. Історія українського театру ХХ сторіччя. – К.: “Либідь”, 1999. – 208 с.

172. Неврлий Микола. Олександр Олесь: Життя і творчість. – К.; Дніпро, 1994. – 173 с.

173. Білецький Л. Олесь (З нагоди 20-літнього ювілею) // Нова Україна. Прага, 1923. – Ч.12. – С.1-9.

174. Миропільський В.О. Олесь. З приводу 30-ліття його літературної творчості // Дзвони. – Львів, 1933. – Ч.1. – С.24-33.

175. Денисюк І.О. Розвиток української малої прози ХІХ – поч. ХХ ст. / Науково-видавниче товариство “Академічний Експрес”, – Львів, 1999. – 280 с.

176. Цит. за: Радишевський Ростислав. Журба і радість Олександра Олесь // Олесь Олександр. Твори: В 2-х т. – Т.1. – С.5-47.

177. Там само.

178. Поліщук Ярослав. Міфологічний горизонт українського модернізму... – 296 с.

179. Бетко Ірина. Біблійні сюжети і мотиви в українській поезії ХІХ – початку ХХ століття... – 159 с.

180. Пивоваров М.П. Панас Мирний (Життєвий і творчий шлях). – К.: Дніпро. 1965. – 323 с.

181. Історія української літератури: В 2-х т. – Т.1. – К.: Наукова думка, 1987. – 630 с.

182. Історія української літератури ХІХ століття: У трьох книгах. – Кн. третя. – К.: “Либідь”, 1997. – 432 с.

183. Мирний Панас. Спокуса. Містерія у чотирьох справах // Панас Мирний (П.Я.Рудченко) Зібр. тв. у семи томах. – Т.6. – К.: Наукова думка, 1970. – С.242-320.

184. Мирний Панас. Зібр. тв. у семи томах. – Т.7. – К.: Наукова думка, 1971. – С.480-482.

185. Грицков'ян Ярослав. Українські католицькі письменники міжвоєнного двадцятиліття: група “Логос” // ЗНТШ. – Т. ССХХІХ... – С.174.

186. Ільницький Микола. Драма без катарсису: Сторінки літературного життя Львова першої половини ХХ століття. – Львів: Місіонер, 1999. – 212 с.

187. Див.: Косач Юрій. Золота тростина: Література Католицької основи у Франції // Арка. – Ч.5. – 1948. – С.3-8. Детальніше про це: Коструба Теофіль. Огляд української літератури в 1918-1938 рр. // Життя і слово: Квартальник для релігії й культури. – Інсбрук, 1948. – Ч.2. – С.238-250; Грицков'ян Ярослав. Українська католицька література. 1919-1939 // 36. Богословія. – Т.55. – Рим, 1983. – С.137-145; Салига Тарас. Григор Лужницький і літературна група “Логос” // Салига Тарас. Імператив. – Львів: Світ, 1997. – С.108-119; Степан Хороб. Із когорт сподвижників (Ідейно-естетичні концепції творчості Григора Лужницького) / Лужницький Григор. Вибране... – С.5-10.

188. Рудницький Леонід. Драматургія Григора Лужницького // Записки НТШ. – Т.ССХХІV... – С.185-209.

189. Лужницький Григор. Голгота – Страсті, Смерть і Воскресіння Господа нашого Ісуса Христа. Релігійна містерія на 7 картин (на основі святої Євангелії) // Григор Лужницький. Посол до Бога. – Івано-Франківськ: Плай, 1996. – С.97-156.

190. Нямцу А.Є., Антофійчук В. І. Проблеми традиції та новаторства у світовій літературі. Навчальний посібник. – Чернівці: “Рута”, 1998. – 208 с.

191. Там само.

192. Нямцу Анатолій. Євангельські мотиви у світовій літературі (Теоретичні аспекти) // Біблія і культура. – Випуск 1. ... – С.21-25.

193. Антофійчук Володимир. Закономірності переосмислення сюжетів та образів нового Завіту в українській літературі ХХ століття // Біблія і культура. – Випуск 1. ... – С. 26-33.

194. Винар Любомир. Остап Грицай: Життя і творчість. – Клівленд: Накладом української академічної громади “Зарево”. 1960. – 92 с.

195. Там само.

196. Прийма Любов. Остап Грицай – письменник, літературний критик, перекладач. Автореф. дис... канд. філол. наук. – Львів, 2000. – 20 с.

197. Залеська-Онишкевич Л. Модернізм у драмі // Антологія модерної української драми... – С.9-14.

198. Лужницький Григор. Початки модерної української літератури // Альманах “Провидіння”. – 1969. – С.183-191.

РОЗДІЛ III УКРАЇНСЬКА ЕКСПРЕСІОНІСТСЬКА ДРАМА

1. Вальцель О. Импрессионизм и экспрессионизм в современной Германии (1890-1920). – Птб. 1921. – 289 с.

2. Хализев В.Г. Драма как род литературы. – М.: Искусство, 1988. – 364 с.

3. Див.: Експресіонізм // УЛЕ: В 5-ти т. – Т.2. – К.: “Українська радянська енциклопедія”, 1990. – С.142.

4. Див.: Експрессионизм // Литературный энциклопедический словарь. – М.: “Сов. энциклопедия”, 1987. – С.507.

5. Див.: Експрессионизм // Зарубежная литература XX века. – М.: Высшая школа, 1996. – С.188-202.

6. Selz, Jean. E. Münch. – New York: Crown Publishers, Inc., 1974. – 236 p.

7. Wyka K. Modernizm polski – Kraków, 1968. – 198 s.

8. Черненко Олександра. Експресіонізм у творчості Василя Стефаника. – Мюнхен: “Сучасність”, 1986. – 234 с.

9. Utitz Emil. Die Überwindung des Expressionismus. – Stuttgart: Verlag von Ferdian Enke, 1927. – 346 s.

10. Курбас Лесь. Філософія театру / Упоряд. М.Лабінський. – К.: Видавництво Соломії Павличко “Основи”, 2001. – 917 с.

11. Heidegger Martin. Der Ursprung des Kunstwerkes. – Stuttgart: Philipp Reclan, 1967. – 275 s.

12. Frenzel Herbert A. und Elisabeth. Daten deutscher Dichtung. Chronologischer Abriss der deutschen Literaturgeschichte. – Band 2. – München, 1995. – 843 s.

13. Stuyver Wilhelmina. Deutsche expressionistische Dichtung im Lichte der Philosophie der Gegenwart. – Amsterdam. N.J. Paris, 1939. – 276 s.

14. Черненко Олександра. Експресіонізм у творчості Василя Стефаника... – 234 с.

15. Perkins, Geoffrey. Contemporary Theory of Expressoinismus. – Bern und Frankfurt: Verlag Herbert Lang, 1974. – 346 s.

16. Edschmid Kasimir. Über den Expressionismus in der Literatur und die neue Dichtung. – Berlin: Brich Reiss Verlag, 1919. – 267 s.

17. Костецький Ігор. Тло поетичної місії Езри Павида // Езра Павид. Вибране: В 2-х т. – Т.1 – Мюнхен: “На гори”, 1960. – С.3-21.

18. Цит. за вид.: Expressionisimus // Frenzel Herbert A. und Elisabeth. Daten deutscher Dichtung... – S.530-567.

19. Цит. за вид.: Expressonismus // Frenzel Herbert A. und Elisabeth. Daten deutscher Dichtung... – S. 530-567.

20. Там само.

21. Див., скажімо: Denkler Horst. Drama des Expressionismus: Programm, Spieltext, Theater. – München: Fink, 1967; Steffens Wilhelm. Expressionistische Dramatik. – Velber bei Hannover: Friedrich, 1968; Ritchie, J.M. German Expressionist Drama. – Boston: Twayne Publisher, 1976; Benson, Renate German Expressionist Drama: Ernst Toller and George Kaiser. – New York: Grove Press, 1984; Ekspresjonizm // Słownik literatury polskiej XX wieku. – Wrocław, 1992. – S.260 – 269; Dahlstrom, C.E.W.L. Strindberg's Dramatic Expressionism. – University of Michigan, 1960; Sokel Valter. Der Expressionismus in der deutschen Literatur des zwanzigten Jahrhunderts, 1960; Sockel Walter. Estetyka Ekspresjonizmu // Przegląd Humanistyczny. – 1962. – Nr.4. – S. 72-98; Експрессионизм: Драматургия. Живопись. Графика. Музыка. Киноискусство. – М.: Искусство, 1966; L'expressionisme dans le theatre europeen. Editeurs Denis Bablet et Jean Jacquet. – Paris: CNRS, 1971 та ін.

22. Курбас Лесь. Філософія театру... – 917 с.

23. Мороз Л.З. “Сто рівноцінних правд”: Парадокси драматургії В.Винниченка. – К.: Інститут літератури ім. Т.Г.Шевченка НАН України, 1994. – 206 с.

24. Савченко С. Експресіонізм у німецькій літературі // Експресіонізм та експресіоністи. – К., 1929. – С. 32-49.

25. Там само.

26. Цит. за вид.: Баб Ю. Експрессионистская драма // Експрессионизм. – Петроград-Москва, 1923. – С.108 – 139.

27. Мороз Л.З. “Сто рівноцінних правд”: парадокси драматургії В.Винниченка. – К.: Інститут літератури ім.Т.Г.Шевченка, 1994. – 207 с.

28. Цит. за вид.: Expressionisimus // Frenzel Herbert A. und Elisabeth. Daten deutscher Dictung... – S.30-567.

29. Див., приміром: Гундорова Тамара. Проявлення слова. Дискурс раннього українського модернізму. Постмодерна інтерпретація. – Львів: Літопис, 1997; Кузнецов Юрій. Імпресіонізм в українській прозі кінця XIX – початку XX століття. – К.: Зодіак-Еко, 1995; Павличко Соломія. Дискурс модернізму в українській літературі. – К.: Либідь, 1999; Мельник В.О. Суворий аналітик доби: Валер'ян Підмогильний в ідейно-естетичному контексті української прози першої половини XX ст. – К.: Інститут літератури ім. Т.Г.Шевченка НАН України, 1994; Працьовитий Володимир. Національний характер в українській драматургії 20-30-х років XX століття. – Львів: “Ліга-Прес”, 1999; Семенюк Г.Ф. Українська драматургія 20-х років. – К.: РВЦ “Проза”, 1993; Хороб Степан. Експресіонізм та символізм у новітній українській драмі // Українське літературознавство. – Львів, 1995 – Вип.61; Хороб Степан. Поетика експресіонізму в драматургії М.Куліша // Вісник Прикарпатського університету. – Філологія. – Івано-Франківськ, 1995. – Вип. I. – С.20-28; Хороб Степан. Експресіонізм у п'єсах В.Винниченка і М.Куліша // Винниченко і сучасність: Зб. наукових праць. – Сімферополь, 2000; Хороб Степан. Становлення експресіонізму в українській драмі // Вісник Прикарпатського університету. – Філологія. – Івано-Франківськ, 1999. – Вип. IV. – С.90-97; Красильникова О.В. Історія українського театру XX сторіччя. – К.: Либідь, 1999 та ін.

30. Див., наприклад: Неврлий Мікулаш. Українська радянська поезія 20-х років: Мікропортрети в художніх стилях і напрямках. – К.: Вища школа, 1991. – 270 с.; Залеська-Онишкевич Лариса. Модернізм у драмі // Антологія модерної української драми. – Київ–Едмонтон–Торонто: ТАКСОН, 1998. – С.9-14; Ласло-Куцюк Магдаліна. “Маски” Миколи Куліша // Ласло-Куцюк Магдаліна. Шукання форми. – Бухарест: Критеріон, 1980. – С.233-266; Кравченко Осип. Експресіонізм і український революційний театр // Записки НТШ. – Т.СХХХVII. – Львів, 1999. – С.168-178 та ін. Більш конкретно про це йдеться в рецензіях на антології української драматургії діаспори: Хороб Степан. Чи модерна українська модерна драма? // Кур'єр Кривбасу. – 2000. – №5. – С.95-99.

31. Цит. за вид.: Patajczak J. Krzyk i ekstaza. Antologia polskiego ekspresjonizmu. – Poznań, 1987. – 468 s.

32. Там само.

33. Див., скажімо: Ільницький Микола. Від “Молодої Музи” до “Празької школи”. – Львів: Інститут українознавства, 1995. – 317 с.; Салига Тарас. Українська поезія: шляхами шукань // Салига Тарас. Імператив. – Львів: Світ, 1997. – С.15-64; Андрусів Стефанія. Модус національної ідентичності: Львівський текст 30-х років. XX ст. – Львів: Львівський національний університет імені Івана Франка. – Тернопіль: Джура, 2000. – 340 с.

34. Корнієнко Неллі. Лесь Курбас: репетиція майбутнього. – К.: Факт, 1998. – 469 с.

35. Гундорова Тамара. Початок XX ст.: загальні тенденції художнього розвитку // Історія української літератури XX століття: У 2-х т. – Книга перша. – К.: “Либідь”, 1994. – С. 9-43.

36. Там само.

37. Єфремов Сергій. Історія українського письменства. – К.: Femina, 1995. – 682 с.

38. Осьмачка Тодось. Казка. // Осьмачка Тодось. Поезії. – К.: “Рад. письменник”, 1991. – С.32-34.

39. Сиваченко Галина. “Сонячна машина” В.Винниченка в магічному колі експресіонізму // СіЧ. – 1998. – №1. – С.65-71.

40. Савченко С. Експресіонізм у німецькій літературі // Експресіонізм та експресіоністи... – С.32-49.

41. Цит за вид.: Мороз Л.З. “Сто рівноцінних правд”: Парадокси драматургії В.Винниченка. – К.: Інститут літератури ім.Т.Г.Шевченка, 1994. – 207 с.

42. Курбас Лесь. Нова німецька драма // Лесь Курбас. Філософія театру. – К.: Основи, 2001. – С.33-40.

43. Там само.

44. Там само.

45. Танюк Лесь. Драма Миколи Куліша // Куліш Микола. Твори: В 2-х т. – Т.1. – К.: Дніпро, 1990. – С.3-35.

46. Там само.

47. Там само.

48. Цит. за вид.: Мороз Л.З. “Сто рівноцінних правд”: Парадокси драматургії В.Винниченка... – 206 с.

49. Куліш Микола. Твори: В 2-х т. – Т.2. – К.: Дніпро, 1990. – С.512-516.

50. Сріблянський М. На великім шляху. Про письменників 1909 // Українська хата. – 1910. – №1.

51. Лавріненко Юрій. Микола Куліш // Українське слово: Хрестоматія української літератури та літературної критики ХХ ст.: У 4-х кн. – Кн. перша. – К.: Рось, 1994. – С.623-636.
52. Там само.
53. Недошивин Г. Проблема експрессионизма // Експрессионизм. – М.: Наука, 1966. – С.3-27.
54. Баб Ю. Експрессионистская драма // Експрессионизм... – С.108-139.
55. Там само.
56. Ласло-Куцюк Магдаліна. “Маски” Миколи Куліша // Ласло-Куцюк Магдаліна. Шукання форми... – С.233-266.
57. Styau J.L. The Dark Comedy. The Development of Modern Comic Tragedy. – Cambridge University Press, 1962. – 348 p.
58. Ласло-Куцюк Магдаліна. “Маски” Миколи Куліша ... – С.233-266.
59. Залеська-Онишкевич Лариса. “Пророк” – остання драма Володимира Винниченка // Слово, 36. 5. – Нью-Йорк, 1973. – С.194-204.
60. Дюришин Д. Теория сравнительного изучения литературы. – М.: Наука, 1979. – 286 с.
61. Там само.
62. Танюк Лесь. До проблеми української “пророчої” п’єси // Сучасність, – 1992. – №2. – С.130-140.
63. Андреев М. Средневековая европейская драма: Происхождение и становление (X-XIII вв.). – М.: Искусство, 1989. – 215 с.
64. Шерех Ю. Шоста симфонія Миколи Куліша // Куліш Микола. Твори: В 2-х т. – Т.2... – С.326 – 339.
65. Куліш Микола. Народний Малахій. Трагедійне // Куліш Микола. Твори: В 2-х т. – Т.2... – С.3-85.
66. Винниченко Володимир. Пророк // Вітчизна. – 1994. – №.4. – С.19-48.
67. Ласло-Куцюк Магдаліна. “Маски” Миколи Куліша... – С.233-266.
68. Куліш Микола. Народний Малахій. Трагедійне... – С.3-85.
69. Святе Письмо Старого та Нового завіту. – Нью Йорк – Лондон: Союз Біблійних Товариств, 1991.
70. Шерех Ю. Шоста симфонія Миколи Куліша... – С.326-339.

71. Кореневич Мирослава. Маска справжня й уявна (Гротесковість драматургії Миколи Куліша) // Січ. – 2000. – №11. – С.32-37.
72. Гуменюк Віктор. Сила краси: Проблеми поетики драматургії Володимира Винниченка. – Сімферополь: ВАТ Сімферопольська міська друкарня, 2001. – 340 с.
73. Михайлин Ігор. Жанр трагедії в українській радянській драматургії: питання історії й теорії. – Харків: ХДУ, 1989. – 187 с.
- Семенюк Г.Ф. Українська драматургія 20-х років... – 202 с.
75. Кузякіна Наталя. П’єси Миколи Куліша. Літературна і сценічна історія... – 306 с.
76. Hutnikiewicz Artur. Od czystej formy do literatury faktu... – 295 s.
77. Куліш Микола. Маклена Граса // Куліш Микола. Твори: В 2-х т. – Т.2 ... – С.261-325.
78. Там само.
79. Корнієнко Неллі. Лесь Курбас: репетиція майбутнього... – 469 с.
80. Танюк Лесь. Драма Миколи Куліша... – С.3-35.
81. Смолич Юрій. Українські драматичні театри в сезоні 1927-28 року // Життя і революція. – 1928. – Кн. 9. – С.147-158.
82. Там само.
83. Винниченко Володимир. Щоденник 1911-1920. – Едмонтон–Нью-Йорк, 1980. – Т.1.
84. Ласло-Куцюк Магдаліна. “Маски” Миколи Куліша... – С.233-266.
85. Куліш Микола. Патетична соната // Куліш Микола. Твори: 2-х т. –Т.2... – С.174-260.
86. Кузякіна Наталя. П’єси Миколи Куліша. Літературна і сценічна історія. – К.: Мистецтво, 1970. – 306 с.
87. Танюк Лесь. Драма Миколи Куліша... – С.3-36.
88. Кореневич Мирослава. Експресіонізм у М.Куліша – джерела? // Січ. – 1998. – № 11. – С.77-79.
89. Корнієнко Неллі. Лесь Курбас: репетиція майбутнього... – 469 с.
90. Там само.
91. Гуменюк Віктор. Сила краси: Проблеми поетики драматургії Володимира Винниченка... – 340 с.
92. Там само.

93. Крушельницький Антін. Літературно-критичні нариси. – В Станіславові, 1908 рік. – 289 с.
94. Там само.
95. Мороз Л. З. “Сто рівноцінних правд”: Парадокси драматургії В. Винниченка... – 206 с.
96. Єфремов Сергій. Літературний намул // Рада. – 1908. – 17 березня.
97. Дорошенко Дмитро. “Великий Молох” В. Винниченка // Рада. – 1907. – 16 жовтня.
98. Шоу Бернард. О драме и театре. – М.: Сов. писатель, 1963. – С.326.
99. Мороз Л. З. “Сто рівноцінних правд”: Парадокси драматургії В. Винниченка... – 206 с.; Панченко Володимир. Будинок з химерами. Творчість Володимира Винниченка 1900-1920 рр. у європейському літературному контексті. – Кіровоград: Друкарня газети “Народне слово”, 1998. – 272 с.
100. Див.: Смолич Ю. Нові п'єси Володимира Винниченка // Критика. – 1929. – № 4. – С.33-48.
101. Див.: Дрозд О. Б. Характер і конфлікт у драматургії В. Винниченка (П'єси “Брехня”, “Гріх”, “Закон”) // Українське літературознавство. – Львів, 1994. – Вип.59. – С.108-116 чи Паскевич Наталка. Внутрішньо-контактні зв'язки В. Винниченка-драматурга з С. Пшибишевським // СіЧ. – 2000. – №7. – С.50-52.
102. Alienus (псевдонім П. Богацького. – Х.С.). Нова драма (З приводу постановки “Брехні”, драми В. Винниченка. трупю М.К. Садовського) // Українська хата. – 1921. – № 1-3. – С.26-32.
103. Мороз Л.З. “Сто рівноцінних правд”: Парадокси драматургії В. Винниченка... – 206 с.
104. Михида Сергій. Драми “Дизгармонія” та “Щаблі життя” В. Винниченка і проблеми “нової” моралі // Наукові записки кафедри української літератури Кіровоградського педагогічного інституту ім. В.К. Винниченка. – 1995. – Вип.1. – С.52-71.
105. Дзюба Іван. Читаючи Кобилянську // Сучасність. – 1969. – № 5. – С.59-67.
106. Винниченко Володимир. “Memento”. П'єса на чотири розділи // Винниченко Володимир. Вибрані п'єси... – С.17-83.
107. Винниченко Володимир. Чорна Пантера і Білий Медвідь. П'єса на чотири дії // Винниченко Володимир. Вибрані п'єси. – К.: Мистецтво, 1991. – С.270 – 330.

108. Винниченко Володимир. Memento. П'єса на чотири розділи // Винниченко Володимир. Вибрані п'єси... – С.17-83.
109. Там само.
110. Панченко Володимир. Будинок з химерами... – 272 с.
111. Цит. за вид.: Семенюк Г.Ф. Українська драматургія 20-х років... – 202 с.
112. Винниченко Володимир. Закон. П'єса на чотири дії // Винниченко Володимир. Вибрані п'єси... – С.535-596.
113. Там само.
114. Семенюк Г.Ф. Українська драматургія 20-х років... – 202 с.
115. Зингерман Б. О театре Стриндберга // Зингерман Б. Очерки истории драмы 20 века. – М.: Наука, 1979. – С.148-182.
116. Гусар-Струк Данило. Винниченкова моральна лябораторія // Українське слово: Хрестоматія української літератури та літературної критики ХХ ст.: У 4-х кн. – Кн. перша. – К.: Рось, 1994. – С.374-384.
117. Листування Максима Горького з Володимиром Винниченком // СіЧ. – 1993. – № 2. – С.46-57.
118. Детальніше про цю драму див.: Михида Сергій. “Воно живе в кожнім з нас...”: Про п'єсу В. Винниченка, яка вважалась загубленою // Вежа (Кіровоград). – 1996. – № 4-5. – С.4-6.
119. Винниченко В. Мохноногое: П'єса в 5-ти действиях (Авторский перевод с укр.) // Вежа. – 1996. – № 4-5. – С.5-30; 1997. – № 6-7. – С.23-66.
120. Цит. за вид.: Панченко Володимир. Будинок з химерами... – 272 с.
121. Гуменюк Віктор. Сила краси: Проблеми поетики драматургії Володимира Винниченка... – 340 с.
122. Панченко Володимир. Будинок з химерами... – 272 с.
123. Андреев М. Средневековая европейская драма... – 215 с.
124. Куліш Микола. Народний Малахій. Трагедійне... – С.3-85.
125. Там само.
126. Там само.
127. Там само.
128. Корнієнко Неллі. Вогонь і попіл // Вітчизна. – 1968. – № 8. – С.152-166.
129. Див.: Duwe Wilhelm. Ausdrucksformen deutscher Dichtung vom Naturalismus bis zur Gegenwart. Eine Stilgeschichte der Moderne. – Berlin: Erich Schmidt Verlag, 1965. – 347 s.

130. Куліш Микола. Народний Малахій. Трагедійне... – С.3-85.
 131. Ласло-Куцок Магдаліна. “Маски” Миколи Куліша... – 327 с.
 132. Цит. за вид.: Курбас Лесь. Філософія театру / Упорядник Микола Лабінський. – К.: Видавництво Соломії Павличко “Основи”, 2001. – 917 с.
 133. Савченко С. Експресіонізм у німецькій драмі // Експресіонізм та експресіоністи... – 32-49.
 134. Винниченко В. Твори: У XVIII-ти т. – Вид. 2-е. – Т.IX. – Харків: “Рух”, 1929. – 192 с.
 135. Гуменюк Віктор. Сила краси: Проблеми поетики драматургії Володимира Винниченка... – 340 с.
 136. Див.: L'expressionisme dans le Theatre europeen... – 298 s.
 137. Корнієнко Неллі. Вогонь і попіл... – С.152-166.
 138. Куліш Микола. Патетична соната... – С.174-260.
 139. Там само.
 140. Куліш Микола. Маклена Граса... – С.261-325.
 141. Кореневич Мирослава. Маска справжня й уявна / Гротесковість драматургії Миколи Куліша... – С.32-37.
 142. Куліш Микола. Народний Малахій. Трагедійне... – С.3-85.
 143. Куліш Микола. Маклена Граса... – С.261-325.
 144. Hutnikiewicz Artur. Od czystej formy do literatury faktu. Główne teorie i programy literackie XX stulecia... – 295 s.
 145. Савченко С. Експресіонізм у німецькій літературі // Експресіонізм та експресіоністи... – С.32-49.
 146. Див., скажімо: Кравчук П. Драматургія І.К. Карпенка-Карого та В.Винниченка – перехрестя і паралелі (“Гандзя” і “Між двох сил”) // Карпенко-Карий, 150-річчя від дня народження: Матеріали Всеукр. міжвуз. наук. конференції (22-23 вересня 1995 р.) – Кіровоград, 1995. – С.45-47.
 147. Гуменюк Віктор. Нова європейська драма кінця ХІХ – початку ХХ століття і творчі зацікавлення В.Винниченка // Винниченко і сучасність: Збірник наукових праць / Упорядник Віктор Гуменюк. – Сімферополь, 2000. – С.112-151.
 148. Поліщук В. Шляхи й перспективи в сучасній українській літературі // Шляхи мистецтва. – 1922. – №2. – С.4-35.

АЛФАВІТНИЙ ПОКАЖЧИК ПРІЗВИЩ

- Агеева В. – 10, 47, 59, 72-74, 115, 368, 370, 371, 377
 Андреев Л. – 5, 11, 22, 86, 91
 Андреев М. – 398, 401
 Андрієнко-Данчук В. – 377
 Андрусів С. – 157, 397
 Аненський І. – 140
 д'Аннунціо Г. – 86
 Антонич Б.-І. – 57
 Антофійчук В. – 243, 393
 Ануй Ж. – 290
 Астаф'єв О. – 9, 379
 Баб Ю. – 269, 282, 395, 398
 Бабель Ас. – 286
 Бабишкін О. – 59, 230, 390, 391
 Бажан М. – 48, 233, 272
 Байрон Дж. – 35, 42, 116
 Бальзак О. – 14, 93
 Бальмонт К. – 86, 138, 380
 Барка В. – 246
 Барлах Е. – 263, 336
 Бахтін М. – 51
 Бен Г. – 266
 Берг А. – 317
 Бергман Я. – 301
 Бергсон А. – 130, 256, 257
 Бердяєв М. – 138, 380
 Бетко І. – 235, 378, 392
 Бехер Й. – 262, 354
 Белей А. – 5, 140
 Б'йорнсон Б. – 87, 104, 133, 329
 Білецький Л. – 70, 231, 371, 392
 Білецький О. – 6, 57, 59, 81, 164, 207, 369, 372, 384, 389
 Білик І. (Рудченко Іван) – 26
 Блавацький В. – 264
 Блакитний В. – 212
 Блок О. – 86, 140
 Бобинський В. – 157
 Бодлер Ш. – 133, 137, 140, 262
 Боднар В. – 381
 Богацький П. (Alienus) – 400
 Бойко-Блохин Ю. – 10, 44, 47, 78, 100, 152, 318, 367, 368, 375, 381, 382
 Бойчук Б. – 246
 Борхерт В. – 336
 Борхес Х.-Л. – 242
 Босович В. – 246
 Брехт В. – 290, 340
 Брингсфер Т. – 242
 Брокгауз Е. – 292
 Брод М. – 341
 Брюховецький В. – 388
 Будний В. – 379, 381
 Бургарт О. (Клен Юрій) – 266
 Бучинський Д. – 235
 Бучма А. – 294
 Бюхнер Г. – 262, 282
 Вагнер Р. – 85, 112, 113, 114, 116, 125
 Валентин Р. – 282
 Вальцель О. – 251, 394
 Ведекінд Ф. – 16, 262, 282, 336, 339
 Ведель Е. – 103
 Венгеро О. – 22, 364
 Вервес Г. – 7, 47, 369, 374
 Веретельник Р. – 74
 Верлен П. – 132, 262
 Верфель Ф. – 260, 299, 336, 360
 Верхарн Е. – 5
 Вика К. – 178
 Винар Л. – 245, 393
 Винниченко В. – 5, 7, 21, 23, 34, 39, 42, 51, 57, 145, 154, 160, 161, 164, 165, 207, 212, 218, 224, 226, 270, 271-272, 274-275, 278, 279, 280, 282, 283, 284, 285-298, 301-306, 311-336, 341-343, 344-345, 346, 347, 351-354, 357, 358, 361-362, 399, 401, 402

Виспянський С. – 16, 57, 85, 86, 98, 99, 125, 141, 142, 144, 145, 161, 177-186, 247, 360
Вільдганс А. – 264
Вільдоганс М. – 282
Віне Р. – 276
Віргінська М. – 246
Віткевич С. – 290
Вітковська А. – 18
Вовк В. (Селянська Віра) – 246
Вовчок Марко – 163
Войтюк А. – 95, 123, 148, 374, 381
Волинський П. – 6, 59
Володський О. – 28
Вороний М. – 9, 21, 33, 48, 125, 155, 156, 159-161, 168, 224, 232, 270, 286, 383, 384
Врхліцький Я. – 11
Газенклевер В. – 261, 265, 267, 283, 310, 344, 346, 354
Гайдеггер М. – 253
Гайне Г. – 16
Галан Я. – 211, 279, 284
Гамсун К. – 14
Гартман М. – 131
Гауптман Г. – 14, 16, 17, 22, 40-42, 85, 86, 87, 100, 101, 104-106, 112, 125, 142, 144, 145, 161, 167-176, 180, 182, 186, 221, 225, 226, 247, 279, 302, 326, 331, 334, 354, 360
Гачев Г. – 390
Гегель Г.-В.-Ф. – 239, 311
Гейм Г. – 260, 261, 262
Георге С. – 11, 22
Герасимова О. – 80, 372
Герве Ж.-А. – 252
Герінг Р. – 344
Гіллер К. – 262
Гіппіус З. – 22, 139
Гоген П. – 252
Гоголь М. – 183, 186
Гозенпуд А. – 59, 390
Голіченко Т. – 371
Головко А. – 272
Голубева З. – 388
Гомер – 109
Горан В. – 89, 373
Горбач О. – 318
Гординський Св. – 21, 37, 365
Гординський Я. – 173, 385
Горохович А. – 107, 376
Горький Максим (Пешков Олексій) – 225, 333
Гофманнсталь Г. – 11, 17, 22, 57, 85, 86, 101-102, 125, 132, 142, 144, 360
Гошинський С. – 149
Грабович Г. – 10, 369
Гребан А. – 245
Гриневичева К. – 151, 155
Грищай О. – 187, 242, 244-245, 358, 362
Грицинський В. – 28
Грицков'ян Я. – 237, 333
Грінченко Б. – 270
Гром'як Р. – 9, 141, 148, 159, 365-369, 380-383, 386
Гросс Г. – 282
Грушевський М. – 34, 97, 113, 227, 374, 377
Гулига А. – 140
Гуменюк В. – 145, 335, 345, 355, 368, 377, 399, 401, 402,
Гундорова Т. – 9, 47, 115, 121, 145, 148, 367, 377, 378, 380, 395, 397
Гусар-Струк Д. – 318, 333, 401
Гуссерль Е. – 259
Гутнікевич А. – 136, 302, 352
Гух Р. – 16, 22
Гарборг С. – 87
Геник-Березовська З. – 10, 43, 47, 52, 86, 99, 367, 368, 373, 374, 375
Герінг Р. – 264
Гете Й. – 202, 245

Гласпел С. – 214
Гоген П. – 252
Голсуорсі Дж. – 14
Гольц А. – 262
Грімм (брати) – 189
Данте А. – 92
Деблін А. – 266, 275
Дем'янівська Л. – 10, 145, 148, 149, 172, 177, 218, 380, 381, 385, 386, 390, 392
Денисюк І. – 9, 23, 25, 59, 65, 69, 70, 149, 232, 269, 365, 371, 382, 392
Державин В. – 137, 379
Джойс Дж. – 14, 300, 340
Дзензелівський Й. – 59
Дзюба І. – 9, 127, 323, 400
Дібольд Б. – 258
Дніпровський І. – 145, 161, 165, 166, 199, 206, 209, 210, 211, 224, 286, 306, 362, 389
Довженко О. – 32, 125, 272, 276, 277
Донцов Д. – 26, 34, 35, 45, 46, 53, 366, 367, 369
Дорошенко Д. – 312, 315, 400
Достоевський Ф. – 14, 51, 239, 352
Драгоманов М. – 26, 45, 53, 183, 186
Драйзер Т. – 14
Драй-Хмара М. – 35, 50, 59, 91, 93, 110, 111, 366, 368, 377
Дрозд О. – 400
Дублер Т. – 261
Дюма О. – 93
Дюришин Д. – 291, 398
Едшмідт К. – 266
Еліаде М. – 120
Емерсон Р. – 14
Ердман М. – 290, 292
Ернст П. – 16, 22
Євшан М. (Федюшка Микола) – 9, 26-28, 30, 34, 35, 37, 87, 104, 109, 147, 152, 155, 156, 270, 365, 366, 376, 383
Єфремов С. – 54, 147, 151, 152, 154, 156, 272, 273, 315, 382, 397, 399
Жила В. – 372
Жіроду Ж. – 361
Жулавський Є. – 290
Жулинський М. – 9, 103, 377
Журавська І. – 7, 48, 384
Забужко О. – 374
Загул Д. – 157
Задеснянський Р. (Млиновецький Роман) – 174, 175, 385
Залеська-Онишкевич Л. – 10, 96, 145, 162, 195, 198, 246, 291, 374, 375, 380, 383, 387, 388, 394, 396, 398
Засенко О. – 385
Зеров М. – 32, 59, 87, 109, 112, 117, 376, 377
Зінгерман Б. – 258, 401
Золя Е. – 14, 86, 149, 286, 319
Зудерман Г. – 16
Ібсен Г. – 5, 14, 16, 17, 22, 57, 85, 87, 97, 104, 112, 125, 132, 133, 141, 145, 161, 207, 209, 221, 224, 225, 226, 270, 300, 315, 19, 321, 323, 326, 328, 334, 352, 354, 360, 365
Ігнатенко М. – 9, 20, 47, 103, 375
Іваничук Р. – 242
Іванов В. – 140, 286
Івашків В. – 10, 49, 53, 368, 369
Ільницький М. – 9, 157, 184, 185, 187, 237, 386, 393, 397
Ірчан Мирослав (Баб'юк Андрій) – 206, 210, 212, 279, 284, 362
Ісаїв П. – 237
Ішук-Пазуняк Н. – 48, 384
Їтс В. – 214

Йгерінг Г. – 265
Казандзакіс Н. – 242
Кайзер Г. – 260, 261, 264, 267, 280, 282-284, 309, 310, 329-331, 336, 346, 347, 354, 360
Калениченко Н. – 6, 384
Кант І. – 259
Карпенко Є. – 161, 165, 166, 196-199, 206, 222, 223, 248, 249, 358, 362, 388
Карпенко-Карий І. (Тобілевич Іван) – 49, 208, 270, 313
Каспрович Я. – 11
Кафка Ф. – 14, 266
Качуровський І. – 86, 235
Квітка-Основ'яненко Г. – 49, 269
Кейрош Е. – 242
Керлот Х. – 379
Кирилук Є. – 6
Киричок П. – 28
Кирпотін В. – 205
Кисілевський К. – 318
Кисіль О. – 264
Кіпа А. – 100
Клагес Л. – 257
Клековкін О. – 236
Клодель П. – 237
Кобилянська О. – 9, 21, 23, 26, 31-33, 35, 39, 48, 125, 154, 155, 164, 226, 358, 365
Ковалів Ю. – 134
Кодак М. – 9, 381, 387
Козак С. – 10, 47, 78, 368, 374
Козій Д. – 375, 390
Козлов А. – 10
Комар Л. – 384
Комаринець Т. – 369
Конрад Дж. – 11
Кореневич М. – 349, 399, 402
Корнель П. – 290
Корнієнко Н. – 10, 268, 310, 337, 339, 346, 397, 399, 401, 402
Корнійчук В. – 381
Корнійчук О. – 211, 279
Корнфельд П. – 261, 264, 289
Короленко В. – 11
Коряк В. – 107, 376
Косач О. – 21
Косач Ю. – 393
Косинка Г. (Стрілець Григорій) – 212
Костецький І. – 246
Костомаров М. – 33, 49, 50, 53, 111, 177
Коструба Т. – 237, 393
Костюк Г. – 306, 318
Костюк Ю. – 207, 389
Костюченко В. – 390
Котляревський І. – 49, 269, 313
Коцюбинський М. – 21, 23, 31, 57, 71, 154, 155, 164, 352, 358
Кочерга І. – 5, 145, 161, 165, 166, 199-206, 209, 248, 358, 361, 362, 388
Кравченко О. – 175, 384, 386, 396
Кравчук П. – 402
Красильникова О. – 396
Красінський З. – 61
Кримський А. – 155
Кроммелінк Ф. – 280
Кропивницький М. – 28, 49, 270, 313
Кротевич Є. – 206, 209, 224
Крутікова Н. – 6
Крушельницький А. – 9, 270, 312, 313, 314, 399
Кудрявцев М. – 10, 121, 378, 378
Кузнєцов Ю. – 396
Кузякіна Н. – 10, 145, 205, 299, 308, 380, 389, 399
Куліш М. – 5, 7, 161, 199, 206, 210, 211, 226, 272, 274, 278-300, 302-313, 318, 336-350, 352-354, 357, 358, 361, 397, 398, 399, 401, 402
Куліш П. – 26, 33, 49, 53, 183, 238, 269
Кульчицький О. – 195, 387
Кунді П. – 107, 214, 221
Курбас Лесь – 7, 48, 162, 231, 253, 257,

263, 264, 272, 280, 281, 282, 299, 310, 341, 394, 395, 397, 402
Кури Р. – 341
Кухар Р. – 87, 91, 92, 94, 377
Кшижановський Ю. – 18, 78, 99
Кьоллен Л. – 16
Лабінський М. – 341, 402
Лавріненко Ю. – 398
Гагерлеф С. – 242
Ласло-Кушюк М. – 10, 165, 203, 225, 291, 340, 396, 398, 399, 402
Лаукнер Р. – 341
Левінська С. – 369
Леві-Стросс К. – 58
Лепкий Б. – 21, 34
Лікова Р. – 136, 379
Лімниченко В. (Мельник Василь) – 237, 358, 362
Лосєв О. – 142, 380
Лотоцький О. – 227
Лужницький Г. (Меріям, Полянчик, Нигрицький та ін.) – 5, 212, 237, 238-243, 264, 358, 362, 393, 394
Лунц Л. – 290, 292
Люблінський С. – 17
Маланюк Є. – 57
Малларме С. – 132, 140, 262
Мамонтов Д. – 145, 161, 165, 166, 199, 207-209, 211, 222-225, 246, 248, 362, 387, 391
Манн Г. – 265
Мараджанов К. – 282
Маркевич Г. – 98
Мартінов В. – 369
Матіссе А. – 252
Матюшенко А. – 373, 377
Махар Й. – 11
Мейєрхольд В. – 282
Мейлер Н. – 242
Мейсфілд Дж. – 11, 221
Мельник В. – 396
Мережковський Д. – 11, 22, 139
Метерлінк М. – 5, 14, 16, 22, 41, 85, 86, 91, 100, 104, 106, 132, 141-144, 147, 166, 167, 188-190, 195, 202, 214, 221, 224-226, 231, 232, 247, 288, 354, 360, 380
Метлинський А. – 33
Мирний Панас (Рудченко Яків) – 164, 235-238, 269, 362, 392
Миропільський В. – 231, 392
Михайлин І. – 10, 298, 381, 389, 399
Михайличенко Г. – 157
Михида С. – 322, 334, 400, 401
Мишанич О. – 385, 390
Міллер А. – 361
Міллер Р. – 264
Мінський М. – 139
Мишкевич А. – 178
Мищенко Л. – 10, 59, 65, 69, 70, 77, 371
Могилянський М. – 272, 278, 284
Мойсеїв І. – 83, 372
Моклиця М. – 9, 374
Монтерлян А. – 237
Мопассан Г. – 286
Мореас Ж. – 126, 127, 132, 133, 137, 378
Мороз Л. – 10, 145, 147, 162, 263, 314, 316, 320, 380, 382, 383, 395, 397-400,
Мосендз Л. – 161, 165, 166, 196-199, 248, 249, 358, 362
Мох О. (Петрійчук Орест) – 237
Мунк Е. – 252, 260
Насенко М. – 9, 30, 84, 366, 373, 383
Назарук О. – 237
Наливайко Д. – 7, 17, 18, 47, 56, 57, 136, 364, 369, 379
Неврлий Мікулаш (Микола) – 10, 47, 101, 102, 188, 191, 194, 225, 228, 229, 231-233, 368, 387, 391, 392, 396

Недошивін Г. – 398
Ненадкевич Є. – 107, 376
Нечуй-Левицький І. – 76, 163, 269, 286, 319, 371
Ніковський А. – 50, 59, 112, 215, 247, 368, 389
Ніцше Ф. – 14, 36, 42, 43, 120, 131, 254, 255, 259
Новаківський О. – 272
Новалис Л. – 116
Новиченко Л. – 6, 17
Нямцу А. – 393

Обюртен О. – 257
Одарченко П. (Чуб Дмитро) – 378
Олбі Е. – 301
Олесь Олександр (Кандиба Олександр) – 5, 21, 23, 32, 33, 48, 71, 125, 145, 157, 161, 165, 166, 187-195, 199, 212, 214, 219, 224-235, 246, 247-249, 270, 271, 278, 284, 344, 357, 358, 361, 387, 391
Олійник О. – 145, 173, 190, 222, 228, 229, 230, 380, 381, 385, 387, 391
Орвич З. – 238
Орлівна Г. – 157
Осборн Дж. – 301
Осьмачка Т. – 272, 273, 397

Павличко С. – 9, 148, 396
Паннов А. – 212
Панченко В. – 10, 145, 225, 227, 316, 321, 325, 335, 387, 391, 401, 402
Пархомик Р. – 145, 381
Паскевич Н. – 362, 400
Паульвер М. – 264
Пачовський В. – 5, 34, 145, 161, 165, 166, 180-187, 212, 214, 215, 222, 223, 240, 246, 247, 271, 358, 362, 386, 391
Перлін Є. – 326
Петров В. (Домонтович Віктор) – 59, 111, 112, 173-175, 193, 377, 385

Пивоваров М. – 392
Пилипчук Р. – 28
Пільняк Б. – 286
Пінтгус К. – 258
Піранделло Л. – 290, 296, 297, 301
По Е. – 214
Погребенник В. – 10, 66, 370
Погребенник Я. – 385
Подраза-Квятковська М. – 130
Поліщук В. – 355, 402
Поліщук Я. – 9, 81, 234, 372, 382, 384, 392
Помілло М. – 242
Пономарьов П. – 59
Потебня О. – 127, 128, 129, 378
Працьовитий В. – 10, 396
Прийма Л. – 245, 393
Пруст М. – 14
Пустова Ф. – 148
Пчілка О. (Косач-Драгоманова Олена) – 28, 174
Пшибильський Р. – 18
Пшибишевський С. – 85, 98, 133, 135, 144, 178, 207, 252, 264, 267, 279, 312, 354

Радишевський Р. – 10, 65, 145, 194, 227, 232, 233, 369, 370, 380, 387, 391, 392
Райнгардт М. – 282, 346
Рембо А. – 132, 262
Ремізов О. – 22
Ренан Е. – 242
Ридель Л. – 85, 98, 141, 144, 167, 178, 247
Рильський М. – 57
Рільке Р.-М. – 11
Роб-Грій В. – 348
Розумний Я. – 375
Романенчук Б. – 175, 386
Ростан Е. – 11
Рубінер Л. – 261
Рубчак Б. – 132, 318, 380

Рудницький Л. – 10, 239, 393
Рудницький М. – 56
Рулін П. – 91, 264, 373
Русова С. – 227, 269
Руткевич О. – 98

Савченко С. – 342, 395, 402,
Савченко Я. – 137, 397
Садовський М. (Тобілевич Микола) – 227, 231, 318
Салига Т. – 9, 16, 27, 157, 235, 237, 393, 397
Самійленко В. – 177
Сарамаго Ж. – 242
Сартр Ж.-П. – 290
Свасьян К.-А. – 372
Свербилова Т. – 147, 372, 381
Свидницький А. – 269
Себастьян М. – 361
Сезанн П. – 252
Семенко М. – 208
Семенюк Г. – 10, 207, 223, 299, 325, 328, 389, 391, 396, 399, 401
Семчук С. – 237
Сервантес М. – 300
Сиваченко Г. – 275, 397
Синдж Дж. – 214
Сівіцька Д. – 18, 80
Сінклер Е. – 280, 283
Сказинський Р. – 237
Сковорода Г. – 43, 57
Скупейко Л. – 10, 55, 58, 62, 69, 84, 115, 369, 370, 371
Словацький Ю. – 57-85, 98, 178, 179, 360, 370-372
Смірнов І. – 380
Смирнов О. – 227
Смолич Ю. – 9, 294, 303, 304, 316, 399, 400
Соловйов В. – 131
Сологуб Ф. – 86, 140
Сосюра В. – 48
Сріблянський М. (Шаповал Микита) – 9, 26-27, 30, 34-35, 37, 38, 147, 152, 156, 227, 270, 365, 366, 382, 397

Ставицький О. – 10, 371, 385
Ставн Дж. – 290
Старинкевич Є. – 388
Старицька-Черняхівська Л. – 270
Старицький М. – 21, 49, 177, 269, 270, 313
Стебельська А. – 375-376, 384
Стефаник В. – 21, 23, 31, 34, 39, 154, 155, 164, 272, 275, 358
Стешенко О. – 270, 386
Стівенсон Р. – 11
Стоколос Я. – 270
Стріндберг А. – 86, 87, 93, 221, 252, 258, 262-267, 278, 279, 284, 287, 288, 292-298, 300, 301, 304-306, 311, 316, 317, 322, 323, 326, 328, 329, 332, 336-339, 344, 346, 349, 352, 354, 360
Стур Я. – 267
Сфорім М. – 290

Таїров О. – 5
Танюк Лесь (Олександр) – 10, 282, 397, 398, 399
Тетмайер К. – 11, 207
Тичина П. – 57, 157, 227, 272, 275, 286
Ткаченко А. – 9
Товкачевський А. – 26, 30, 34, 37, 195, 270
Товстонос С. – 28
Толлер Е. – 261, 263, 267, 282, 310, 329, 344, 346, 348
Топоров В. – 379
Тракль Г. – 260, 261, 262
Тургенєв М. – 286
Туринський О. – 272

Уайльд О. – 36, 86, 100
Уайльд Г. – 213, 214
Українка Леся (Косач Лариса) – 5, 7.

9, 21, 23, 26, 29, 31-36, 39-48, 103, 104-125, 132, 142, 145, 147, 151-155, 161, 164, 165, 168, 172-176, 194, 195, 199, 203, 212, 214-223, 230, 232, 235, 238, 243, 246, 247, 270, 271, 290, 315, 344, 347, 352, 357, 358, 361, 362, 366, 367, 368, 370, 371-375, 376-379, 390
Унру Ф. – 261, 267, 310, 348, 354

Фальківський Д. – 48, 125
Федькович Ю. – 53, 163
Фелліні Ф. – 301
Филипович П. – 95
Фізер І. – 10, 127, 148, 378, 382
Філянський М. – 37, 157
Флобер Г. – 14
Франк Л. – 261, 266
Франко І. – 9, 22-26, 29-31, 34, 57, 117, 124, 129, 141, 147-151, 157, 164, 177, 180, 266, 233, 269, 352, 358, 365, 380, 381, 382
Франс А. – 109
Фройд З. – 14, 134
Фромм Е. – 12, 364

Халізов В. – 251, 394
Хвильовий М. (Фітільов Микола) – 32, 48, 57, 125, 157, 186, 187, 211, 272, 286
Ходжикосєв С. – 138, 380
Хороб С. – 151, 237, 368, 369, 373, 374, 376, 381, 388, 389, 393, 396
Хорст Ш. – 16, 22
Хоткевич Г. – 32, 151, 157, 161, 166, 167, 270, 279, 384
Хропко П. – 10, 59, 215, 390

Царик Д. – 37, 40, 366
Цофф О. – 264

Чалий Д. – 6
Чапек К. – 290
Черемшина Марко (Семанюк Іван) – 23

Черкасенко С. – 5, 32, 145, 160, 161, 165-167, 172, 173, 176-180, 182, 199, 212, 214, 215, 219, 220, 244, 246-249, 270, 271, 278, 284, 358, 362, 383, 384
Чернецький С. – 264
Чехов А. – 86, 91, 221, 264, 270, 279, 326, 331, 352, 360
Чижевський Д. – 78, 164, 371, 384
Чикаленко Є. – 285
Чорній С. – 388

Шамрай А. – 49, 50
Шевченко Т. – 33, 35, 57, 163, 183, 186, 269
Шевчук В. – 246, 365
Шекспір У. – 112
Шеллі П.Б. – 116
Шеллінг Ф. – 131, 188, 386
Шерех Ю. (Шевельов Юрій) – 398,
Шлегель В. – 16
Шляхова О. – 47
Шольц В. – 16, 22
Шопенгауер А. – 130, 131, 188, 259
Шоу Б. – 49, 86, 315, 316, 328, 329, 360, 400
Шпенглер О. – 257
Шпильова О. – 33, 105, 366, 367, 368, 376
Штадлер Е. – 260, 261, 262
Штрамм А. – 340, 341

Юнг К.Г. – 14, 62, 63, 79, 98, 134
Юркевич П. – 43
Юськів М. – 347

Якубець М. – 58, 369
Якубовський Я. – 177
Якубський Б. – 88, 94, 96, 97, 107-108, 110, 373, 374, 377, 390
Ямпольський І. – 109, 110, 376
Янів В. – 235
Яновська Л. – 279

Яновський Ю. – 32, 48, 125, 211
Яременко В. – 230, 391
Ясперс К. – 13, 364
Яцків М. – 157

Benson R. – 395
Bojko-Blochyn J. – 364, 365, 382, 391
Buschmann J. – 364

Campbell J. – 373
Clark B. – 391
Coellen L. – 364
Cundi P. – 376, 389, 390

Denkler H. – 395
Duwe W. – 339, 402

Edschmid K. – 395

Frenzel H. – 394

Grove Press – 395

Heidegger M. – 394
Heller Reinhold – 395
Horst S. – 364
Hubbell J. – 389
Hutnikiewicz A. – 379, 399, 402

Jakubiec M. – 369

Kasperski E. – 381
Kipa A. – 375
Klotz V. – 389
Kozak S. – 369
Kriezmborg A. – 389
Krzyżanowski J. – 364, 371, 375
Kuligowska-Korzeniewska A. – 386
Kultschytzkij A. – 388
Markiewicz H. – 374, 379

Nevrly M. – 375

Patajczak J. – 396
Perkins G. – 394
Pfister M. – 389
Podraza-Kwiatkowska M. – 379, 379

Ritchie J. – 395

Selz J. – 394
Siwicka D. – 70, 364, 372
Słowacki J. – 370
Sokel V. – 395
Steffens W. – 395
Stuart D. – 373
Stuyver W. – 394
Styan J. – 398

Terlecka A. – 386
Terlecki T. – 386

Utitz E. – 394

Waligóra J. – 371
Wedel E. – 375
Witkowska A. – 364
Wyka K. – 394
Wyspiański S. – 386

ЗМІСТ

ВСТУП.....	3
Р О З Д І Л I. УКРАЇНСЬКА НЕОРОМАНТИЧНА ДРАМА	
Джерела і самоусвідомлення українського неоромантизму.....	11
Українська неоромантична традиція в контексті західноєвропейського драматургічного модернізму.....	48
Полівалентність неоромантизму: особливості синтезу художнього мислення.....	104
Р О З Д І Л II. УКРАЇНСЬКА СИМВОЛІСТСЬКА ДРАМА	
Витоки й самодостатність конструктивної моделі символістської художньої свідомості.....	126
Типологічна характеристика українського та західноєвропейського драматургічного символізму.....	164
Поетика одноактних і релігійно-християнських жанрів символізму.....	212
Р О З Д І Л III. УКРАЇНСЬКА ЕКСПРЕСІОНІСТСЬКА ДРАМА	
Історико-теоретичні засади становлення та функціонування українського експресіонізму.....	250
Поетика української і західноєвропейської експресіоністської драматургії: типологія художніх пошуків.....	285
ПІСЛЯСЛОВО	357
ПРИМІТКИ.....	364
АЛФАВІТНИЙ ПОКАЖЧИК ПРІЗВИЩ.....	403

Наукове видання

Степан ХОРОБ

УКРАЇНСЬКА МОДЕРНА ДРАМА КІНЦЯ ХІХ –
ПОЧАТКУ ХХ СТОЛІТТЯ
(НЕОРОМАНТИЗМ, СИМВОЛІЗМ, ЕКСПРЕСІОНІЗМ)

МОНОГРАФІЯ

Літературний редактор: Надія ТИШКІВСЬКА

Технічний редактор: Олена БОЙЧУК

Коректор: Гафія ВАСИЛЕВИЧ

Комп'ютерна верстка: ЛІДІЯ КУРІВЧАК

Здано до набору 12.02.2002. Підписано до друку 26.03.2002.

Формат 60x84^{1/16}. Папір офсетний №1. Гарнітура "Times New

Roman". Друк офсетний. Умовн. друк. арк. 18,2. Обл.-вид. арк. 18,5.

Зам. 2522.

Наклад 500 прим.

76025. м. Івано-Франківськ, вул. Шевченка, 57.

Віддруковано з готових діапозитивів в обласній друкарні.

70000 м. Івано-Франківськ, вул. Січових Стрільців, 47.