

ТИПОЛОГІЯ СИМВОЛІЗМУ В ДРАМАТИЧНИХ ТВОРАХ ІВАНА КОЧЕРГИ І ЗАРУБІЖНИХ ДРАМАТУРГІВ (НА МАТЕРІАЛІ П'ЄС «АЛМАЗНЕ ЖОРНО», «СВІЧЧИНЕ ВЕСІЛЛЯ» ТА «МАЙСТРИ ЧАСУ»)

Науковий вісник Ужгородського університету. Серія: Філологія. Соціальні комунікації. Випуск 1 (29).

Хороб С. Типологія символізму в драматичних творах Івана Кочерги і зарубіжних драматургів (на матеріалі п'єс «Алмазне жорно», «Свіччине весілля» та «Майстри часу»); 13 стор.; кількість бібліографічних джерел – 11; мова – українська.

Анотація. У статті порушено проблему типологічної характеристики символістського типу художнього мислення Івана Кочерги («Алмазне жорно», «Свіччине весілля», «Майстри часу») та зарубіжних письменників – драматургів Моріса Метерлінка («Синій птах», «Монна Ванна»), Вільяма Батлера Єйтса («На Байловім березі») і Юджина О'Ніла («Довга подорож у ніч»). З'ясовано особливості (збіжності і відмінності) драматургії українського та зарубіжних авторів, виявлено схожі елементи символістської поетики в їх творах, спорідненість в організації структури їх драм тощо.

Ключові слова: символізм, порівняльно-типологічна характеристика, образ-алегорія, компаративістський підхід, поетика драми.

Дослідники драматургічної творчості Івана Кочерги, зокрема раннього періоду її розвитку (до 1934 року), справедливо виокремлюють у ній національну, філософську та екзистенційну проблематику, риси модерністської, зосібна символістської, поетики, новаторські принципи формотворення тощо. Загалом його п'єси цього часу «Фея гіркого мигдалю», «Алмазне жорно», «Пісня про Свічку» («Свіччине весілля»), «Майстри часу» позначені оригінальним стилем, ефективними засобами художнього мислення, що зближує їх з творами західноєвропейських драматургів. І це при тому, що сам Іван Кочерга в цей період своєї творчості зчаста декларував (здебільшого у своїх літературно-критичних і театрознавчих виступах) настійливе прагнення реалістичного зображення образів, характерів, конфліктів, драматичної дії. Натомість, використовуючи у них прийоми романтизації подій та героїв, він свідомо йшов до цілком новаторського на тоді підходу в їх творенні.

Так, його романтизована ідея пошуків мрії у «Феї гіркого мигдалю» (попри очевидний водевільний сюжет, деяку «котурновість» дійових осіб та казковий флер характерів основних персонажів) спонукала до пошуків відповідної системи образів-символів, що у своїй сукупності витворили «складну соціальну алегорію» (Юрій Смолич), а відтак і цілковито самобутню символістську форму його авторської ідейно-естетичної свідомості. Вочевидь, це й дало підстави Магдаліні Ласло-Куцко стверджувати, що Іван Кочерга, починаючи з першого драматичного твору («Пісня в бокале», 1910) і завершуючи останньою драмою («Пророк», 1947), продуктивно використовував «єдиний конструктивний принцип, а саме наявність семантич-

них кореляцій, що впливають з центрального символу п'єси» [1, с. 268]. Власне символістський тип художнього мислення драматурга, що особливо увиразнився в його творчості 20-30-х років ХХ століття, дає всі підстави для компаративістського підходу в аналізі його драматургії й аналогічних літературних явищ зі світового письменства.

Тому й не дивно, що по суті всі дослідники творчості Івана Кочерги (Наталія Кузякіна, Юрій Бойко-Блохин, Лариса Залеська-Онишкевич, Магдаліна Ласло-Куцко, В'ячеслав Брюховецький, Остап Бодик, Олена Бондарева та ін.) так чи інакше завжди підкреслювали цю особливість символістського впливу на його художнє мислення. Бо майже всі його драми (хіба що за винятком «кооперативних») самозароджувалися із своєрідних символів, що з розгортанням драматичної дії перетворювалися у поняття, набуваючи конкретного виразу, або ж стаючи алегоріями. Такими є, скажімо, п і с н я в захованому кришталевому келиху («Пісня в бокале»), таємниче печиво («Фея гіркого мигдалю»), ж о р н а як дорогоцінний камінь, унікальна сімейна реліквія-коштовність і млинове коло («Алмазне жорно»), т у п и к, г л у х и й к у т на залізничній станції і в житті («Марко в пеклі»), с в і т л о як наслідок запаленої свічки і як русій 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 суцього («Ярослав Мудрий»), ц е р к о в н а ч а ш а як предмет християнського ритуалу і як роздвоєність (чаша Граалю) та невмолимість долі людини у боротьбі за щастя («Пророк»).

Використовуючи засоби символістської поетики, Іван Кочерга «майстерно трансформувал абстрактні проблеми у сценічні ситуації, дуже часто пов'язуючи їх з релятивістськими орієнтира-

ми: його героїв бентежить пісня, якої давно вже не чули, їх збуджує смак, відчутий багато років тому, вони прагнуть зрозуміти і перенести у світ раціоналістичних уявлень релятивність часу і простору» [2, с. 15]. Цікаво, що своєю поетичною драматургією він, з одного боку, наче продовжував традиції у розвитку неоромантизму та символізму, що їх культивувала у своїх драматичних поемах і драматичних етюдах Леся Українка (як, до речі, й О. Олесь), а з іншого, – щедро використовував світовий, принаймні західноєвропейський досвід творчого побутування символістського типу художнього мислення, приміром, Моріса Метерлінка, Станіслава Виспянського, Вільяма Батлера Єйтса – драматургів, які наприкінці XIX – початку XX століття витворювали оригінальний літературно-сценічний символізм. Останній, пов'язуючи його з ірландськими національними проблемами, надавав символізму неоромантичного забарвлення, що спостерігається у драматургії українського автора 20-30-х років XX століття. Як і в Івана Кочерги, поетична драматургія Єйтса «має символіко-метафоричне значення, засноване на універсалізації подій; вона співвідносить подію з філософськими проблемами буття [3, с. 571].

На умовно-метафоричному підґрунті сконструйована система символів-образів та сюжетні перипетії п'єси «Алмазне жорно» Івана Кочерги. За переконанням Наталі Кузякіної та Лариси Залеської-Онишкевич, ця драма стала, власне, тим твором, який значною мірою пояснює творчу еволюцію Івана Кочерги як саме у к р а ї н с ь к о г о драматурга, твором, що немовби 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 категорій з категоріями людського духу і психіки, «чого владно вимагала обрана мною тема – показати ті шляхи, які проходять люди в своїй свідомості» [4, с. 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: 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 істини 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. Проте судді в канцелярії не застає. Підступно скориставшись цим, граф Ружинський таємно замикає Стеся 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 Колонні, але й усіх мешканців міста, котрих хочуть приневолити флорентійці. На вимогу їхнього командира Принцивалле монна Ванна йде до нього, гадаючи, що той прагне її звалтувати. Проте він освідчується жінці в коханні, використовуючи слушну нагоду, допомагає обложеному місту й сам, ховаючись од розлючених 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 некладаються 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 прикраса, 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, і врешті-решт, помсту гнобителям. У фіналі твору Хмарний, піднявши надлюдськими зусиллями млинове коло, вбиває Ружинського.

Порівняно з «Алмазним жорном» інша п'єса Івана Кочерги «Свічине 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. Згадаймо, що у своїй драмі «На Байловім березі» Вільям Батлер Єйтс також вибудовує сюжетні перипетії, образи-символи та характери на реальній ірландській проблематиці та ірландських легендах про міфічного героя Кухуліна, що в національній свідомості багатьох поколінь ірландців став символом у боротьбі за інтелектуальну свободу, символом нескореності перед завойовниками та символом відродження Ірландії. Тут, як і в п'єсі українського драматурга, центральним постає символічний образ головного героя. Та якщо у першого домінуючим проступає символ сонця, то в другого – звичайна свічка, яка, як і сонце, випромінює світло.

Власне, свічка як промовиста деталь у художньому мисленні Івана Кочерги, набуває різних символістських відтінків, а відтак і значень. Протягом драматичної дії, в міру її розгортання та розвитку драматичного конфлікту, все більш очевидніше виявляється центральний символ драми – світло. Та з самого початку свічка прямо асоціюється із прізвиськом головного героя зброя 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 запалювати ввечері свічки. Однак справа Івана Свічки зазнала поразки: його ловлять, ув'язнюють і намагаються виколоти очі, себто забрати світло очей, а згодом хочуть стратити. Для того, щоб врятувати його, Меланка згоджується на пропозицію воєводи пронести у вітряну теміню ночі свічку з п о л у м ' я м, що їй нагадуватиме свічку весільну, а воєводи – 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 із вродливої дівчини. Свічка, яку несла Меланка крутими яругами, важкопрохідними хащами і полум'я якої вона всіяко оберігала від дощу й вітру, інших перепоп, враз погасла. Меланку заледве саму врятовують ремісники. Власне вони замість невеличкого полум'я її свічки розпалюють вогонь народного протесту супроти гнобителів з метою повернути киянам світло.

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 «Свічине весілля», а неодмінною основою його символістського типу художнього мислення. «Незвичність цього твору, – пише Магдаліна Ласло-Куцок, – 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» [5, с. 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 персонажем новорічного дійства, котре, своєю чергою, 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: М е л а н к а – з о р я – с в і т. Словесна асоціація світу й світла тут надто виразна. 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 захоплення (приміром, звичайним перцем), що також вибудовують символістську семантику в драмі «Свічине весілля».

Герой драми «На Байловім березі» Кухулін також прагне освітити людям шлях у майбутнє, тому так зчаста звертається до сонця як до свого батька (за ірландською легендою, Кухулін народився від бога сонця Луга й смертної жінки Дехтіре, цим і пояснюється його виняткова мужність, надзвичайна сила та відвага), але він так і не може справитися з усіма своїми божественними дарами. На відміну від Івана Кочерги, який вибудовує центральну постать своєї драми не лише як винятково героїчну, а й цілісну, Вільям Батлер

Сйтс свого Кухуліна зображує так, аби повсякчас виявляти в ньому суперечності його характеру, його діянь і вчинків. Ці внутрішньо психологічні роздвоєння драматург майстерно доповнює зовнішніми – конфліктними зіткненнями між Кухуліним і Конхобаром, що символічно втілюють собою, по суті, два людські начала – емоційне та раціональне.

Це, власне, типово для ейтсівських героїв. Як справедливо зауважує Інна Мокровольська, «Кухулін – особистість свободололюбива, що живе за законами пристрасти й імпульсу. Конхобар, навпаки, – втілення раціоналізму. Він повністю підпорядкований інтересам королівства. Йому необхідно підкорити собі Кухуліна, бо той анархічний у своєму індивідуалізмі (передовсім у відстоюванні інтересів народу, у настійливому прагненні подарувати йому світло сонця – свободу. – С. Х.). Трагізм та іронія ситуації в тому, що герой такого масштабу, як Кухулін, мусить всупереч логіці подій, прийняти присягу вірності королю. Кухулін залишає табір «божественних» (тих, хто наділений винятковістю, а відтак стають символами всесильності. – С. Х.), виявившись нездатним зберегти свою цілість. Відразу ж настає трагічний наслідок цього. Кухулін убиває найдорожчу людину – свого сина, пішовши проти себе самого, супроти своєї природи» [6, с. 575].

Отож, для двох драматичних творів спільним є героїко-символічний рівень зображення як сюжетних перипетій, так і характерів, що збільшені до національних та вселюдських масштабів, а самі їхні імена – Свічка та Кухулін – стають наскрізними символами, пов'язаними з національними віруваннями та фольклорно-міфологічними образами вогню, світла, народної звияги і свободи. Ці символи в українського та ірландського авторів є не тільки домінуючими у структурі їх драм, а й такими, що сприяють розгортанню провідної теми в обох п'єсах. Хоча, як зазначає Магдалина Ласло-Куцук, у «Свіччиному весіллі» Івана Кочерги іноді мимохіть «виникають певні небажані зміщення саме на семантичному рівні, підміни основних значень, які шкодять цілісності, смисловій єдності твору» [7, с. 279]. А це, відповідно, порушує цілісність символістського типу мислення автора.

Чи не найбільше відбилосся 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 конкретиці, 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 влада-

ривати 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» [8, с. 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, безумовне реалістичне відображення нашої дійсності, відмовився від допомоги символічного прийому, – і завдання виявилосся для письменника надто важким. Результати, досягнуті Кочергою в останніх двох актах, значно бідніші за ті, яких він досяг у перших двох» [9, с.281].

Заміна чи точніше – еклетика символістського типу художнього мислення двох перших дій з реалістичним типом авторської свідомості в двох останніх актах негативно позначилася на загально-стильовому 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 звільгаризована 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 постані Карфункеля найбільш дійовою особою стає водій і п'яниця Таратута. «Накопичення випадковостей у «Майстрах часу» істотно зменшувало

типову символічність образів, про яку говорив Кочерга [10, с. 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» [11, с. 145].

Майже на десятиліття пізніше від українського автора звернувся до художнього зображення часу і простору та їх релятивності американський драматург-символіст Юджин О'Ніл у своїй пізній п'єсі «Довга подорож у ніч». Щоправда, на відміну від «Майстрів часу», тут немає зовнішньої дії, показаний лише один день із життя сімейства Тайронів, тоді як у творі Івана Кочерги час регламентується двадцятьма п'ятьма роками. Однак суть не в тому, хто скільки часових вимірів розгортає. Обидві драми виявляють спільність у тому, що обирають для художнього осмислення, здавалося б, найпростіші елементи посутнього людського буття: одиницю часу й одиницю суспільства (індивідуальна для кожного), в яких уміщено і страждання, і радість, і успіхи, і невдачі, і розчарування, і навіть... особистісні трагедії. Всіх героїв драматичних творів українського й американського письменників міцно зв'язують відчай, зневіра, любов і ненависть, а також самотність. По суті кожен із них є своєрідною жертвою і водночас джерелом бід, непорозуміння і нещастя.

Проте, порівняно із «Майстрами часу», в «Довгій подорожі у ніч» символістський тип художнього мислення однаковою мірою витриманий у всіх діях та ситуаціях. Наприклад, у другій дії тонко досягається Юджином О'Нілом алегоричність у зображенні рук дружини Джеймса Тайрона Мері. Колись чи найкрасивішими в неї були руки, але тепер, спотворені хворобою, вони часто виражають своє каліцтво і тому жінці їх доводиться приховувати. До речі, в кельтській міфології рука – символ сім'ї. І розпухлі, зболені руки Мері – це не лише причина її страждань, але й водночас символ

скаліченої і понівеченої життям сім'ї Тайронів. Та найголовніше, що вигідно вирізняє драму Юджина О'Ніла від п'єси Івана Кочерги, – цілісність і визначеність символів часу та простору в загальній структурі свого драматичного твору, мотивованість головного конструктивного принципу, що корелюється системою всіх символів драми й загалом символістським типом художнього мислення американського драматурга.

Виходячи із такого порівняльно-типологічного аналізу, такої компаративістської методи у з'ясуванні символізму двох п'єс, відокремлених одна від одної майже десятиком років, можна зробити принаймні два висновки: по-перше, драму «Майстри часу» лише почасти можна віднести до чистого символізму (він наявний, повторюємо, здебільшого у двох перших діях), хоча використані в ній символістські засоби поетики й естетики 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 форматоворчого) «Майстрів часу».

Це засвідчувало й інше: в нових, радянських умовах, очевидячки регламентувалася будь-яка письменницька ініціатива запровадити нетрадиційні, не офіційно визнані та ідеологічно узгоджені модерні типи авторської свідомості, зокрема символізму. Через те символістська драма, ще якоюсь мірою рефлексуючи 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.

Література

1. Ласло-Куцюк Магдаліна. Ключі до театру Івана Кочерги // Магдаліна Ласло-Куцюк. Шукання форми: нариси з української літератури ХХ століття. – Бухарест: Критеріон, 1980. – С. 267-296.
2. Бондарева О. «Мов виноград у золоту чашу, вино словес він проливає в світ...» // Іван Кочерга. Вибрані твори / Передмова О. Бондаревої. – К.: Сакцент Плюс, 2005. – С. 5-24.
3. Мокровольська Інна. Післямова // Вільям Батлер Єйтс. Вибрані твори: Поезії, поеми та драми: Пер. з англ. / передм. С. Павличко; Післямова І. Мокровольської. – К.: Юніверс, 2004. – С. 524-585.
4. Кочерга Іван. Радість мистецтва: Зб. театральної публіцистики. – К.: Мистецтво, 1973. – 189 с.
5. Ласло-Куцюк Магдаліна. Ключі до театру Івана Кочерги // Магдаліна Ласло-Куцюк. Шукання форми... С. 267-296.
6. Мокровольська Інна. Післямова // Вільям Батлер Єйтс. Вибрані твори: Поезії, поеми та драми... – С. 524-585.
7. Ласло-Куцюк Магдаліна. Ключі до театру Івана Кочерги // Магдаліна Ласло-Куцюк. Шукання форми... – С. 267-296.
8. Кузякіна Наталя. Драматург Іван Кочерга. – К.: Рад. письменник, 1968. – 258 с.

9. Цит. за: Ласло-Куцюк Магдалина. Ключі до театру Івана Кочерги // Магдалина Ласло-Куцюк. Шукання форми... – С. 267-296.
10. Кочерга Іван. Радість мистецтва... 189 с.
11. Кузякіна Наталія. Драматург Іван Кочерга... 258 с. Про це також йдеться у: Залеська-Онишкевич Лариса. Іван Кочерга: майстри часу // Лариса Залеська-Онишкевич. Текст і гра: Українська модерна драма. – Нью-Йорк-Львів: Літопис, 2009. – С. 246-255.

Степан Хороб

ТИПОЛОГИЯ СИМВОЛИЗМА В ДРАМАТИЧЕСКИХ ПРОИЗВЕДЕНИЯХ ИВАНА КОЧЕРГИ И ЗАРУБЕЖНЫХ ДРАМАТУРГОВ (НА МАТЕРИАЛЕ ПЬЕС «АЛМАЗНЫЙ ЖЕРНОВ», «СВИЧЧИНА СВАДЬБА» И «МАСТЕРА ВРЕМЕНИ»)

Аннотация. В статье исследуется проблема типологической характеристики символистского типа художественного мышления Ивана Кочерги («Алмазный жернов», «Свиччина свадьба», «Мастера времени») и зарубежных писателей-драматургов Мориса Метерлинка («Синяя птица», «Монна Ванна»), Вильяма Батлера Ейтса («На Байловом берегу») и Юджина О'Неила («Длинное путешествие в ночь»). Выявлены особенности (общие черты и отличия) драматургии украинского и зарубежных авторов, обнаружены похожие элементы символистской поэтики в их произведениях, родство в организации структуры их драм и т.п.

Ключевые слова: символизм, сравнительно типологическая характеристика, образ-аллегория, компаративистский подход, поэтика драмы.

Stephen Khorob

TYPOLGY OF SYMBOLISM IN THE DRAMA WORKS OF IVAN KOCHERHA AND FOREIGN PLAYWRIGHTS (BASED ON THE PLAYS "DIAMOND GRINDER", "SVICHCHKA'S WEDDING" AND "MASTERS OF TIME")

Summary. The article raised the issue of typological characteristics of the symbolist type of artistic (creative) thinking of Ivan Kocherha ("Diamond grinder", "Svichchka's wedding", "Masters of Time") and foreign writers-playwrights Maurice Maeterlinck ("Blue Bird", "Monna Vanna"), William Butler Yeats ("On Baile's Strand") and Eugene O'Neill ("The long journey into the night"). The features (convergence and differences) of Ukrainian and foreign drama authors are found out, there are revealed similar items of symbolist poetics in their writings, the relationship of structure organisation in their dramas etc.

Keywords: symbolism, comparative-typological characteristics, image-allegory, comparative approach, poetics of drama.

Стаття надійшла до редакції 08.04.2013 р.

Хороб Степан Іванович – доктор філологічних наук, професор, завідувач кафедри української літератури Прикарпатського національного університету імені Василя Стефаника.