

**ПОЕТИКА НЕОНАТУРАЛІСТСЬКОЇ УКРАЇНСЬКОЇ ТА ПОЛЬСЬКОЇ ДРАМИ  
20-Х РР. ХХ СТОЛІТТЯ**

*У статті досліджено поняття неонатуралізму як еволюційного продовження натуралізму, вивчено його основні теоретичні засади. На прикладі українських соціально-побутових драм початку ХХ століття (С. Черкасенко "Земля", Є. Карпенко "В долині сліз" та Г. Ващенко "Сліпий") робиться спроба довести наявність неонатуралізму як стильового офарблення на ряду із екзистенційно-трагедійним конфліктом, жанровими модифікаціями, одивненням тогочасних філософських ідей.*

Наголошуючи на активному інтересі до народної драми у драматургії 20-30-х років ХХ століття, до її витоків і характеру виконання, Бертольд Брехт у своїй статті "Зауваження про народну п'єсу" виявляє тенденції двох стилів високого (артистичного) та натуралістичного (природного), що засвідчує синтез "романтично-класицистичного та натуралістичного напрямів" у модерних драмах ХХ століття [1: 166]. Б. Брехт зазначає, що поєднання літературних стилів виникло внаслідок негативного трактування і сприймання читачами або глядачами народної драми із її непристойним, згрубілим зображенням дійсності. На його думку, задля уникнення суто реалістичного (натуралістичного зображення) з його викривальним характером необхідним є введення поетичних елементів, що виводить народницьку (натуралістичну драму) на рівень самостійного та цілком літературно оформленого жанрового різновиду. Спостерігши таку тенденцію еволюції народної драми, німецький драматург вирішує "... поставити перед народною п'єсою велику ціль, до якої її зобов'язує навіть сама її назва", що він і робить у своєму драматичному доробку [1: 169]. Означена ним тенденція спостерігається вже у театрі 20-х років (зокрема, в українській та польській драмі), коли на фабулу побутово-родинної драми з натуралістичним офарбленням накладався філософсько-психологічний "надтекст", метафізичний сюжетний план, який вимагав певних форм узагальнення (метафоризації, символів, алегорій, гротеску, іронії та ін.).

Подібне явище спостерігаємо і в українській драматургії початку ХХ століття, коли натуралістична драма соціально-побутового, народницького спрямування насичується ліро-епічним "надтекстом" і переростає у неонатуралістичну драму, мелодраму, трагікомедію, п'єсу абсурду. Отже, це доводить безперечний розвиток і реінтерпретацію сприйняття народної драми як в літературному, так і сценічному трактуванні, як це відзначив Б. Брехт у своїх наукових статтях.

Драматургія початку ХХ століття характеризується процесом жанрової трансформації, під впливом модерністських та авангардистських напрямків (неонатуралізму, експресіонізму, неокласицизму). Явище неонатуралізму не виникло у мистецтві само по собі як реакція на суспільні події та культурний розвиток нової епохи ХХ століття. Сам термін "неонатуралізм" був введений С. Колтоновською на початку ХХ століття стосовно натуралізму "другого покоління". Цей напрямок вважається спадкоємцем натуралізму з істотними змінами його естетичних засад. Вітчизняні літературознавці, зокрема, М. Кебало, В. Миловідов, Н. Косило, М. Зимомря, О. Білецький, Б. Зінгерман вивчають питання особливостей натуралізму в літературі і доводять самостійність розвитку цього напрямку і вивчають головні ознаки натуралізму у літературі, а явище неонатуралізму в українській та російській літературі аналізує українська дослідниця Т. Свербілова. Тривалий період часу, як зазначає український дослідник М. Кебало, низка науковців ототожнювали натуралізм із реалізмом, не сприймали його як окремий напрям, народжений із реалізму. Головну відмінність між реалізмом і натуралізмом дослідник спостерігає у способі аналізу дійсності: у реалістичних творах адекватний процес пізнання може відбуватися завдяки опосередкованому аналізу художника-дослідника, а у натуралістичному творі, головним чином, аналізується об'єктивність зображення просторової дійсності, такий процес стає можливим при відмові від синтетичного узагальнення з боку автора. Письменники використовують наукові методи зображення, перенесені на ґрунт художнього слова, та опис "шматка життя" таким, яким він є [2: 5].

У свою чергу, російський дослідник В. Миловідов у своїй монографії "Поетика натуралізму" розглядає низку основних творчих принципів (канонів) натуралізму, заснованих на певному світогляді і спрямованих до осмислення художньої дійсності, що дає натуралізму право вважатися одним із літературних методів "... у класичному натуралізмі є всі атрибути методу: дійсність (точніше "шматок життя"), світоглядна платформа (позитивізм), специфічні принципи зображення (біологізація, увага до факту, фотографізм), подвійний детермінізм, дарвіністичні дослідження [3: 77]. М. Кебало виявив засади натуралістичної концепції людини кінця ХІХ століття, побудованої на засадах теорії Ч. Дарвіна та Г. Спенсера: "... першим аргументом цієї концепції є думка, що всі об'єкти реальної дійсності, включаючи свідомість людини, є матеріальними. Другим – ідея, що всі вони перебувають у причинно-наслідкових стосунках. Третім – вважається погляд на принципи моральної поведінки, котрі вимірюються емпірично виявленими фактами та подіями навколишнього світу" [4: 241].

Розглянувши основні теоретичні засади прояву натуралізму, варто звернутися до особливостей неонатуралізму як течії, сформованої в українській літературі перших 20 років ХХ століття.

Дослідниця Т. Свєрбілова зауважує, що на відміну від натуралізму неонатуралізм бере до уваги "психофізіологію окремої людини", а не "фізіологію суспільства". Головним стабілізатором людського існування драматурги неонатуралізму вважають самоаналіз індивіда та його безпосереднє прагнення до гармонії у собі завдяки рефлексіям, що теж істотно різниться від пріоритету природних законів натуралістів. Відчутним стає також вплив робіт З. Фрейда щодо психоаналізу, який поглибив значення понять "середовище" і "спадковість", висунувши на перше місце не генетичний зв'язок і біологічну реальність, а наслідки дитячих психологічних переживань та оточення дорослими. Неонатуралісти широко розглядають питання розпаду моралі через мотив "проблеми статі" та "проблеми смерті". Порнографічно-еротичний елемент виражається у драмах через вирішення конфлікту між "пансексуальністю чоловічої половини людства і підсвідомою еротичною цілеспрямованістю жіночої його половини" [5: 165]. Мотив смерті проявляється у зображеннях насильницької смерті дітей, що виразноє собою деградацію суспільства, оскільки табу на опис дітовбивства порушується, цей мотив наявний у творах Ф. Достоевського, Л. Толстого, В. Винниченка та ін. Проте неонатуралізм виявляє принципово нову тенденцію для зображення мотивів статі та смерті. Вони зображуються не як хвороба, (що є характерним для натуралізму ХІХ століття), а як фанатична ідея (*idee fixe*). Герої, одержимі фанатичною ідеєю, намагаються протистояти природному (біологічному) розвитку подій, що часто призводить до трагічного фіналу. До таких ідей варто віднести ідею В. Винниченка "чесності з собою" (перевага творчого фанатизму над життям, нівеляція поняття опіки над дітьми, втілення неонатуралістичної ідеї генетичного вдосконалення людського роду, моральне виродження роду, протиставлення дарвіністичних етюдів з поглядами дарвінізму та вейсманізму в основі міфологічно-архетипним уявленням), суть якої полягає у словах однієї із героїнь п'єси "Самотні", що нагадують явище одивнення ніцшеанських засад буття: "Поставимо собі закон, та будемо за ним діяти" [5: 192]. Неонатуралізм із його ідейними протиріччями призводить до жанрової модифікації або трансформації жанрів: поширюються п'єси абсурдистського напрямку та мелодрами (як жанр масової літератури, який вдало втілює вище зазначені риси неонатуралізму), трагедії набувають трагікомедійних ознак.

Аналізуючи драму С. Черкасенка "Земля", треба звернути увагу на простір, в якому діють персонажі: це не типова селянська дійсність, притаманна творам української літератури – дія відбувається у буржуазному містечку. Герої драми – шахтарі – вихідці з села, отже, хронотоп передає штучність відірваності селянина від землі, виразноє зіпсутість моралі людини села в умовах відриву від землі, що виразноє неонатуралістичну ідею спадкового виродження роду. Починаючи з першої дії у діалогах розкривається символічний зміст назви п'єси "Земля": герої не втратили орієнтири патріархальної культури (культ землі), мріють повернутися до землі і водночас є adeptами нової системи цінностей. Невипадково драматична колізія п'єси пов'язана зі спробою ряду шахтарів-селян повернутися до колишнього життя, втекти від розпусного впливу міста.

**Юхим.** І вчетверте піду!.. Що Юхим наважиться зробити, те зробить! Не можу я тут... Хлібороб же з діда-прадіда. Тягне мене... розуміти – тягне... [6: 6].

Польська дослідниця М. Ольшевська в своїй роботі "Хлопська трагедія" висловлює думку про те, що процес капіталізації руйнує моральну і релігійну основу сільського світобачення, тобто відбувається деградація суспільства, домінування в ньому хворобливих станів [7: 108]. Зречення своїх духовних принципів призводить до зречення землі, що є для селянина своєрідним посередником між ним і космічним, міфологічним ладом. Саме цей потяг до землі породжує потужну фатальну силу, що переходить у "трагедію, катастрофізм, який набуває не тільки суспільного характеру, а й характеру екзистенційного, метафізичного. Поняття землі стає одержимою, фанатичною ідеєю, яка через свою несумісність із реальністю руйнує інші людські цінності. Джерелом трагізму, передусім, стає душа селянина із його шаленством, що нагадує прокляття античних персонажів" [7: 112-113].

Зав'язкою драми є несподіваний прихід селянина Сили до шахтарів на заробітки, який втручається у стосунки між Ольгою і Миколою. Під час знайомства з мешканцями села він захищає Ольгу від Миколи і тим самим попадає під вплив її пристрасті, який руйнує його душу. В цій еротичній залежності максимально реалізуються міжстатеві відносини, які були аспектом аналізу неонатуралістичних драматургів. В основі зовнішньої колізії п'єси "Земля" лежить мелодраматичний конфлікт, який набуває характеру любовного трикутника. Шахтар-селянин Микола у зав'язці драми розповідає про своє майбутнє весілля з Ольгою, яка, порушуючи всі канони патріархального суспільства, не дотримується вірності своєму нареченому і дає надію кожному парубку. Ольга маніпулює всіма, з ким вона спілкується, має величезний вплив на шахтарів, у чому виразноє її ідея фікс (максимально реалізувати свої підсвідомі нестримні еротичні бажання). У шинку відбувається перша сцена зустрічі Ольги і селянина Сили. Ольга одразу звертає увагу на нього, тим самим викликає ревності Миколи. Друга дія починається вдома в Ольги, до якої прийшов Сила, але його любов'ю з дівчиною заважають

думки про землю, про власну жінку, яку він залишив удома. Ольга освідчується Силі в коханні і виправдовує свою зраду перед Миколою:

**Ольга.** (тихо сміючись) Стривай, стривай дурнику!.. Я – сама огонь, спалю!.. То чи не забагато ж уже було б того огню? Я тебе люблю, Сило. Як тільки побачила тебе, одразу серце тобі оддала. Ти не огонь, але ти дужий; ти плохий, але незайманий, як дитина... ні, краще – як тихая діброва: в тобі й одпочити можна, як у прохолоді, а захочеться огню, то запали тільки – й не спиниш. Ти – діброва, а я огонь... [6: 29].

Дівчина оповідає Силі легенду про царівну, яка закохалася у дуб, що утворює своєрідну аналогію до її кохання, але Сила перериває її казку роздумами про плуг, землю.

Наступним етапом розвитку сюжету є сварка між Ольгою і Миколою, яка загострює стосунки героїв у "любовному трикутнику". Ольга все сильніше причаровує до себе Силу. Тонкогласов, у свою чергу, переконув її у марності цього через поневолення душі героя фатальною силою землі:

**Тонкогол.** Не розпалиш, Олю: одвологнув він дуже коло землі, й так, серце, прилип до неї, що чорта з два одірвеш. ...І на роботу не ходиш: до шахти, а в степу опинишся. Ні, брат, – це трагедія! З-під неї не вивернишся. Сьогодні не утічеш – утічеш завтра [6: 39-42].

В кінці другої дії зіткнення героїв набуває руйнівної сили через появу нового персонажа: жінки Сили Марії. С. Черкасенко не просто вводить її в контекст драми, вона ототожнюється з фатальним покликом землі. Невипадковим є й ім'я Марії, яке символізує біблійні образи матері, жінки, першоначала, істинного родинного шляху. Отже, можна наголосити на наявності неонатуралістичної опозиції: дарвіністичні (біологічні) потяги протиставляються архетипному, духовному началу. Протягом усієї третьої дії Сила вагається між тим, щоб залишитись у брудній шахті, але з Ольгою, яка демонічним коханням заволоділа його свідомістю, і тим, щоб повернутися до землі, виконувати свій святий обов'язок. У четвертій дії кульмінаційним моментом є остання спроба Ольги силою відірвати коханого від родини. Під час кульмінації, яка відбувається на пероні, перед від'їздом потяга, всі персонажі були свідками трагедійної випадковості, що ще більше драматизує дію і є своєрідним втіленням провідного мотиву смерті, загибелі героя, який не зумів подолати свою фанатичну ідею. Сила, вирішивши повернутися до села, випадковим поштовхом вбиває Ольгу, яка стоїть на перешкоді до нього. Вину за вбивство бере на себе один із уже пропавших селян-шаhtarів, який остаточно деградував без землі і, подібно до чехівських персонажів, відчуває себе зайвим на землі від народження.

**Тонкогол.** Не вернуть. Іди, Миколо!.. твоє – там (махає рукою), Силіне – там (махає рукою у другий бік), а моє – тут... (схиляє голову). Лиши мертвим ховати своїх мерців [6: 78].

На думку дослідників, такий фінал п'єси С. Черкасенка відповідає природі мелодрами, на користь того свідчить безглузда смерть одного з героїв любовного трикутника [8: 74]. Розв'язка набуває трагікомедійного характеру через гротескно виголошені репліки про марність свого життя. Драматична дія у драмі С. Черкасенка "... живиться не лише за рахунок зовнішнього конфлікту пристрастей, але й набуває екзистенційного характеру внаслідок усвідомлення фатальної залежності героїв від землі" [8: 73]. Ця фатальна залежність, втілена у конфлікті твору, разом із жанровими модифікаціями у бік масової літератури, як більшість елементів поетики, позначені, крім того неонатуралізмом.

Подібні тенденції спостерігаємо і в ряді драм Є. Карпенка, зокрема в його драмі на чотири дії "В долині сліз" (1921 р.). Замість експозиції Є. Карпенко використовує епіграф, у якому подає узагальнення-мотивацію деградації героїв драми: "Людьми родились люди ці, а за роки: зубата правда старого ладу і нужа життя - позаїдала їх в огризки од людей. Лиця їм бліді, майже без крові, худі", що має характер легенди, притчевості, риси поетизації [9: 4]. На думку російського дослідника В. Ярхо, подібні звернення на початку трагедій є архетипними відголосками звертання до пралюдського персонажа трагедії (хору), що підкреслює її культову природу [10: 305].

Персонажі драми "В долині сліз" попарно протиставляються, утворюючи опозиції (Мама, Тато і Миро, Іра), (Миро, Іра і Мекит, Мума) та героя-медіума (Гось). В основі п'єси лежить трагедійний конфлікт непорозуміння батьків і дітей через своєрідне сприйняття системи цінностей кожного покоління. Миро і Іра одержимі ідеєю багатого життя, оскільки поверхова освіта надала їм відчуття власної вищості над іншими представниками їхнього соціального класу. "Правдивим" життям та "справжніми" людьми вони вважають багатієв міста, чиновників.

Миро. А що з усім, чому я вчився? Терпів, гнувся, з оцим ось на спині від усього? Заплющити очі і через голову? Чортові на роги?.. (Мовчить). Та й не від одного я чув ще й таке, що в хуторах з хуторянками добре тільки тим, що не нюхали і не бачили цього вищого життя, для якого ми з нею родились і повиростали тут. Чужі ми будемо з нею, хуторянкою. ... Тут я хочу до Бога за пазуху... [9: 33].

Протилежної точки зору дотримуються батьки, для яких життя біля землі є мікросесвітом, вони мріють про хутір, що доводить патріархальність їх мислення. У драмі яскраво представлений конфлікт природного (біологічного) закону життя у широкому сенсі та фанатичної ідеї людської свідомості, те, що В. Винниченко називав "чесністю з собою".

Тато. ... Там і небо не таке далеке, як тут. І пташок у ньому повно. ... Співаєш ти з ними. Багато повітря. А кругом усе степ, отак, хвилями, морем, без краю. Кращі люди і ближчі до Бога там... [9: 35].

Варто зазначити про наявність й інших неонатуралістичних елементів у поетиці драми, виражених саме у меркантильних потребах Мира та Іри, в їхньому нехтуванні власним зубожілим існуванням та братом-ідіотом Тосем, який виражає собою успадковані вади родини, є своєрідним клеймом на її честі. Їх судження є представленням у творі ідей Ніцше про сильні покоління: "Ет, ідіот у вас... Не зношу я потвор, та ще в образі людини..." [9: 13]. Особливо насиченими фізіологічно-натуралістичними ознаками є монологи Муми, яка розповідає родині про своє втрачене життя і виправдовує своє "гандлювання своїми "добрами" [9: 10]. Ще у I дії Мума намагається скорити Іру до рішення стати коханкою багатія Ребо, що викликає не тільки протиріччя поколінь, а й породжує ще один трагічний конфлікт двох протилежних морально-етичних начал: Миро і Іра прагнуть повноцінно реалізувати своє розумові здібності у відповідній верстві суспільства ціною нехтування справжніми почуттями, а Тато і Мама намагаються схилити дітей до рішення зберегти честь родини, незважаючи на втрату тілесної та розумової сили, що є стереотипом міщанської драми.

У поетиці драми "В долині сліз" лейтмотивом стає постійне звернення до Бога як фатуму, який тяжіє над персонажами драми.

Миро. По що ви Йому так молились? Вчили нас рано і вечір просити Його, вірити в Нього, в Його щедроти, дождити од Нього милостей?... Де ж вони? Де Він? [9: 39].

Проекцією майбутнього стану та способу життя Миро можна вважати Мекита, старого жадібного арендатора помешкань. Своє життя він відміряє грішми та миттєвою наживою.

Мекит. ... Рахувати гроші – то ж є так солодко... Як пустиш їх із скрині срібним струмочком... Всеньку ніч інший раз послушаєш [9: 40].

Його монологи також насичені неонатуралістичними елементами, показовим є образ собаки, яка мусить "опороситися" і, заради швидшого продажу цуценят Мекит насильно, через біль розпочинає процес пологів.

Прагнення Мира та Іри багатшого життя приводить їх до думки позбавитись хворого брата Тося, щоб отримати десять тисяч, які залишила йому тітка у спадок на розвиток його музикального таланту. На вбивство Тося вони намовляють Тата, сугеруючи йому думку про зайвість Тося у світі та непотрібність його обдарування. Усвідомлення цієї думки є центром композиції дії, оскільки мотив "чесності з собою" (власних правил) протиставляється закону природи (право кожного на життя). Тось є своєрідним медіумом між світом реальним та сферою підсвідомості; своєю грою на сопілці він заворожує, пробуджує у слухачів всі забуті почуття, думки, він несвідомо вловлює відповідні настрої безвихіддя, розпуки, що панують поміж людей. Цей герой являє собою своєрідне художнє узагальнення добра, любові, таланту, терпимості, милосердя, яке мають обрати й інші герої драми.

Тато. ... Підносить сопілку до рота. Забігав по ній пальцями, і в нього вже те, що й у палаці – болуче, скорбне щось. Зупинялись прохожі, слухали. Не хотів додому йти. Плакав, мучився, страждав... Рвався, щоб слухати, жити... А ви кажете зайвий на світі... [9: 14].

У кінці III дії Тато погоджується скинути Тося з моста заради старших дітей, ця подія супроводжується істеричною, невдалою грою Іри на гітарі, що контрастує із меланхолійною грою Тося і виразно підкреслює настроєвий компонент драми. Замість Тося у воду падає Тато і застуджується.

За принципом класичної античної трагедії у драмі "В долині сліз" Тато не може знести "порушення божественних законів", традицій [10: 321], тому він приймає тягар провини на себе і намагається втопитися замість сина Тося, але на відміну від канону давньогрецької трагедії його смерть не пафосна і не викликає співчуття, а сприймається як неонатуралістичний компонент п'єси: смерть супроводжується гарячкою, мареннями, після яких Тато вмирає в своєму ліжку серед родини. Він просить близьких не забувати про Бога: "... Моліться Йому святому... Бо – погасить і сонце, не дасть притулку в себе, поодкручує язика..." [9: 56]. Мовлення батька супроводжується скорбною грою на сопілці, яка поступово вщухає разом із життям батька. Музичний супровід становить символічно-екзистенційний фон драми, оскільки навіть роздуми про призначення індивіда, про конфлікт між добром і злом, саможертвність.

Після нехтуванням родиною загальнолюдських моральних законів за принципом градації наростає психологічне та екзистенційне напруження – всіх членів переслідують невдачі як покара за їх вчинки, обставини змушують їх відчутти себе зайвими у суспільстві: Мекит виганяє родину з помешкання, Іру та Миро звільняють зі служби, вмирає батько, Мума забирає Іру на ніч до Ребо.

В кінці IV дії з'являється образ смерті, який як покара три дні ходитиме у домі після кончини Тата, її прихід відчуває Мекит у своїх возіях: "Смерть... Три дні кажуть, ходитиме вона в дворі в мене. А коли я на неї цілу пригорщу ладану викурю?" [9: 57]. Це свідчить про те, що в основі дії лежить вираження (вербальне і позавербальне) екзистенційного стану героїв.

Кульмінаційним є епізод повернення Іри з грішми від Ребо, її гідність розтоптана, всі її переконання перекреслені: "... Тіло мені все болить... І тут, у душі... (Затуляє всюю рукою очі). Глянути з сорому на тебе не можу..." [9: 58]. У фіналі Миро, відрахувавши гроші на батьків похорон, погоджується з матір'ю їхати до села, не переймаючись, що зрікається своєї "правди", за яку було заплачено життям та щастям

близьких. Розпач Іри та рахування прибутків Миром супроводжуються грою Тося на сопілці в такт розмові, що є своєрідним символом втраченої ідеї об'єднання родини, бо кожен із них скалічений по-своєму: Іра втратила честь, Миро – совість, а Тось – свідомість.

Поряд із насиченням конфліктів драми "В долині сліз" екзистенційно-трагедійним змістом у поетиці присутнє яскраве неонатуралістичне офарблення, а також в основі драми наявні художні узагальнення (ідеї-образи).

Трагедизація сюжету з елементами неонатуралізму в поетиці та психологізацією дії спостерігається в драмі Г. Ващенко "Сліпий" (1910). У передмові до драми Г. Ващенко робить невеликий екскурс в історію розвитку і становлення драми, зокрема трагедії. Драматург аргументує доречність ознак епічної форми для написання драми наявністю у класичній драмі штучності, ненатуральності почуттів, думок героїв та етичного сприйняття вирішення конфлікту. Саме тому автор прийшов до висновків поєднати і відновити забуті драматургами лірико-епічні первні у творі, які дають змогу вповні відтворити зображувану дійсність та зосередити увагу на розгортання метафізичного плану драматичних творів, що доводить звернення Г. Ващенко до традиції аристотелівської трагедії, де драматичний рід сприймався як синтез лірики і епіки. У своїй передмові до драми Г. Ващенко наводить основні ідеї, які були покладені в основу твору: "Чоловік включений в ряд явищ, сполучених між собою причинним зв'язком, і через це підлеглий закону необхідності. Він – одно із кілець в ланцюзі причиновості і вертиться в життєвому круговороті, а проте у нього є свідомість своєї волі, запевненість в тім, що він може і повинен бути творцем свого життя. Ця суперечка у природі чоловіка і творить вічну трагедію його" [11: 18]. Автор вважає, що саме в житті калік, алкоголіків таке протистояння між іронією долі та почуттям власної гідності простежується найбільш гостро. Г. Ващенко, залучаючи до своїх питань теоретичні засади психоаналізу, вивчає психологію ізгоя, почуття комплексу меншовартості і тут же дає психологічно обґрунтований вихід з трагічних обставин життя для "пасинків природи": увага хворих людей повинна виходити за межі їхнього егоцентризму і зосереджуватись на навколишньому світі, трактуючи при цьому себе як невід'ємну його частину. Попри це зауваження фінал драми є виключно трагічним для головного героя, який не зміг сприйняти не тільки себе, а й оточуючу його дійсність.

На початку прологу в експозиції представлена мотивація виникнення і розвитку хвороби головного героя Івася. Простежуються неонатуралістичні принципи деградації моральних засад у вихованні (пріоритетним є заробіток) та "середовища" (дитячі спогади, оточення дорослих та їх психологічна характеристика емоційних станів героїв, демонструється відчуження членів родини один від одного, агресивних емоцій, тваринної зловливості):

"Щось ніби прорвалось в душі Харитини; стало не під силу нести вагу гіркого, нудного життя.

І побила б мене лиха година, ще й нещаслива, – з відчаєм каже вона. – Коли вже скінчиться ця проклята робота, що за нею й світа Божого не видно!.. Кипиш, мов у котлі... Дитини своєї не можна пожаліти. І йому теж захотілось якнайдужче образити жінку" [11: 5].

Розгортання дії відбувається за принципом градації, що виявляється у нових протистояннях Івана долі, яка позбавляє його всіх можливостей повноцінного життя: неможливість взяти шлюб з Оксаною, рішення батька відправити його до старців на жебракування. Ці обставини поступово призводять до зародження у свідомості Івана фанатичної віри (ідеї) на неодмінне одуження і прозріння.

Онтологію будови всесвіту та перебування у ньому людей-калік висловлює Харитина, проголошуючи першість природного стану речей. Вона навіть вбачає перевагу у стані свого сина над станом фізично здорової людини:

– Скорись, сину, не вбивайся. Може це ще й краще. Людина не знає... Все від Бога. Будеш між людьми ходити. Світ тобі поширшає. То нема нічого гіршого для чоловіка, як він один. Оце й в хазяйстві – так закрутишся, що вже забудеш і про Бога, і про людей... [11: 38].

Значну роль відіграють описи, роздуми і аналіз розвитку подій, які здійснюються епічним наратором і подаються у розлогіх ремарках. Зображення автором картини походу Івана та Харитини на прощу, нездійснення їхніх бажань контрастують із розповідями перехожих про дива зцілення калік, що утворює картину натуралістичної дійсності, яка ще більше увиразнюється у IV дії. Формується враження у читача про детермінізм стану Івана, виходячи з процесу його переходу до прошарку жебраків. З іншого боку, трагічну семантику неможливості подолати індивідуумом фатальну вищу силу (Бога) несе в собі епізод молитви Івана у церкві і жорстоке усвідомлення своєї сліпоти як покари за ставлення батьків.

У висловлюваннях героїв розпізнаються свідомі алюзії на ідеї Ф. Ніцше, вкладені в діалог двох паничів, на думку яких каліки, дегенерати – нелюди, що не мають права на життя, адже через них будуть вироджуватися наступні покоління. Суспільство мусить спрямовувати всі сили на збереження і виховання здорової та сильної надлюдини. Все це створює ставлення огидливості до калік. Автор застосовує прийом одивнення цих ідей, тим самим спростовує міркування філософа щодо першості надлюдини, увиразнюючи трагізм одержимості ідеєю геноциду.

Неонатуралістичні ознаки проявляються в агресії, ненависті до здорових людей, вираженні тваринної ненажерливості, неприкритому еротичному потязі калік-ізгоїв, до яких потрапляє Іван, особливо увага

загострюється на характеристиці горбаня Микити: "Ріжні почуття відбиваються на його видові: презирство до людей і свідомість свого безсилля, ненависть і острах з'єдналися укупі і взагалі утворили гармонію ненажерної і безсилої злости" [11: 50].

Від перебування зі старцями Іван ще гостріше почав відділяти себе від них, вбачав у собі справжню особистість, а не потвору:

– Це не повинно бути. Я чоловік – і мене викинуто кудись геть від людей, як щось непотрібне... Хто має право?... Я не хочу цього, не хочу... [11: 56].

Але, з іншого боку, наратор подає у ремарці портрет зовнішньої зміни героя, що підкреслює динаміку його психологічного перетворення через неможливість самореалізації, здійснення особистих бажань та протистояння хворобі (як деякого зловіщого фатуму), що підштовхує Івана до думки про слабкість індивіда у порівнянні із світом: "Лице Івана загубило першу приємність. Між бровами лягла жорстока зморшка, від носа, коло губів, ідуть два рівчаки. Зневір'ям дихає його лице" [11: 78].

Кульмінацією особистісної трагедії Івана стає рішення жебраків скалічити якогось хлопця задля отримання милостині, на що герой дав свою мовчазну згоду. В описі хлопчика-каліки відчутні елементи натуралістичного забарвлення, що наближує драму з її епічним компонентом до жанру "дарвіністичних етюдів", але сам мотив насильства над дитиною як спосіб помсти природі за особисті нездійснені бажання є рисою неонатуралістичного методу:

– ...І я зробився таким же гидким, як і всі ви. Я хожу з вами, співаю, людей дурю... Що ми зробили з нещасним хлопцем?!.. Як звірі ми викрутили йому руки й ноги, викололи очі, зробили горбатим. Хотіли помститись над кимсь за те, що ми каліки, а помстились над собою [11: 87].

Почуття провини змушує Івана наполягати на повернення хлопця до батьків, за що старці вбивають його, дитину грубо кидають на віз і рушають далі. Фінал має місце на подальші роздуми глядачів або читачів.

У скороченому В. Буряченком та адаптованому для сцени варіанті драми "Сліпий" (1921) IV та V дії значно зменшені, відсутні розлогі ремарки, психологічні стани героїв та наявні натуралістичні ознаки (здичавіння, деградація, тваринні потяги, інстинктивні реакції) передаються завдяки діалогам, монологам та у представленні героїв на початку драми. В. Буряченкові вдається глибше показати психологію та внутрішні почуття головного героя через перенесення характеристик від авторських ремарок на монологічне мовлення Івана [12: 1-52].

Отже, проаналізовані п'єси С. Черкасенка "Земля", Є. Карпенка "В долині сліз" та Г. Ващенко "Сліпий" варто зазначити наявність розгортання екзистенційно-трагедійного конфлікту з використанням принципів градації розвитку дії, одивнення тогочасних філософських ідей, ознак мелодраматичних, трагедійних, трагікомічних, ліро-епічних жанрів. Варто зазначити про використання неонатуралістичного стильового забарвлення у всіх драмах, що виражається у застосуванні в драматичних текстах психоаналітичних проблем "середовища" і "дитячих спогадів", мотивів смерті, дітовбивства, статево-еротичних суперечок, моральної деградації, несумісності біологічних законів з особистими ідеями героїв, результатом чого є трагічний фінал драм п'єси С. Черкасенка "Земля", Є. Карпенка "В долині сліз" та Г. Ващенко "Сліпий".

До драматургії перехідного типу ( від натуралізму до модернізму кінця XIX – початку XX століття) належить також драма польського драматурга Я. Каспровича "Świat się kończy". У драмі підіймається властивий неонатуралізму конфлікт батьків і дітей: старий Мента свариться зі своїм сином Валькем через маєток та своє майбутнє одруження. Еротичні потяги Менти стають вищими від його батьківських почуттів, тому він відмовляє синові у спадщині, змушуючи Вальку працювати на фабриці. У натуралістичному ключі зображені суспільно-економічні зміни устрою села через німецьку індустріалізацію, під впливом якої селяни терплять знущання та приниження. Для героїв робота на фабриці, відмова від спорідненої для них праці на землі є втратою значущості власного існування, а отже, кінцем світу.

На думку Г. Матушек, процесу деморалізації підлягає також і батько Малгоші: Черпик проганяє вагітну доньку з дому не через порушення традицій цнотливості, а через втрату її нареченим Валькем спадщини. Руйнація родинної ієрархії призводить Вальку до батьковбивства, тим самим він встановлює справедливість для себе та Малгоші:

Walek

Powiedź, gdzie tu jest sprawiedliwość?... A co ty zawiniła, albo co ja zawinił? Abo co zawinił ten bękart, którego jeszcze nie ma na świecie? Czego oni go wytykają? Jeżeli bękart, to mój bękart, a nie czyj inny! I ty jesteś moja, już im to raz powiedziałem, żedy się świat miał skończyć! [13: 159].

Хоча його злочин пояснюється впливом містичних сил та підсвідомості: вбивство відбулося у полудень, коли зло набуває найбільшої сили та під впливом алкоголю [14: 271].

Валеk, розмовляючи із психічно хворим Войташкем, спостерігає у його репліках пророцтва щодо народження у Марисі дитини, яка забере спадок Валька і зруйнує його життя:

Wojtaszek

... ciasto urosło, że aż starch, a z tego ciasta zrobiła się niewiasta, a z tej niewiasty urodził się ancykryst. He! He! He! [13: 149].

Мовлення Войташка утворює символістський, метафізичний план дії драми разом з епізодом батьковбивства на полі, тому трактування гріха набирає подвійного смислу: з одного боку, втрата спадщини, робота на фабриці, заборона відносин з Малгошею є кінцем світу для самого Валека, який і штовхає його на помсту батькові, з іншого боку, сили зла в полудень, антихрист, якого народить Марися, самогубство вагітної Малгоші свідчать про руйнацію існуючого ладу загалом, що набирає масштабів світової трагедійності, актуалізує філософські питання. Це виводить драму із неонатуралістичного спрямування із його одержимістю матеріалістичними ідеями, еротичними бажаннями, психічною невірноваженістю, деморалізацією людської сутності і надає їй настроєво-символістського, філософського забарвлення.

Композиція у п'єсі, як стверджує Г. Матушек, набуває пірамідальної будови, тобто, як і в драмах Е. Золі, в цій хлопській драмі відбувається сконденсування важких ефектів в одній дії (вбивство Валькем батька, вагітна Малгоша топиться в озері, а її батько від розпачі вішається, коли його будинок забирають лихварі, а план про отримання грошей від нареченого не реалізувався). Цю сцену можна інтерпретувати як один із найважливіших елементів трагедії – катарсис. Хоча герої драми є звичайними селянами, проте трагічне пізнання надає їм значення "людей універсальних" [14: 101]. Ця категорія універсальності наближує драму до метафізичної поетики трагедії. Гріх та жертвопринесення заради відновлення універсального Ладу у всесвіті у поза розумовій дійсності. Саме таким є вчинок Малгоші, яка принесла своє життя та життя ненародженої дитини у жертву світові, щоб попередити його кінець.

Отже, у проаналізованих п'єсах С. Черкасенка "Земля", Є. Карпенка "В долині сліз", Г. Ващенко "Сліпий", Я. Каспровича "Świat się kończy" наявна народницько-реалістичного характеру фабула, що являє собою натуралістичний фон побудови драм, на відміну від сюжету модерністичних п'єс, де вже увиразнюється метафізична надбудова дії. Ми виявили розгортання екзистенційно-трагедійного конфлікту за принципами градації розвитку дії, одивнення тогочасних філософських ідей, ознак мелодраматичних, трагедійних, трагікомічних, ліро-епічних жанрів. У всіх драмах спостерігаємо неонатуралістичне стильове забарвлення у своєрідному втіленні психоаналітичних проблем "середовища" і "дитячих спогадів", мотивів смерті, дітовбивства, статево-еротичних суперечок, моральної деградації, несумісності біологічних законів із особистими ідеями героїв, результатом чого є трагічний фінал драм п'єси С. Черкасенка "Земля", Є. Карпенка "В долині сліз", Г. Ващенко "Сліпий" та Я. Каспровича "Świat się kończy".

**СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ ТА ЛІТЕРАТУРИ**

1. Брехт Б. Замечания о народной драме / Б. Брехт // О театре : [сборник статей]. – М. : Издательство иностранной литературы, 1960. – С. 163–169.
2. Кебало М. С. Типологічні відповідності українського та німецького натуралізму останньої третини ХІХ століття : автореф. дис. канд. філ. наук : спец. 10.01.05 "Порівняльне літературознавство" / М. С. Кебало ; Тернопільський держ. пед. ун-т. – Тернопіль, 2002. – 20 с.
3. Кебало М. С. Проблеми теорії та історії натуралізму останньої третини ХІХ століття в порівняльно-літературному аспекті : [монографічне дослідження] / М. С. Кебало. – Тернопіль : ТДПУ, 2002. – 92 с.
4. Свербілова Т. Г. Такі близькі, такі далекі... (Жанрові моделі української та російської драми від модерну до соцреалізму в аспекті порівняльної поетики) / Т. Г. Свербілова. – Черкаси : ТОВ "МАКЛАУТ", 2011. – 566 с.
5. Черкасенко С. Земля : [драма в 4 діях] / С. Черкасенко. – К. : Друк 2-ої Артїлі. 1913. – 71 с.
6. Olszewska M. J. Tragedia chłopska / M. J. Olszewska. – Warszawa, 2001. – 375 s.
7. Свербілова Т., Малютіна Н., Скорина Л. Від модерну до авангарду : жанрово-стильова парадигма української драматургії першої третини ХХ століття / Свербілова Т., Малютіна Н., Скорина Л. – Черкаси : Інститут літератури ім. Т. Г. Шевченка НАН України, 2009. – 593 с.
8. Ващенко Г. Сліпий / Г. Ващенко. – Спб. – 1910. – 94 с.
9. Ярхо В. Н. Трагедия. Древнегреческая литература / В. Н. Ярхо. – М. : Лабиринт, 2000. – 352 с.
10. Ващенко Г. Сліпий : [п'єса на 5 дій] / Г. Ващенко ; [скоротив для сцени за дозволом автора Володимир Буряченко]. – Херсон, 1921. – 52 с.
11. Карпенко Є. В долині сліз : [драма] / Є. В. Карпенко. – Відень, Київ, 1921. – 59 с.
12. Kasproicz J. Pisma zebrane. Utwory literackie / Jan Kasproicz. – Kraków : WLK, 1974. – Т. 2. – 751 s.
13. Matuszek. G. Naturalistyczne dramaty / Gabriela Matuszek. – Kraków : Universitas, 2008. – Wyd. II. – 397 s.

**REFERENCES (TRANSLATED & TRANSLITERATED)**

1. Brecht B. Zamechania o narodnoi dramie [Remarks on the Folk Drama] / B. Brecht // O teatre [On the Theatre] : [sbornik statei]. – M. : Izdatel'stvo inostrannoi literatury, 1960. – S. 163–169.
2. Kebalo M. S. Typologiczni vidpovidnosti ukrains'kogo i nimets'kogo naturalizmu octannioi tretyny XIX stolittia [Typological Correspondences of the Ukrainian and German Naturalism of the Last Third of the XIX Century] : avtoref. dys. kand. fil. nauk : 10.01.05 "Porivnial'ne literaturoznavstvo" / M. S. Kebalo ; Ternopil'skyi derzh. ped. univ. – Ternopil, 2002. – 20 s.

3. Kebalo M. S. Problemy teorii ta istorii naturalizmu octannioi tretyny XIX stolittia v porivnial'no-literaturnomu aspekti [Problems of Theory and History of Naturalism of the Last Third of the XIX Century] : [monografichne doslidzhennia] / M. S. Kebalo. – Ternopil: TDPU, 2002. – 92 s.
4. Sverbilova T. G. Taki blyz'ki, taki daleki... (Zhanrovi modeli ukrains'koi ta rosiis'koi dramy vid modernu do sotsrealizmu v aspekti porivnial'noi poetyky) [So Close, So Far... (Genre Models of the Ukrainian and Russian Drama from Modern to the Social Realism I the Aspect of the Comparative Poetry)] / V. G. Sverbilova. – Cherkasy : TOV "MAKLAUT", 2011. – 566 s.
5. Cherkasenko S. Zemlia [Earth] : [drama v 4 diiakh]. – K., 1913. – 71 s.
6. Olszewska M. J. Tragedia chłopska / M. J. Olszewska. – Warszawa, 2001. – 375 s.
7. Sverbilova T. Vid modernu po avangardu : zhanrovo-stylova paradygma ukrains'koi dramaturgii pershoi tretyny XX stolittia [From Modern to Avant-garde : Genre Stylistic Paradigm of the Ukrainian Dramaturgy of the First Third of the XX Century] / Sverbilova T., Maliutina N., Skoryna L. – Cherkasy : Instytut literatury im. T. G. Shevchenka NAN Ukrainy, 2009. – 593 s.
8. Vashchenko G. Slipyi [The Blind] / G. Vashchenko. – SPb. – 1910. – 94 s.
9. Yarkho V. N. Tragediia. Drevnegrecheskaia literatura [Tragedy. Old Greek Literature] / V. N. Yarkho. – M. : Labirint, 2000. – 352 s.
10. Vashchenko V. N. Slipyi [The Blind] : [p'esa na 5 dii] / V. N. Vashchenko ; [skorotyv dlia stseny za dozvolom avtora Volodymyr Buriachenko]. – Kherson, 1921. – 52 s.
11. Karpenko E. V dolyni sliz [In the Valley of Tears] : [drama] / E. V. Karpenko. – Viden', Kyiv, 1921. – 59 s.
12. Kasprowicz J. Pisma zebrane. Utwory literackie / Jan Kasprowicz. – Kraków : WLK, 1974. – T. 2. – 751 s.
13. Matuszek. G. Naturalistyczne dramaty / Gabriela Matuszek. – Kraków : Universitas, 2008. – Wyd. II. – 397 s.

Матеріал надійшов до редакції 29.03. 2013 р.

***Демьянова С. К. Поэтика неонатеристической украинской и польской драмы 20-х гг. XX века.***

*В статье исследуется понятие неонатеризма как эволюционного продолжения натурализма, изучаются его основные теоретические принципы. На примере украинских социально-бытовых драм начала XX века (С. Черкасенко "Земля", Е. Карпенко "В долине слез" и Г. Ващенко "Слепой") делается попытка доказать наличие неонатеризма как стилиевой окраски на ряду с экзистенциально-трагическим конфликтом, жанровыми модификациями, острашением тогдашних философских идей.*

***Demianova S. K. Poetics of Neonaturalistical Ukrainian and Polish Drama in the 20 of the XX Century.***

*The concept of neonaturalism is investigated in the article as the evolutionary continuation of naturalism; its basic theoretical principles are studied. On the example of the Ukrainian social dramas at the beginning of XX century (S. Cherkasenko "The Earth", E. Karpenko "In the Valley of Tears" and G. Vashenko "The Blind") the attempt is made to prove the presence of neonaturalism as a stylish component together with the tragic and existential conflict, genre modifications, the transformation of the philosophical ideas of that time.*