

Українська література

в загальноосвітній школі

ІНСТИТУТ ПЕДАГОГІКИ
НАПН УКРАЇНИ

Науково-методичний журнал

№ 10, жовтень 2012

Свідцтво про реєстрацію

Серія KB № 3352

Передплатний індекс 22410

Видається з січня 1999 року

Головний редактор

Н. М. Логвіненко, канд. пед. наук

РЕДАКЦІЙНА КОЛЕГІЯ:

Н. М. Бібік, д-р пед. наук

М. С. Вашуленко, д-р пед. наук

С. А. Гальченко, канд. філол. наук

А. В. Градовський, д-р. пед. наук

А. Б. Гуляк, д-р філол. наук

С. О. Жила, д-р пед. наук

В. О. Зайчук, канд. пед. наук

А. Й. Капська, д-р пед. наук

Л. І. Мацько, д-р філол. наук

В. В. Оліфіренко, канд. пед. наук

В. Ф. Погребенник, д-р філол. наук

П. І. Розвозчик, заслужений учитель України

Г. Ф. Семенюк, д-р філол. наук

А. Л. Ситченко, д-р. пед. наук

О. В. Слоньовська, канд. філол. наук

В. І. Шуляр, канд. пед. наук,

заслужений учитель України

Т. О. Яценко, канд. пед. наук

Редактор **Олена Черниш**

Верстка, дизайн **Дмитро Лебедь**

Постановою Президії ВАК України

від 14.04.2010 р. №1-05/3

науково-методичний часопис

«Українська література

в загальноосвітній школі»

включено до переліку наукових видань України

Затверджено вченою радою

Інституту педагогіки НАПН України

Протокол № 8 від 27 вересня 2012 р.

За підтримки видавництва

«Антропосвіт»



481—37—70



04053, Київ-53,

вул. Артема, 52-Д

Редакція журналу

«Українська література

в загальноосвітній школі»



E-mail: ukr_lit@ukr.net

ЗМІСТ

Матеріали Всеукраїнської науково-практичної конференції

"Театр корифеїв і українська драматургія кінця XIX—початку XXI ст."

Медвідь Н. Науково-практична конференція
у Глухівському національному педагогічному університеті
імені Олександра Довженка. 2

Новиков А. Феномен театру корифеїв
у контексті світової культури. 5

Козлов А. Психотипи віків у драмі І. Карпенка-Карого
"Розумний і дурень". 8

Ковпик С. Перший рімейк Михайла Старицького. 10

Мороз Л. Ідейні акценти драматургії Олени Пчілки. 13

Філатова Л. "Наталка Полтавка" І. Котляревського:
музично-просвітницький аспект впливу театрального мистецтва
на формування національної свідомості народу. 15

Бикова Т. Світ Гуцульщини в драматургії Гната Хоткевича. 18

Буднік А., Хижняк І. Методика використання мультимедійних
засобів навчання під час вивчення кінодраматургії
у старшій школі. 21

Негодяєва С. Становлення національного театру:
мистецька рефлексія Марка Кропивницького. 27

Гаджилова Г. Українська драматургія 60—70-х років XIX століття:
концепт "Не судилось". 30

Зелененька І. Образ-символ землі як психоісторичний код
(на матеріалі творів Івана Карпенка-Карого й Тараса Мельничука). 33

Гرابівська Г. Іван Франко про український театр
(на матеріалі польського часопису "Kurjer Lwowski"). 35

Троша Н. Олександр Довженко — драматург. 37

Сапсаєнко Л. Фольклорні традиції в історичній драматургії
Бориса Грінченка. 41

Шевцова Л. Проблема руйнації родини у драмі Василя Мови
(Лиманського) "Старе гніздо й молоді птахи". 43

Кіреєва О. Жарт як жанровий різновид традиційної комедії
початку XX століття (на матеріалі п'єси Є. Кротевича
"Сентиментальний чорт"). 45

Ліпінська О. Риси постмодернізму
у драматургії Валерія Шевчука. 48

Маковій М. Драматургія І. Карпенка-Карого
з погляду рецептивних інтересів молоді. 50

Мищенко О. Роль заголовків
у процесі вивчення драматичних творів. 52

Шкурдода Л. Еміграція як шлях героя до себе
у драматургії Лесі Українки. 54

Індекс видання 22410

Формат 60х84/8. Ум. друк. арк. 7.5. Зам. 4302

Друкарня ТОВ «ЗАДРУГА»

м. Київ, вул. Фрунзе, 86

© «Українська література в загальноосвітній школі», 2012



УДК 821.161.2

Науково-практична конференція у Глухівському національному педагогічному університеті імені Олександра Довженка

Наталія Медвідь,

кандидат філологічних наук,

доцент кафедри української мови і літератури

Глухівського національного педагогічного університету імені Олександра Довженка

У статті автор повідомляє про результати Всеукраїнської науково-практичної конференції "Театр корифеїв і українська драматургія кінця XIX — початку XXI ст.", яка відбулася 24—25 травня 2012 р. у Глухівському національному педагогічному університеті імені Олександра Довженка.

Ключові слова: конференція, театр корифеїв, українська драматургія.

24—25 травня 2012 р. у Глухівському національному педагогічному університеті імені Олександра Довженка відбулася Всеукраїнська науково-практична конференція "Театр корифеїв і українська драматургія кінця XIX — початку XXI ст."

Організатори конференції — кафедра української мови і літератури Глухівського національного педагогічного університету імені Олександра Довженка спільно з Інститутом педагогіки НАПН України та лабораторією "Духовність літератури" ДВНЗ "Криворізький національний університет".

У конференції взяло участь 107 науковців: доктори, кандидати наук, аспіранти, пошукувачі з таких міст, як Київ, Луганськ, Миколаїв, Черкаси, Вінниця, Чернігів, Кривий Ріг, Донецьк, Одеса, Харків, Херсон, Рівне, Житомир, Суми, Бердянськ, Севастополь, Івано-Франківськ, Кам'янець-Подільський, Дрогобич, Ніжин, Глухів, Горлівка, а також магістранти Глухівського національного педагогічного університету імені Олександра Довженка.

На засіданнях було заслухано наукові доповіді, повідомлення та виступи, присвячені осмисленню літературознавчих та лінгвістичних проблем української драматургії кінця XIX — початку XXI ст. й феномену театру корифеїв у контексті національної та світової культури, практичного досвіду дослідження як окремих п'єс, так і творчості драматургів узагалі.

Для обговорення і дискусії виносилося коло питань:

1. Феномен театру корифеїв у контексті української і світової культури;
2. Рецепція творчості драматургів театру корифеїв в українській і світовій літературі;
3. Традиції української і світової літератури в українській драматургії кінця XIX — початку XX ст.;
4. Українська драматургія кінця XIX — початку XXI ст.: текст і контекст;
5. Народознавчий аспект творчості драматургів театру корифеїв;
6. Лінгвістичні аспекти української драматургії кінця XIX — початку XXI ст.;
7. Методичні засади вивчення української драматургії кінця XIX — початку XIX ст. в освітніх закладах.

Відкрив конференцію голова оргкомітету, ректор Глухівського національного педагогічного університету імені Олександра Довженка, доктор історичних наук, професор О. І. Курок. Учасників конференції привітали перший проректор Глухівського НПУ імені Олександра Довженка, кандидат педагогічних наук, доцент Г. П. Кузнецова та проректор з наукової роботи і міжнародних зв'язків Глухівського НПУ імені Олександра Довженка, кандидат педагогічних наук, доцент В. П. Зінченко.



Вітальне слово першого проректора Глухівського національного педагогічного університету імені О. Довженка, кандидата педагогічних наук, доцента **Г.П. Кузнецової**

Робота конференції розпочалася **пленарним засіданням**, на якому заслухано доповіді докторів філологічних наук, професорів (А. О. Новикова "Феномен театру корифеїв у контексті світової культури", А. В. Козлова "Психотипи віків у драмі І. Карпенка-Карого "Розумний і дурень", Л. І. Мацько "Риторичні фігури у драматичних творах Михайла Старицького", С. І. Ковпик "Перший рімейк М. Старицького", Л. З. Мороз "Ідейні акценти драматургії Олени Пчілки", К. Ю. Голобородька "Концепція людини в драматургії Олександра Олеса", С. О. Жили "Театральна діяльність видатної актриси М. Заньковецької"), кандидата педагогічних наук, доцента З. О. Шевченко "Наталка Полтавка" І. Котляревського в контексті української культури" та інших).

Сутність феномену театру корифеїв у контексті європейської і світової культури та історію останнього об'єднання найвизначніших майстрів сцени в одну потужну трупку на початку XX ст. розкрито у доповіді А. О. Новикова "Феномен театру корифеїв у контексті світової культури".



Виступ завідувача кафедри української мови і літератури, доктора філологічних наук, професора **А.О. Новикова**

У доповіді А. В. Козлова "Психотипи віків у драмі І. Карпенка-Карого "Розумний і дурень" ішлося про залежність відносин між дітьми і батьками від їхнього виховання, проаналізовано психотипи батьків і дітей через психологічні характеристики представників різних соціальних груп.

У доповіді С. І. Ковпик "Перший рімейк М. Старицького" розкрито поетику першого рімейку М. Старицького "Чорноморці", написаного за п'єсою Я. Кухаренка "Чорноморський побит". Доповідач зупинився на порівняльному аналізі названих п'єс, на визначальних компонентах авторської нарації: назва, жанр, реєстр дійових осіб, декорації до яв, ремарки, які зазнали трансформації під час переробки.

На конференції працювало чотири секції: "Феномен театру корифеїв у контексті української і світової культури", "Українська драматургія кінця XIX — початку XXI ст. у контексті української і світової культури", "Мова українських драматичних творів кінця XIX — початку XXI ст.", "Методичні засади вивчення української драматургії кінця XIX — початку XXI ст."

У першій секції **"Феномен театру корифеїв у контексті української і світової культури"** обговорювався надзвичайно широкий спектр питань: театр корифеїв і драматургія початку XXI ст.: спільне, відмінне, своєрідне (Л. М. Горболіс); європейські театральні традиції і становлення українського театру (А. В. Градовський); моделювання комічних ситуацій М. Кропивницьким та І.Тобілевичем (Р. Л. Тхорик); український театр корифеїв і Житомирщина (В. В. Халін, А. В. Усатий); драматургія І. Карпенка-Карого з погляду рецептивних інтересів молоді (М. Г. Маковій), оцінка діяльності драматургів "театру корифеїв" у вітчизняній літературній критиці (О. М. Капленко), традиції культури "срібного віку" та опера Ю. Шапоріна "Декабристи" (В. В. Заїка); традиції музичного театру Глухова (О. Я. Заїка).

С. А. Негодяєва у доповіді "Становлення національного театру: мистецька рефлексія Марка Кропивницького" звернула увагу на домінуючу творчості М. Кропивницького — становлення національного театру й драматургії, проблеми вивчення авторського концепту дійсності в українському та світовому контекстах від реалізму до модерну.

Критичний аналіз міркувань І. Франка про становлення та розвиток українського театру на шпальтах

польського часопису "Kurjer Lwowski" зроблено в доповіді Г. І. Грабівської "І. Франко про український театр (на матеріалі польського часопису "Kurjer Lwowski")".

Г. О. Гаджилова у доповіді "Українська драматургія 60—70-х років XIX століття: концепт "не судилось" зробила спробу аналізу п'єс маловідомих українських драматургів К. Шаповала, Григ. Лядави, Ф. Заревича та М. Кропивницького, у яких мотив неолі є одним з провідних.

Робота другої секції **"Українська драматургія кінця XIX — початку XXI ст. у контексті української і світової культури"** була надзвичайно насиченою завдяки великій кількості учасників. Особливості української драматургії були об'єктом аналізу в доповідях Г. П. Сабат "Онейрична драма-казка Івана Франка "Сон князя Святославіча", Л. О. Бондар "Проблема самоідентифікації героя у п'єсі Я. Верещака "Жебрацький детектив", В. М. Володимирової "Український театр і драматургія 20—30-х рр. XX ст.: традиційний і модерний вектори розвитку", Н. І. Кириленко "Морально-етичні колізії в українській символістській драматургії кінця XIX — початку XX ст.", Н. М. Філоненко "Герменевтичний код "Маленької п'єси про зраду для однієї актриси" О. Ірванця", Н. В. Гоголь "Драматичні твори Всеволода Нестайка", Т. М. Тихої "Імпліцитний тип конфлікту п'єси С. Воробкевича "Убога Марта", Л. О. Шкурдои "Еміграція як шлях героя до себе у драматургії Лесі Українки", О. В. Кіреєвої "Жарт як жанровий різновид традиційної комедії початку XX ст. (на матеріалі п'єси Є. Кротевича "Сентиментальний чорт")", О. Ф. Ліпінської "Риси постмодернізму у драматургії Валерія Шевчука", В. В. Бойко "Микола Чирський. Ідейно-художній аналіз драми "Отаман Пісня", Л. В. Сапсаєнко "Фольклорні традиції в драматургії Б. Грінченка", Н. В. Троши "Олександр Довженко — драматург", Л. В. Шевцової "Проблема руйнації родини у драмі Василя Мови (Ліманського) "Старе гніздо й молоді птахи" та інших.

Традиції української та світової літератури у драматургії кінця XIX — початку XX ст. розглядалися у доповідях Т. М. Марченко "Богдан Хмельницький в історичній драмі російського романтизму", Н. Г. Петриченко "Реалізація вальтерскоттівської моделі у творах Г. Сенкевича та Ф. Булгаріна", Н. І. Гричаник "Риси епічного театру в українській драматургії".

Компаративному аналізу драматичних творів та образів присвятили виступи О. О. Бистрова "Компаративний аналіз драматичних образів Покірливої Ф. Достоевського і Манюсі І. Франка", В. Й. Гриневич "Художня та історична правда драми "Сава Чалий" М. Костомарова і трагедії "Сава Чалий" І. Карпенка-Карого", І. А. Зелененька "Образ-символ землі як психоісторичний код (на матеріалі творів Івана Карпенка-Карого й Тараса Мельничука)".

Рецепція творчості драматургів розглядалася у доповідях О. М. Куцєвол "Постать Марка Кропивницького у художньо-документальній рецепції", І. В. Ципнятової "Творчість Якова Жарка у науковій рецепції", О. М. Чайки "Новаторські зрушення у драматургії М. Метерлінка", М. О. Кушнерьової "Творчість Г. Ібсена в аспекті розвитку світової драматургії XX століття".

У третій секції **"Мова українських драматичних творів кінця XIX — початку XXI ст."** домінувала тематика, пов'язана з мовною особистістю драматурга, мовностилістичними особливостями драматичних творів.

Лінгвістичним аспектам української драматургії кінця XIX — початку XXI ст. присвятили свої виступи В. В. Герман "Мовна особистість І. Карпенка-Карого", Т. М. Сидоренко "Структура функціонально-семантичного

поля переважності (на матеріалі драматичних творів Лесі Українки)", В. М. Бережнюк "Діалектизми в художній тканині творів І. Карпенка-Карого", В. М. Куриленко "Мовні особливості драматичних творів Марка Кропивницького (діалектологічний аспект)", Н. С. Медвідь "Мова драматичних творів Олександра Ірванця та Нежди Неждани", І. О. Кухарчук "Порівняльні конструкції як засіб зображення характерів героїв українських драматичних творів М. Старицького", Н. О. Баранник "Граматики-стилістичні особливості текстів української драматургії XIX—XX ст.", Л. В. Підкамінна "Функціонально-стилістичні особливості художніх означень у п'єсі Тараса Шевченка "Назар Стодоля", М. Ю. Лисиця "Засоби фоностилістики у драматичних творах XX ст.", Д. А. Мареев "Поліські діалектні риси у драматичній поемі І. Кочерги "Свічине весілля", О. В. Міщенко "Роль заголовків у процесі вивчення драматичних творів" та інші.

Четверта секція **"Методичні засади вивчення української драматургії кінця XIX — початку XXI ст."** об'єднала доповіді, пов'язані з методичними аспектами вивчення української драматургії.

Проблемам фахової підготовки вчителя-словесника, формуванню його літературознавчої компетентності під час вивчення драматичних творів присвячено доповіді Н. В. Гузій "Театральна діяльність у фаховій праці сучасного педагога", Л. В. Лучкіної "Вивчення драматичних творів як засіб формування творчої особистості майбутнього вчителя-словесника", Л. О. Базиль "Вміння аналізувати драматичні твори у структурі літературознавчої компетентності майбутніх учителів української мови і літератури", В. А. Каліш "Дискурсивний підхід до вивчення лексико-семантичних категорій у курсі сучасної української літературної мови (на матеріалі дискурсу М. Старицького)", І. В. Кожем'якіної "Розвиток читацької компетентності вчителя початкових класів засобами драматичних творів", О. І. Земки "Шляхи аналізу драматичних творів М. Старицького у контексті формування дослідницьких умінь у студентів-словесників" та інші.

Методичні проблеми вивчення особливостей драматичних творів у загальноосвітній школі розглядалися у доповідях Л. Ф. Мірошниченко "Особливості вивчення драматичних творів на сучасному етапі розвитку шкільної літературної освіти", В. Є. Храбрової "Формування картини світу у свідомості учнів засобами драматичного мистецтва", Н. В. Романишиної "Методика вивчення оповідань з театралізованою парадигмою архітектури", Г. О. Островської "Використання елементів біографічного методу аналізу у процесі вивчення драматичних творів у старшій школі", Л. М. Удовиченко "Реалізація міжмистецьких зв'язків у процесі вивчення драматичних творів у шкільній літературній освіті", А. О. Буднік, І. А. Хижняк "Методика використання мультимедійних засобів навчання під час вивчення кінодраматургії у старшій школі", В. О. Собко "Мовленнєвий розвиток учнів початкових класів у процесі опрацювання драматичних творів на уроках читання",

С. В. Цінько "Реалізація народознавчого і українознавчого принципів на уроках української мови (на прикладі використання текстів українських драматургів XIX—XX ст.)", Г. С. Демидчик "Драматичні твори в колі читання молодших школярів", Т. І. Дятленко "Особливості вивчення драматургії 20—30-х років XX ст. на уроках літератури в 11 класі", С. П. Привалової "Вивчення мови драматичних творів І. Карпенка-Карого в сучасній школі", В. М. Тименко "Самостійна творча робота учнів у процесі аналізу драми-казки Олександра Олеся "Микита Кожум'яка" в 5 класі", Н. А. Кобилянської "Формування історико-літературних понять у учнів як передумова аналізу драматичних творів", Н. М. Кадоб'янської "Культурологічний контекст у вивченні драматургії у профільних філологічних класах", І. Г. Данильченко "Організація діалогічної взаємодії на уроках української літератури у старших класах (на прикладі вивчення творчості М. Куліша)" та інші.

Виголошені доповіді відзначалися актуальністю тематики, ґрунтовним викладом теоретичних ідей і положень та глибоким аналізом залученого ілюстративного матеріалу. Доповіді викликали багато запитань в учасників і жваву дискусію. Важливо, що в роботі конференції взяло участь багато молодих науковців із різних регіонів України.

Підсумкове пленарне засідання відбулося 25 травня 2012 року в м. Батурин на базі Національного історико-культурного заповідника "Гетьманська столиця". Учасники конференції узагальнили результати наукових досліджень та накреслили перспективи подальшої роботи:

1) дослідження творів і творчих спадків вітчизняної драматургії в контексті національної і світової культури — це перспективний і широкомасштабний напрямок літературознавства, оскільки він дає можливість осмислювати ціннісно-виховні інтенції художньо-словесного мистецтва і здійснювати все це поетапно, комплексно та в логічній послідовності, а отже, намітити й нові напрями в розвитку сучасного вітчизняного літературознавства;

2) у практиці літературознавчих, мовознавчих і педагогічних досліджень відбувається помітний поступ у розробці питань і проблем феномену театру корифеїв, в озброєнні студентів культурою артистичного мовлення та відповідною термінологічною базою тощо;

3) наукове і педагогічне осмислення творів національної драматургії в контексті культури дозволяє розвивати нові технології підвищення ефективності навчальних курсів з історії літератури, педагогіки тощо.

Учасники конференції висловили пропозиції. Поперше, в контексті виховання національної свідомості майбутніх учителів, формування їхньої професійної компетенції і загальної ерудиції поглиблене вивчення національної драматургії і театру загалом підтримати іншими навчальними закладами. По-друге, рекомендувати у ВНЗ здійснювати вивчення української драматургії як у суто літературознавчому, так і в педагогічному планах.

В статье автор сообщает о результатах Всеукраинской научно-практической конференции "Театр корифеев и украинская драматургия конца XIX — начала XXI вв.", которая состоялась 24—25 мая 2012 г. в Глуховском национальном педагогическом университете имени Александра Довженко.

Ключевые слова: конференция, театр корифеев, украинская драматургия.

The article reports the results of the Allukrainian scientific-practical conference "The theater coryphaeuses and Ukrainian drama of the late XIX — early XXI centuries", which was held on 24th and 25th May 2012 in Glukhiv National Pedagogical University named after Alexander Dovzhenko.

Keywords: conference, theater coryphaeuses, Ukrainian drama.

Феномен театру корифеїв у контексті світової культури

Анатолій Новиков,

доктор філологічних наук, професор,

завідувач кафедри української мови і літератури

Глухівського національного педагогічного університету імені Олександра Довженка

У статті розкривається суть феномену театру корифеїв у контексті європейської і світової культури, значна увага приділяється історії останнього об'єднання найвизначніших майстрів сцени в одну потужну трупу на початку XX ст.

Ключові слова: театр корифеїв, акторський ансамбль, сценічне мистецтво, українська культура, європейська культура.

У жовтні цього року виповнюється 130 років з часу заснування Марком Кропивницьким у Єлисаветграді (тепер — Кіровоград) славнозвісного Товариства акторів більш відомого під назвою театр корифеїв. Це був театр, який підніс національне сценічне мистецтво на найвищий щабель європейської і світової культури. Свідченням цього є постанова ЮНЕСКО в 1982 році про святкування 100-річного ювілею згаданої трупи у міжнародному масштабі.

Досить влучно схарактеризував головних діячів українського театру К. Станіславський: *"Такі українські актори, як Кропивницький, Заньковецька, Саксаганський, Садовський — блискуча плеяда майстрів української сцени, ввійшли золотими літерами на скрижалі історії світового мистецтва..."* [3, с. 27]. До цього почесного списку варто було б додати також Г. Затиркевич-Карпинську, І. Карпенку-Карого і М. Старицького. Останній, щоправда, не був професійним актором, проте його внесок у розбудову театру корифеїв як одного з його організаторів і режисерів незаперечний.

У стародавньому грецькому театрі корифеєм називали провідного актора, керівника хору, що супроводжував кожну виставу. У наш час це слово має інше значення. Це людина, яка досягла найбільших успіхів у мистецтві або науці.

В пантеоні світового театру можна віднайти, ясна річ, чимало знаменитостей — і драматургів, і режисерів, і акторів. Варто лише згадати В. Шекспіра, Лопе де Вега, Ж.-Б. Мольєра, М. Щепкіна, Елеонору Дузе, Сару Бернар. Але то були зазвичай поодинокі генії, які, проте, залишили помітний слід в історії європейської і світової культури. На особливу увагу в цьому контексті заслуговує феномен театру корифеїв наприкінці XIX ст. в Україні. Адже тут ідеться про ціле сузір'я акторів найвищого ґатунку, що багато в чому несподівано з'явилося у складі однієї трупи. Під час гастролей у Петербурзі взимку 1886—1887 років українські артисти своєю неперевершеною грою, своїм успіхом затьмарили навіть уславлені імператорські театри, гра яких вважалася еталоном мистецтва, а також французьку, німецьку й італійську трупи, котрі тоді теж демонстрували своє мистецтво у північній столиці. І це в добу, коли і українська мова, і українська культура постійно зазнавали всіяких утисків і обмежень з боку російського царизму. На той час пройшло всього якихось п'ять років відтоді, як після деякого пом'якшення найбільш одіозних пунктів сумнозвісного Емського указу Олександра II нарешті було дозволено грати на професійній сцені спектаклі українською мовою.

Ця вимушена поступка російського уряду супроводжувалася низкою обмежень. Одне з них, наприклад, полягало в тому, що національні трупи, які офіційно ма-

ли йменуватись не інакше, як російсько-малоросійські, позаяк окремий український театр і надалі заборонялось створювати, змушені були в один і той же вечір разом з українськими грати й російські спектаклі. При тому поліція, як правило, ретельно слідкувала за тим, аби російська вистава мала не менше дій, ніж відповідна українська.

Важливо звернути увагу й на те, що більшість акторів театру корифеїв прийшла на професійну сцену з аматорського середовища. Це і М. Заньковецька, і П. Саксаганський, і Г. Затиркевич-Карпинська.

Не на користь молодого українського театру було й те, що жодної національної акторської школи в ті часи не було і за так званої національної політики російського царату не могло й бути. Професійне зростання українських виконавців мало відбуватись безпосередньо на сцені під керівництвом режисера та впливом більш досвідчених акторів. А тому сам факт появи в Російській імперії такого театру до певної міри був справжнім дивом. Цікаво, що напередодні згаданих уже гастролей трупи Кропивницького у Санкт-Петербурзі в листопаді 1886 року російська преса здебільшого з великим скептицизмом і навіть зневагою відзивалась про анонсовані виступи українських акторів, називаючи гостей з України мужицьким або хохляцьким театром. Але вже перші ж спектаклі змусили притихнути навіть найбільших скептиків і недоброзичливців. Вибагливих столичних глядачів вражала не лише незрівнянна гра артистів, а й неперевершений акторський ансамбль, що, поза сумнівом, був родзинкою театру корифеїв. Визнаний російський естет Олексій Суворін, характеризуючи виступи українців, у ці дні писав: *"Мені б хотілося сказати кілька слів про те враження, котре викликає малоросійська трупа. Я щойно бачив "Наталку Полтавку". Це стара п'єса, їй майже сто років. Вона дуже наївна і в літературному, і в музичному значеннях. Але подивіться, як вона виконується, з яким ансамблем, тактом і майстерністю".* І далі, картаючи на дирекцію імператорських театрів, котра не може відшукати справжні таланти, додає: *"Чому б чиновникам дирекції не поїздити по Росії під час канікул та не придивитись і відібрати. Сидячи вдома і розраховуючи тільки на тих, хто з'явиться дебютувати, — багато не зробиш"* [9, с. 1—3].

Саме ансамбль, який демонстрували українські актори, до глибини душі зачарував і такого відомого майстра російської сцени, як Микола Синельников. Застосовуючи й розвиваючи творчі надбання Кропивницького у своїй режисерській практиці, митець, як відомо, досяг неабияких успіхів.

В. Ревуцький звертає увагу на те, що цей мистецький прийом, тобто акторський ансамбль, який

успішно використовувала ще уславлена німецька трупа герцога Майнінгенського, Кропивницький запровадив на українській сцені майже на сімнадцять років раніше, ніж славнозвісний Московський Художній театр [5, с. 30 — 31]. Більше того, 1903 року суворінська газета "Новое время", яку навряд чи можна запідозрити в симпатіях до української культури (скоріше навпаки), писала: *"Успіх малоросійського театру перевершив успіх великоросійського. В розумінні художнього реалізму в постановці малороси на багато років випередили Московський художній театр"* [4].

Упродовж перших двох з половиною років відтоді, як було одержано дозвіл на постановку українських п'єс, існувала лише одна національна професійна трупа, однак поступово кількість артистичних колективів стала зростати, чого, на жаль, не можна сказати про якість спектаклів, що виставлялись переважно більшістю новоутворених театрів. Як справедливо зауважував І. Карпенко-Карий у листі до В. Лукича-Левецького від 27 листопада 1890 р., "на Україні єсть тільки чотири справжніх трупи: під режисерством Саксаганського, Кропивницького, Старицького і Садовського. <...> Затим ще є трупи дуже бідні артистичними силами, котрі не стільки ради українського театру терплять всякі біди і нужду, скільки ради насущного хліба. Поспіху вони ніде не мають" [1, с. 304].

Утім, попри все, це були роки, коли українське сценічне мистецтво завдяки таким велетням вітчизняної сцени, як М. Кропивницький, М. Старицький, І. Карпенко-Карий, М. Садовський, П. Саксаганський, М. Заньковецька, Г. Затиркевич-Карпинська, було піднято на не бачений до того щабель. Разом із тим корифеї добре усвідомлювали й те, що утримати національний театр на належній висоті можна, лише знову об'єднавшись в одну потужну трупу. Задля цього їм потрібно було переступити через власні амбіції, забути колишні образи й непорозуміння. І вони це зробили. Щоправда, лише на певний, не надто тривалий час. Улітку 1900 року було засновано товариство, яке дістало назву "Малоросійська трупа Марка Лукича Кропивницького під урядом Миколи Карповича Садовського і Опанаса Карповича Саксаганського при участі Марії Костянтинівни Заньковецької". Із корифеїв до складу трупи не ввійшов тільки тяжкохворий М. Старицький. Серед тих, хто запрошений був до колективу, варто назвати також Г. Борисоглібську, М. Ліницьку, К. Вукотича (прийомного сина Кропивницького). "Слава богові святому, що між нами сталася згода, мир і братерське єднання, — писав у грудні того ж 1900 року в листі до М. Кропивницького І. Карпенко-Карий. — <...> Вороги наші сміялися, скалили зуби, передрікали смерть народному театрові. Нехай же вони тепер ламають зуби зі злості, бачачи, що не смерть, а воскресіння зложено в основу діла. <...> Скріплюю наш союз клятвою служити інтересам рідного театру, поки дух тримається у моїм тілі" [1, с. 335].

Свою діяльність зірковий театр розпочав в останні дні червня 1900-го року з виступів у Полтаві. Гастролю тривали упродовж місяця. За цей час були зіграні такі твори, як "Глитай, або ж Павук", "Доки сонце зійде, роса очі виїсть", "Зайдиголова", "Вій" (за Гоголем), "Олеся", "По ревізії" М. Кропивницького, "Запорожець за Дунаєм" С. Гулака-Артемовського, "Сава Чалий" І. Карпенка-Карого, "Наталка Полтавка" І. Котляревського, "Як ковбаса та чарка, то минеться й сварка", "Богдан Хмельницький" М. Старицького та ін. Після цього театр вирушив до Катеринослава, потім до Миколаєва, Києва, Москви, Харкова, Одеси, Кишинєва, Житомира та багатьох інших міст тодішньої країни.

Слід звернути увагу на спростування І. Мар'яненком твердження про нібито протилежні методи в режисерській та акторській роботі Кропивницького і братів Тобілевичів. Працюючи тривалий час разом із корифеями чи спостерігаючи за їхньою театральною діяльністю, Мар'яненко авторитетно заявляє: "Великої різниці в режисерській роботі та акторській грі не було". На підтвердження свого висновку актор згадує про постановку об'єднаною трупю корифеїв на початку 1900-х років п'єси Карпенка-Карого "Хазяїн", у якій роль Пузиря виконував автор, Феногена грав Саксаганський, Ліхтаренка — Садовський, Золотницького — Кропивницький. "У такому чудовому ансамблі, — підсумовує Мар'яненко, — вистава прозвучала винятково гармонійно, як високохудожній концерт. Цей факт ще раз доводить відсутність різниці в художньо-творчих методах корифеїв" [3, с. 86; 88].

Яскравою ілюстрацією до цього може бути так само нотатка в газеті "Южное обозрение" від 3 листопада за 1901 рік, в якій зазначається, що у виставі за п'єсою "Хазяїн", що йшла у міському театрі Одеси, ролі зіграли такі актори, як Кропивницький, Саксаганський, Садовський і сам автор твору, а тому неважко уявити, яким було це виконання [11].

Те ж саме сучасники говорять і про виконання згаданими акторами комедії Кропивницького "По ревізії" [8, с. 50].

Проіснував об'єднаний театр корифеїв близько трьох років. Останній спільний виступ найвизначніших майстрів української сцени, як і перший, відбувся в Полтаві. Сталося це 31 серпня 1903 року — на другий день святкування урочистого відкриття пам'ятника Івану Котляревському. Власне, трупа на той час функціонувала вже не у повному своєму складі, оскільки кількома місяцями раніше — в лютому того ж 1903 року — з неї вийшли Кропивницький і Заньковецька, про що тоді ж повідомлялось у газеті "Одеський листок" [5].

Після цього театр став іменуватись "Малоросійська трупа під орудою П. К. Саксаганського і М. К. Садовського за участю І. К. Карпенка-Карого". Але комітету по влаштуванню заходів все ж таки вдалося ще раз зібрати в Полтаві найвизначніших майстрів української сцени (за винятком Заньковецької, яка в цей час у складі трупи О. Суслова гастролювала в Петербурзі). Силами корифеїв була поставлена вічно жива "Наталка Полтавка". В ролі головної героїні Наталки виступила Л. Ліницька, виборного Макогоненка зіграв М. Кропивницький, возного Тетерваковського — І. Карпенко-Карий, Миколу — М. Садовський, Терпелиху — С. Тобілевич, Петра — О. Жулінський. Обов'язки суфлера виконував П. Саксаганський. За словами одного із сучасників, "вистава пройшла триумфально, кожного з виконавців глядачі зустрічали бурєю оплесків, бо це ж був винятковий склад виконавців — рідкісна подія. Цим і закінчилося свято Котляревського, і після цього вже ніколи корифеї не зустрічалися у такій кількості і такому складі" [2, с. 312].

"Малоросійська трупа під орудою П. К. Саксаганського і М. К. Садовського за участю І. К. Карпенка-Карого" виступала упродовж двох років. А після виходу з неї навесні 1905 року Садовського дістала нову назву — "Товариство малоросійських артистів під орудою П. К. Саксаганського за участю І. К. Карпенка-Карого". У такому складі товариство фігурувало до смерті Карпенка-Карого восени 1907 року. Смерть визначного митця була трагедією, від якої колектив до кінця так і не зміг уговтатись. Після цього він, щоправда, проіснував ще близько двох років. Власне, сам

Саксаганський полишив трупу у березні 1909 року. А ще через кілька місяців офіційно припинив свою діяльність і його театр.

Одним із найбільших здобутків згаданої трупи була постановка комедії Карпенка-Карого "Суєта". Прем'єра відбулася 14 січня 1904 року в Києві. "П'єсу, — зауважує Саксаганський, — суспільство сприйняло як сенсацію. Збір — повний. Карпенко (мається на увазі Карпенко-Карий — А. Н.) після кожного спектаклю отримував десятки листів" [7, с. 130]. Спектакль сподобався і пройшов 15 раз.

Серед інших важливих прем'єр театру варто назвати вистави за п'єсами "Украдене щастя" (1905) І. Франка, "На громадській роботі" (1907) Б. Грінченка тощо.

Так, по суті, закінчив свою діяльність уславлений театр корифеїв. Щоправда, самі корифеї, за винятком М. Старицького й І. Карпенка-Карого, які відійшли у інший світ, і після цього продовжували свою акторську, режисерську чи літературну діяльність.

Засновник театру корифеїв, Марко Кропивницький, оселився на хуторі Затишок Куп'янського повіту Харківської губернії, який став для нього своєрідною оазою. Тут він і відпочивав душою, і набирався натхнення для творчості. У себе на хуторі драматург написав понад двадцять п'єс, серед яких "Олеся", "Замулені джерела", "Титарівна" (за Шевченком), "Супротивні течії", "Конон Блискавиченко", "Мамаша", "Розгартіяш", "Скрутна доба", "Старі сучки й молоді парості", "Зерно і полова", "Страчена сила" та інші. Крім того, тут письменник перекладав твори російських і світових майстрів слова (Гоголя, Некрасова, Шекспіра, Мольєра), працював над своїми мемуарами, звідси виїздив на гастролі до багатьох українських і російських міст (Харкова, Полтави, Києва, Катеринослава, Одеси, Санкт-Петербурга, Москви, Саратова), презентуючи у такий спосіб власні творчі досягнення й надбання національної драматургії загалом, разом з аматорами виставляв у провінційних містах і селах українські п'єси, знайомив місцеве населення з поезіями Т. Шевченка, Л. Глібова, інших письменників, відкрив у себе на хуторі початкову школу з українською мовою навчання, створив перший на теренах тодішньої країни дитячий театр.

М. Садовський після повернення 1906 року з Галичини, де він разом із Заньковецькою упродовж року працював в Руському театрі, заснував нову трупу, відому як перший постійний театр М. Садовського в Києві. Факт появи такого театру став багато в чому подією визначальною і якоюсь мірою поворотною для подальшого розвитку всього українського сценічного мистецтва. До цього українські трупи не мали змоги подовгу виступати в одному місті, хай і великому, позаяк це потребувало постійного оновлення репертуару, що в умовах жорстокої цензури щодо нових українських п'єс, а надто заборони виставляти перекладні твори, було справою практично нереальною. До того ж задля такого заходу потрібно було мати спеціальний дозвіл, який в умовах перманентних утисків української культури теж одержати було непросто. Дещо легше в цьому плані стало під час першої російської революції, коли захитались устої імперії, повіяв вітер перемін й інколи стало можливим деякі речі робити, по суті, явочним порядком. Саме так, організовуючи свій новий театр, і вчинив Садовський, який прагнув створити стаціонарний драматичний колектив на кшталт Московського Художнього театру.

Репертуар театру Садовського складався як з класичних українських творів (І. Котляревського, С. Гула-

ка-Артемівського, М. Кропивницького, М. Старицького, І. Карпенка-Карого, І. Франка), так і п'єс сучасних авторів — апологетів нової європейської драми. Йдеться передусім про драматургію Лесі Українки ("Камінний господар"), В. Винниченка ("Брехня"), Л. Старицької-Черняхівської ("Гетьман Дорошенко"). Крім того, тут виставлялася російська й зарубіжна класика, що для тогочасних українських труп було справжнім новаторством, оскільки раніше українською мовою їх грати було заборонено.

Доречно зауважити, що ціни в театрі Садовського були вельми демократичні, особливо на вранішні вистави, котрі влаштовувались у неділю і святкові дні. Кращі місця в партері на такі спектаклі коштували всього по 50 коп., не говорячи вже про галерею, куди квиток можна було придбати за п'ятак. Так митець намагався прилучити до національної культури якомога ширше коло глядачів із найбільшійших верств населення — передусім студентів і гімназистів, а також робітничу молодь. І це дало свої позитивні результати. Вранішні вистави проходили зазвичай з аншлагом. У такий спосіб театр Садовського сприяв вихованню у публіки (в тому числі майбутньої української інтелігенції) не лише доброго естетичного смаку, а й сприяв пробудженню національної самосвідомості.

М. Заньковецька і П. Саксаганський 1912 року роблять спробу заснувати у Харкові Український Художній театр на кшталт однойменного московського. Юридичним засновником його мало стати товариство імені Квітки-Основ'яненка. Велась активна підготовча робота по формуванню трупи. За ескізами художника С. Васильківського виготовлялись декорації. Але відсутність достатніх матеріальних можливостей, а потім Перша світова війна завадили здійсненню цього плану.

Підсумовуючи, доречно згадати слова Івана Франка, на думку якого, те, що на початку 1880-х років у Наддніпрянщині несподівано з'явився справжній український театр, здавалося "неправдоподібним, неможливим". Адже минуло зовсім мало часу після того, як 18 травня 1876 року українську мову було заборонено і в друці, і в громадському житті. І ось раптом "склалася трупа, якої Україна не бачила ані перед тим, ані потому, трупа, котра збуджувала ентузіазм не тільки в українських містах, а й у Москві, і в Петербурзі, де публіка часто має нагоду бачити найкращих артистів світової слави" [10, с. 97]. До цього варто додати лише те, що подібного феномену в історії світового театру не було.

Література

1. Карпенко-Карий І. (І. К. Тобілевич). Твори в трьох томах / І. К. Тобілевич. — К.: Дніпро, 1985. — Т. 3. — 373 с.
2. Маринич Г. Спогади про Марка Лукича Кропивницького / Г. Маринич // Марко Лукич Кропивницький. Збірник статей, спогадів і матеріалів. — С. 301—314.
3. Мар'яненко І. О. Минуле українського театру. Зустрічі, творча праця. — К.: Мистецтво, 1953. — 184 с.
4. Новое время. — 1903. — 23 февраля.
5. Одесский листок. — 1903. — 18 февраля.
6. Ревуцький В. П'ять великих акторів української сцени: [М. Кропивницький, М. Садовський, М. Заньковецька, П. Саксаганський, Г. Затиркевич-Карпинська]. — Париж: 1-ша Укр. друк., 1955. — 94 с.
7. Саксаганський А. К. Из прошлого украинского театра / А. К. Саксаганский. — М. — Л.: Искусство, 1938. — 167 с.
8. Синельников М. М. Из книжки "Спогади" / М. М. Синельников // Спогади про Марка Кропивницького. Збірник. — С. 46—50.
9. Суворин А. Хохлы и хохлушки. — СПб.: Тип. А.С. Суворина, 1907. — 114 с.
10. Франко І. Зібрання творів у п'ятдесяти томах / Іван Франко. — К.: Наукова думка, 1984. — Т. 41. — 684 с.

В статті розкривається суть феномена театру корифеїв в контексті світової культури, значительне увагу приділяється історії останнього об'єднання видатних майстрів сцени в одну могутню трупу в початку ХХ в.

Ключові слова: театр корифеїв, акторський ансамбль, сценічне мистецтво, українська культура, світова культура.

In the article is opened up leading light the phenomenon of theatre in the context of the World culture, considerable attention is spared to history of the last association of the most prominent masters of the stage in one of powerful troupe at the beginning of XX century.

Key words: theatre of leading light, actor's ensemble, theatre art, Ukrainian culture, World culture.

УДК 812.161.1.2

Психотипи віків у драмі І. Карпенка-Карого "Розумний і дурень"

Анатолій Козлов,

доктор філологічних наук,

професор кафедри української та світової літератур

Криворізького педагогічного інституту

Державного вищого навчального закладу

"Криворізький національний університет"

У статті досліджені особливості психіки батьків і дітей у п'єсі І. Карпенка-Карого "Розумний і дурень". Автор відмічає, що відносини між дітьми багато в чому залежать від виховання батьків. Психотипи батьків і дітей драматург розкрив з особливим знанням психіки представників різних соціальних класів.

Ключові слова: психотип, дійова особа, п'єса.

Суто тваринний інстинкт боротьби батьків за домінуюче виживання їхніх "кращих" дітей і "кращої" частини людства як одного з видів істот на землі діє фактично скрізь і завжди вічно й безперервно, але особливо помітно загострюється дія цього, не завжди записаного в гени людини, імпульсу у найскладніші (хоча ще й досить "мирні") періоди, точніше — в часи, котрі передують принциповим "зламам" і "переходам" здебільшого закономірно-еволюційного та перш за все революційного ("вибухового") характеру. Тоді такі рецидиви породжуються самими передчуттями названих змін і, звичайно, природою "само селекції" людства.

Так, батьки біблійних братів Каїна та Авеля, передчуваючи ще зовсім незрозумілі їм зміни і виправдовуючи себе тим, що нібито сам Бог уподобав більше Авеля, ніж Каїна, навіть не збиралися захищати Авеля; шекспірівський король Лір, не лише передчуваючи, а й твердо знаючи про неминучість передачі його корони, керувався виключно показовим ставленням однієї з дочок як до нього самого, так і до корони; спочатку мати, а за нею й батько Михайла та Сави з повісті О.Кобилянської "Земля" (як і мільйони інших батьків) виявили їхню домінуючу-генетичну "любов" передусім до "кращого" сина Михайла... — цей ряд можна уточнювати, доповнювати й продовжувати до безкінечності, оскільки лише окремі батьки чи матері справді і піднімаються над їхніми інтелектами і по-людськи щиро дарують (чи хоча б "дозують") їхні почуття до двох і більше дітей.

Особливість, і навіть певною мірою заслуга, І.Карпенка-Карого полягала в тому, що він, спостерігаючи за еволюційними змінами й розвитком стосунків між батьками й дітьми селянства другої половини ХІХ століття, помітив початок формування процесу й ситуації типу "брат на брата". А тому драматургові не довелося вишукувати ні будь-яких надзвичайних мотивів, процесів і наслідків, а, отже, й застосовувати особливих засобів, прийомів та форми психопоетики — перед ним у повному об'язі й у визрілому стані постали яскраво виражені психотипи і роботящих батьків, котрі

почали "доживати віку", і дітей, які по-різному (один традиційно для егоїстично-індивідуалістичного суспільства "вгризався" в світ будь-якою ціною, а інший збирався жити в тому ж таки суспільстві по-людськи) входили в права "спадкоємців". Такими ж "прозорими" виявилися характери, типи й психотипи дівчат, котрі також по-різному обирали чоловіків для створення нових пар: одна, потоптавшись по своїх почуттях і по почуттях коханого, обрала заможного, а інша, прагнучи щастя суто людського, обирає коханого із найнятих її батьком рибалок. Усе це класичні психотипи людей, для зображення яких не потрібно ні вишукувати особливі засоби чи форми поетики, а тим більше — інноваційно-модерністські способи характеротворення. Досить було вказати в представленні дійових осіб Каленика-батька "багатим чоловіком 65 літ", як це виявилось основою основ цього психотипа: у його свідомості й у поведінці, передусім у ставленні до двох рідних синів, усе визначає саме фактор "багатства". Батько навіть не помітив того, що саме на цій струні зіграв його старший син.

Горпина — "його жінка" (навіть не "дружина", а просто "жінка") — це щось безлике й безхарактерне, оскільки вона повторює усе за чоловіком. Михайло — "син 30 років", Данило — "син 22 років". Вдовина донька Мар'яна 24 років навчена мімікувати і "молода дівчина" Марта (донька "багатого рибалки") — наївне створіння, котре хоче побудувати щастя на основі щирих почуттів.

Усі ці шість психотипів авторові дійсно не потрібно було ні "вселяти" в якісь там романтичні чи хоча б романтизовані модною модерністю ситуації, ні випробувати на стійкість і природність, адже вони самі — це природа людських національно-побутових стосунків.

Мабуть, можна було б розпочати твір із розмови батька Каленика із синами Михайлом (ява VI дії другої) та Данилом (яви VII і VIII тієї ж дії), і вже тоді батькам стало б ясно, що оббреданий Михайлом Данило — "дурень", а Михайло — не лише "далекоглядний господар", а ще й дуже чуйний "захисник" батька від "дурного"

Данила. Але тоді твір став би прохідною аналогією казок про "наївних" батьків та про розумного й дурного синів, але п'єсі потрібна неабияка інтрига.

І цю інтригу дуже вдало "сплели" Михайло з Аблактом (сільським "товстим" адвокатом) — вони так "підготували" й без того недалекогоглядного та "засліпленого" його багатством Каленика, що той уже в кінці другої (з п'яти) дії виганяє рідного сина з дому: "Супостате !.. Іди з двору, щоб дух твій тут не пах !..". [1, с. 166].

І все, що відбуватиметься далі, стане наслідком тих ознак і рис до схематизму заkostenілого в почуттях і в мисленні психотипа людини, які роблять її схожою на примітивний інструмент, на котрому можуть "бринькати" навіть від нічого робити, адже людина зациклена на її малих чи великих статках, завжди дивиться на світ лише через ці "окуляри": всі, хто хоча б обіцяє їх примножити (або хоча б збагнути), ті і бажані, і рідні, і, звичайно, розумні; хто ж не тільки не сприяє саме цим бажанням Каленика, а ще й не вміє (хоча б не щиро) "цінувати" здобуте батьком — і дурний, і злий, і ворог.

Схема психіки й психопоетики творення цього психотипа батька проста, прозора, і, головне, небезпідставна: нікому й ніколи не подобається, коли хтось недооцінює важко придбані здобутки. Але в тому-то й справа, що на такому "інструменті" досить легко грає той, кому й що хочеться: егоїст Михайло з допомогою досвідченого Аблаката не лише оббріхує Данила тільки для того, щоб його вижити зі складу спадкоємців, а й задає емоційно-чуттєвий тон ставлення до нього, тоді як до наївності щирий Данило відверто каже батькові, що він також може втратити совість, якщо буде слухати Михайла [1, с. 165].

Обмежена й недалекогоглядна, ні на самостійність, ні на справедливість дружина "багатого" Каленика Горпина змогла сказати щось вагоме лише тоді, коли рідний і улюблений та "розумний" син Михайло став "запроторювати" її чоловіка "в острог" на три місяці лише за двісті рублів штрафу. Та й то вона лише обурилася на старого за те, що "вигодував вас". Жінка так і не зрозуміла того, що винен не лише Михайло, а й вона з батьком. Більше того, вона говорить про обох синів однаково — одним займенником "вас" [1, с. 187].

Михайло (класичне породження згаданого батьківсько-тваринного інстинкту бездумного й абсолютно несправедливого "розподілу" батьківської ласки, турботи й любові) як "обрана" дитина ні на секунду і ні на йоту не задумується ні над справедливістю, ні над майбутнім життям з гріхом у душі — він максимально активно розпочав усіма неправдами присвоювати всю власність батьків.

І якщо батько надбав майно невідомо як, але для однієї родини і не за рахунок родичів, то Михайло будь-якою ціною присвоює майно всієї родини і в той же час переманює тим-таки майном братову наречену.

Чим не вічна і водночас сьогоднішня ситуація, чим не вічні й сьогоднішні психотипи — подібне спостерігаємо мало не щодня.

Складнішим постає в драмі "син-дурень" Данило: з одного боку, він хоче жити й живе "по-правді", тобто "своєю працею", освічено, розумно і по-доброму, по-християнськи, але, з іншого боку, почувши від брата, й особливо від батька, що він і "дурень", і позбавлений не тільки батьківських статків, а й "двору", упевнено заявляє: "Плювать мені на твої речі ! Не слухайте його, тату, бо він і вас підведе !.. ...не хочу у других однімати кусок хліба усякими неправдами..." [1, с. 165]. Усього того Данило дотримується, але ще більше він виокремлюється з-посеред інших дійових осіб тим, що він, як і в свій час Петро із "Наталки Полтавки" І. Котляревського, віддає зароблені ним сто рублів лише для того, щоб не посадили до, на думку Михайла, "веселої" в'язниці батька, котрий рік тому, не задумуючись, зрадив його й вигнав з дому.

Тобто, на відміну від безпошадно й назавжди заангажованого статками й прибутками Михайла, Данило здатен допомогти навіть тому, хто його образив на все життя.

Достатньо традиційною в плані споконвічної жіночої мімікрії виявилася кохана й наречена Данила, а потім дружина Михайла Мар'яна — це справді класичний психотип пристосуванки до кращих матеріально-меркантильних умов і способів виживання.

Саме після появи п'єси "Розумний і дурень" в українській літературі стає більш-менш масовим і помітним явищем той факт, що не тільки представниці "нижчих" верств суспільства (Катерини, Ганни та інші) прагнули "піднятися" над рівнем свого статусу, а й представниці "вищих" соціосфер не тільки відчували можливість обрати собі коханого "знизу", а й пов'язати з ним своє життя ("На новий шлях" Б. Грінченка, "Лісова пісня" Лесі Українки та десятки інших). Цей принципово новий психотип жінки, котра надумала зійти з висоти свого статусу, у другій половині XIX століття лише почав формуватися, але вже тоді люди цього типу наражалися на небачені перепони й, відповідно, обурення. Але це розкриється повністю дещо пізніше, а у п'єсі "Розумний і дурень" ця проблема лише порушена — психотип помітно романтизованої молодшої жінки ще не сформовано.

Саме тому, що вічні й прозорі максимально психотипи керованих інстинктами батьків показані автором надто вже примітивними й довірливими та бездумними; саме з причини того, що носієм психотипа "кращого" сина подано занадто й відверто егоїстичного сина, всі вони зажили популярності лише в свідомості так само спрощених реципієнтів. У цьому плані кращими ризиками виокремлюється характер і психотип Данила.

Мабуть, прийшов час для серйозного рімейкування п'єси "Розумний і дурень", адже подані в ній психотипи не тільки вічні, а й надто актуальні нині.

Література

1. Карпенко-Карий І. Твори : В 3-х томах / Іван Карпенко-Карий ; перед. П. Киричка, упоряд. П. Киричок та Л. Стеценко. — К. : Дніпро, 1985. — Т.1: Драматичні твори. — 439 с.

В статье исследованы особенности психики родителей и детей в пьесе И. Карпенко-Карого "Умный и дурак". Автор замечает, что отношения между детьми в большой мере зависят от воспитания родителей. Психотипы родителей, детей драматург раскрыл с особым знанием психики представителей различных социальных сословий.

Ключевые слова: психотип, действующее лицо, пьеса.

The article is devoted to Psycho type century in the play I. Karpenko-Kary "Clever and jester". The author to define special Psycho type character in the play I. Karpenko-Kary "Clever and jester".

Key words: psycho type, play, character.

Перший рیمейк Михайла Старицького

Світлана Ковпик,

доктор філологічних наук,

професор кафедри української та світової літератур
ДВНЗ "Криворізький національний університет"

У статті проаналізовано з точки зору поетики перший рیمейк М. Старицького "Чорноморці", першотекстом якого була п'єса Я. Кухаренка "Чорноморський побит". Порівняльний аналіз вказаних п'єс показав, що визначальні компоненти авторської нарації — назва, вказівки на жанр, реєстр дійових осіб, декорації до яв, ремарки зазнали помітних змін під час переробки.

Ключові слова: поетика, п'єса, рیمейк.

Плагіатування (з елементами співтворчості чи й без них), будь-які переробки своїх власних і чужих творів (аж до невпізнанності), як і стилізування під них, написання творів за мотивами власних здобутків та інших авторів; так звані переспіви, пародіювання та ін. мали місце в літературному процесі постійно. Відомо, що творчість митців тієї чи іншої епохи однієї нації формувалась під впливом творчих досягнень митців іншої нації. А скільки разів деякі окремі митці слова, літературні угруповання і загальнонаціональні творчі спільноти, відроджуючи забуте й нібито "застаріле", вдавалися до тотальних переспівів і стилізувань, навіть до методологічних та світоглядних "відтворень" та "реконструкцій" минулого й зовсім "чужого", занесеного з чужого творчого поля?

За таких умов саме поняття "рیمейк" і, звичайно, той "над барвистий" процес, котрий стоїть за цим поняттям, привертають особливу увагу й породжують потребу осягнути їх і теоретично, і практично. Навіть попереднє і досить побіжне знайомство зі здобутками драматургознавців Європи свідчить, що і до процесу рیمейкування побутує переважно негативне ставлення, а саме поняття "рیمейк" має також не зовсім позитивне смислове навантаження. І це пояснюється передусім тим, що найбільш поширеними переробками п'єс в Україні були пародії і такі переробки, що їх важко назвати новими авторськими версіями, а скоріш примітивним плагіатом.

Так, деякі дослідники відносять римейк до "літератури вторинної, а тому й убогої" [3, с. 20]. В літературознавстві близького зарубіжжя за останні десятиріччя увага до способів римейкування творів драматургії значно зросла, і свідченням цього є публікації таких авторів: Г. Нефагіна, І. Банах, О. Домина, О. Таразевича, О. Самаріна та ін. Як відомо, свого часу ще У. Еко в праці "Інновація і повторення" визначив такі основні принципи "творчого повторення": ретейк, римейк, інтертекстуальність. На думку цього вченого, ретейк — це таке повторне зображення життєдіяльності відомих персонажів, про подальшу долю яких реципієнт дізнається за переробленого твору. Автор переробки завдяки надпотужній силі фантазії та за допомогою художнього домислу приносить ще більшу славу персонажам твору. Цей різновид повторення притаманний кінематографу, оскільки саме в цьому, синтетичному, виді мистецтва для домислювання є найбільше можливостей, тобто у кіно ретейк має найбільший ефект.

Римейк, за У. Еко, на відміну від ретейку пишеться майже одразу після появи першоджерела і тому дуже з ним пов'язаний. Тобто, римейк і тісно пов'язаний з першоджерелом, і в той же час має бути настільки оригінальним, що може і повинен конкурувати з першоджере-

лом. Загалом римейк — це така (здійснена в рамках одного виду мистецтва) переробка недавно написаного й достатньо відомого твору, в якій подається "інноваційне повторення" і характерів, і сюжету, і загальної суспільної ситуації (причин, умов, мотивів діяльності і персонажів, і самого автора).

І все-таки (як і будь-яке "повторне втілення") римейк може бути і примітивним переказом, по-різному функціонально, формально та якісно довантаженим — аж настільки, що саме така "переробка" починає дійсно конкурувати з першоджерелом. А це значить, що і сам процес римейкування, і його наслідки та поняття про них змушують нас говорити про той чи той римейк по-різному: або як про самостійний і якоюсь мірою оригінальний художній твір, або як про таку "переробку", яка заслуговує на схвалення тих чи інших творчих здобутків, або на беззаперечний осуд примітивізму бездарного "повторення". І тут потрібно висловити тільки жаль з приводу того, що у вітчизняному літературознавстві усе ще немає ні чіткої системи критеріїв оцінок творів такого типу, ні такої ж чіткої їх класифікації.

Проте в російському літературознавстві є спроби диференціювати і процес, і наслідки римейкування.

Так, у статті "Римейк в современной русской драматургии" О. Таразевич визначено п'ять "способів" саме римейкових переробок класичних творів драматургії: римейк-сіквел, римейк-контамінація, римейк-стюб, римейк-репродукція, римейк-мотив. Сутність римейка-сіквела полягає в тому, що автор обов'язково продовжує сюжет твору-оригіналу не тільки шляхом домислювання долі наявних персонажів, а й введенням у твір-переробку нових дійових осіб. Римейк-стюб — це таке повноцінне повторення, під час здійснення якого драматург-римейкер може повністю перебудувати і окремі сюжетні лінії, фабулу й весь сюжет, і окремі конфлікти чи систему конфліктів твору-оригіналу з різними цілями: або з метою розважити читача, або з ціллю переосмислити застарілі, на його думку, проблеми та ідеї по-новому, або ще з якимиись іншими намірами.

На думку О. Таразевич, найбільш оригінальним є римейк-констатація, оскільки саме цей спосіб дозволяє авторові-римейкеру поєднувати в одній "переробці" сюжети кількох класичних творів. До вказаних п'яти способів римейкування додаються ще й такі "другорядні": технологічний римейк, римейк-переказ, римейк-модернізація, перекладний римейк, римейк-інтерпретація.

Так, при "технологічному" римейкуванні зберігаються місце дії, основні дійові особи, тема, жанр твору, місце дії та композиція. Римейк-переказ будується обов'язково на основі сюжету якого-небудь міфу,

легенди, саги, балади, думи тощо. Повною типологічною протилежністю виступає рімейк-інтерпретація, в основі якого частіше всього якась історична чи політична драма і в ній здійснюється обов'язкове переосмислення причин, умов і мотивів мислення й мовлення дійових осіб.

Останнім часом усе більше стають популярними рімейки перекладного характеру, оскільки у творах цього типу передбачається не просте перекладання тексту, а й активна адаптація ментальності та культури оригіналу твору до культури й ментальності народу, від імені якого виступає автор-рімейкер. Звичайно, з усього багатства літературно-критичних, особливо історико-літературних і суто теоретичних надбань науки про художню літературу як вид мистецтва конче необхідно віднайти наукову концепцію рімейкування (як процесу і як його наслідків) та поняття про нього. Коріння українських рімейків сягає ще першої половини XIX століття, коли відома "Наталка Полтавка" І. Котляревського зазнала чимало переробок-модернізацій, переробок-адаптацій, які з'являлися услід за оригінальним твором. Цю традицію українські драматурги розвивали й у другій половині XIX століття. У цьому плані найбільш відзначився М. Старицький, якому у судових тяганинах доводилось доказувати, що він творчо інтерпретував твори інших письменників. А відбувалося все це з кількох причин: по-перше, до того часу фактично ніхто не розробив ні принципів, ні способів рімейкування. Арістотель, Горацій, Буало та інші подавали здебільшого поради щодо того, як "наслідувати" міфи і легенди або використовувати мотиви і сюжети інших творів; по-друге, у свідомості найактивніших і найпрогресивніших членів тогочасного суспільства вже пробудилось і загострилось відчуття справедливості та матеріальної зацікавленості; по-третє, відкривалися перші ознаки демократичного плюралізму позицій та перші можливості висловити свою думку. Звичайно, усе це ще потребує спеціального й системного дослідження, але в даному випадку зупинимось лише на процесі та наслідках першої переробки М. Старицького "Чорноморці" з п'єси Я. Кухаренка "Чорноморський побит".

Так, у листі до О. Біликовського у 1897 році щодо переробки п'єси Я. Кухаренка "Чорноморський побит" М. Старицький писав: "В 1874 році я переробив для Лисенка на оперетку комедію Кухаренка "Чорноморський побит", брат покійного на це мені дав дозвіл, але й прич того я маю право, по нашим законам і літературним звичаям, переробляти чуже **у другу літературну форму** (підкреслення наше — С.К.), — се водиться щодня взагалі скрізь... І справді, друга форма потребує другої праці, другої техніки і другого хисту... Коли з намальованої мадонни Рафаеля я зроблю копію, тільки в фігури з мармуру, то нікому не спаде і в голову узивати мене злодієм і відбирати у мене яко у скульптора достоту?" [6, с. 546]. І далі адресант детально пояснює особливості його роботи: "У моїй опері роль Цвіркунки подвоєно, роль Кулини зроблена, роль Наталки — зовсім нове лице" [6, с. 547]. Окрім цього, драматург доводив: "Наприклад, візьмімо "Чорноморці"... у мене в книжці занотовано, що це перероблено з Кухаренка, у авторських стоїть, що я беру як за переробку..." [6, с. 554]. У цьому ж листі драматург повідомляє, які саме п'єси, написані ним, є оригінальними, які він написав у співавторстві, а які переробив. І як виявилось, із 35 його п'єс 12 названо переробками.

Безумовно, драматурга-рімейкера хвилювало питання про те, чи визнає усі ці п'єси експертиза пере-

робками, оскільки в них "изменен совершенно сценарий, состав действующих лиц иногда и сама интрига, да, кроме всего, добавлено еще моего собственного материала половина" [6, с. 613]. Та найбільше все це стосувалося лібрето "Чорноморці", "близкість к первоисточнику" якого, на думку автора листа, "даже считается достоинством" [6, с. 612]. З бухгалтерського точністю М. Старицький у цьому ж листі доводив, скільки відсотків тексту "Чорноморців" належать саме йому: "Я же утверждаю, что в 1-м действии наиболее моего собственного материала — сцен, куплетов, музыкальных ансамблей до 70 %! А во всем либретто — моих добавлений до 50 процентов" [6, с. 613]. Тобто, драматург зіставив лише окремі факти і фактори змісту власне тексту обох п'єс, а головне те, що він наголошував на зміні і загальній структури змістоформи, і навіть жанру — "комедії" в "лібрето". Детальніше ж зіставлення твору-оригіналу з твором-переробкою показує, що пророблена робота драматурга-рімейкера значно складніша.

Перше, що впадає в очі, це те, що назву п'єси "Чорноморський побит" Я. Кухаренка М. Старицький спростив до одного слова "Чорноморці", але цим переакцентував увагу, пам'ять і свідомість реципієнта про події 1775 року.

Регістр п'єси М. Старицького також дещо відрізняється від реєстру "Чорноморського побиту" Я.Кухаренка. Так, наприклад, Я. Кухаренко першим поставив китичного сотника Тупицю, а М.Старицький — вдову Дробиниху. Кількість дійових осіб в обох п'єсах однакова — одинадцять, проте М.Старицький кожній дійовій особі дав власну характеристику: "гультай", "запняка", "молода та жвава" та ін. Окрім цього, він вказав на соціальні і вікові особливості дійових осіб. Драматург-рімейкер не забув перед початком дії вказати на те, що все діється "на Чорномор'ї", назвав "дії" "картинами", з такими ж декораціями, як і в "Чорноморському побиті" Я. Кухаренка.

Крім того, він значно скоротив тексти й кількість пісень дійових осіб у "картині" I-й, збільшив кількість діалогів. Так, замість діалогу Марусі з її коханим Іваном рімейкер ввів діалог Марусі зі своєю наймичкою Наталкою, якої у "Чорноморському побиті" не було зовсім. Саме наймичка Наталка у "Чорноморцях" стала виконувати роль медіатора при вирішенні долі закоханих. У яві четвертій М.Старицький скоротив прозову частину реплік діалогів, а натомість увів пісні дійових осіб.

М. Старицький, скоротивши монолог Кабиці, закінчив його піснею: "Гей, запив козак, запив...", у якій розкрив наміри й бажання її виконавця випити не одну чарку наодинці, тоді як у "Чорноморському побиті" цей багатослівний монолог закінчується піснею про Саву Чалого, яка аж ніяк не відповідала стану й настрою п'єси Кабиці.

Таким чином, можна сказати, що на рівні мікропоетики М. Старицький принципово змінив п'єсу Я. Кухаренка "Чорноморський побит" і на краще: по-перше, скорочення назви до однієї лексеми "Чорноморці" дало можливість вести мову драматургові не стільки про побут, скільки про самих чорноморців; по-друге, М. Старицький чітко вказав місце дії, а також дав власну характеристику кожній дійовій особі, а, як відомо, у творі драматургії завжди бракує авторського ставлення до зображуваних подій та дійових осіб; по-третє, більшість пісень у "Чорноморцях" стали вмотивованими щодо думок, намірів та переживань дійових осіб.

Ще помітніші зміни М. Старицький вніс в макропоетику п'єси — у структуру змісту, в сутність ідей-

но-естетичної, духовної і навіть функціонально-якісної завантаженості більшості компонентів та аспектів змістоформи. Так, наприклад, якщо в "Чорноморському побиті" Я. Кухаренка Кулина визнає свою вину в тому, що з нею трапилось, то в "Чорноморцях" М. Старицького ця дівчина не тільки не визнає своєї провини, що вона віддалася Кабиці, а лише в усьому звинувачує його, адже він обіцяв одружитися з нею. Кулина звертається до громади за допомогою та підтримкою в біді. Вона від безвиході навіть готова на самогубство, від якого її рятує саме громада села, примушуючи винуватця одружитися. У новому творі дівчину хвилює вже й те, чи не розлюбив її Кабиця, чого не було в "Чорноморському побиті" Я. Кухаренка — там вона боялася лише одного — поганій слави збезчещеної жінки.

Окрім цього, в п'єси Я. Кухаренка на адресу Кабиці жодна дійова особа не сказала нічого доброго, тоді як у М. Старицького Тупиця врешті-решт визнає: "у Кабиці таки добре серце, то він од ледарства та од перепою так озвірівся" [2, 40]. І Кабиця не тільки одружився з Кулиною, і не лише кається перед громадою за свою поведінку, а й обіцяє любити Кулину "віддано", тоді як Кабиця Я. Кухаренка таких обіцянок не давав і не каюся. Така оновлена характеристика Кабиці свідчить про намагання М. Старицького не стільки максимально виправдати старого гультяя, скільки звернутися до його людяності та порядності — до людяності й порядності таких Кабиць, які прийдуть до них на спектакль, адже з часу написання п'єси Я. Кухаренка пройшло 36 років, та й переробка присвячувалася "висвітленню" забрудненого впродовж ста років (з 1775 року) козацтва і ста років з часу перетворення запорізького козацтва в Чорноморське.

У згаданому вже вище листі до О. Білиловського М. Старицький вказав і на те, що він увів до складу "Чорноморців" дійову особу Наталку для того, щоб вона стала своєрідним таким медіатором, який щиро й ефективно гармонізує стосунки між матір'ю Явдохою та її донькою Марусею, яка довіряє Наталці більше, ніж матері, між двома закоханими Марусею та Іваном. Для цього М. Старицький у "виході другому" замість діалогу Івана з Марусею подає вирішальний діалог Наталки з Марусею.

Як відомо, у дії другій "Чорноморського побиту" Я. Кухаренко ввів сцену бійки між подружжям Цвіркунів. Бійка супроводжувалась діалогом звинувачувального характеру, лайкою і займала значну частину яви. М. Старицький вилучив цю брутальну лайку. Окрім цього, драматург у розвитку подій "Чорноморців" уникнув сцени сватання Кабиці до Марусі, яка у Я. Кухаренка розтягнута на декілька яв, чим не лише скоротив текст твору, а й загострив події п'єси. Хоча й зберіг репліки Явдохи, які спрямовані на відмову видати за нього заміж свою єдину доньку Марусю, чим ще більше посилив інтригу конфлікту.

Згадане скорочення М. Старицьким деяких пісень не лише спростило текст, а й помітно загостило й актуалізувало проблематику, для чого іноді доводилося

"перероблювати", а подекуди й додавати відповідні за змістом куплети пісень.

В останній яві "Чорноморців" М. Старицького під час сватання Марусі за Івана Прудкого старий Тупиця пропонує Наталці: "та і тобі я незабаром, може, кого надібаю" [2, с. 49], на що дівчина впевнено відповіла: "Я і сама знайду собі" [2, с. 49]. Отже, драматург наголосив на тому, що визрів новий тип дійової особи, яка самостійно може вирішувати свою долю, а тому не потребує ніяких посередників.

Таким чином, це досить побіжне зіставлення двох творів показало, що і відмінність загальної композиції та конкретної конструкції змістоформи "лібрето" М. Старицького від надскладної конструкції "комедійної" п'єси Я. Кухаренка, і відмінність способів та принципів компонування "яв", "картин" і "дій" обох творів свідчать про те, що драматург-рімейкер здійснив справжнє "інноваційне перетворення" як на рівні мікро- і макропоетики, так і на рівні поетики компонування. А, отже, можна говорити, що М. Старицький виявився уже при здійсненні першої переробки твору Я. Кухаренка одним із перших майстрів рімейку в українській драматургії другої половини XIX ст. Його переробка "Чорноморці" має всі основні ознаки, структуру змістоформи, основні функції фактично всіх елементів "рімейку-сіквелу": змінена назва й місце та час подій, введена нова дійова особа Наталка. Тобто, він наповнив п'єсу новими дійовими особами, створив нові типи характерів Кулини і Наталки, удосконалив з точки зору народної моралі Цвіркунку.

Крім цього, п'єса "Чорноморці" має ознаки технологічного рімейку, оскільки в ній внаслідок переробки зберігаються основні дійові особи, тема, місце дії та композиція.

Література

1. Асташкевич Н. "Анна Каренина" Л. Толстого в зеркале современного римейка / Н. Асташкевич // Русская филология. — 2009. — № 20. — С. 145—150.
2. Домин А. Рождение сказки из духа ремейка / А. Домин // Собрание сочинений к 60-ти летию Л. Соболева. — М.: Время, 2006. — С. 176—186.
3. Нефагина Г. "Ремэйк" в советской русской литературе / Г. Нефагина // Взаимодействие литератур в мировом славянском процессе : сб. науч. трудов. — Вып. 2. — Гродно, 1996. — С. 193—196.
4. Самарин А. Проблемы изучения ремейка в современной русской драматургии / А. Самарин // Русская литература: сб. науч. труд. — Вып. 13. Киев. нац. университет им. Т. Шевченка; редкол. А. Ю. Мержинская и др. — Киев: СПД Карпук С.В., 2009. — С. 1—12.
5. Старицький М. Твори в шести томах. — Т.2. Драматичні твори / Михайло Старицький; Упоряд. та авт. приміт. Л. С. Дем'янівська. — К.: Видавництво художньої літератури "Дніпро", 1989. — 575 с.
6. Старицький М. Твори в шести томах. — Т.6. Оповідання. Статті. Автобіографічні твори. Вибрані листи. / Михайло Старицький; Упоряд. та авт. приміт. Л. С. Дем'янівська. — К.: Видавництво художньої літератури "Дніпро", 1990. — 831 с.
7. Таразевич Е. Римейк в современной русской драматургии. — Пермь: Пермский государственный педагогический университет, 2005.

В статье проанализированы с точки зрения поэтики особенности римейка М. Старицкого "Черноморцы" (первотекстом этого произведения была пьеса Я. Кухаренко "Черноморский быт"). Сравнительный анализ украинских пьес показал, что основные компоненты авторской наррации были существенно изменены.

Ключевые слова: поэтика, пьеса, римейк.

The article is devoted to poetica first remake M. Starytsky. Analysis to show plays: playwright utilization concentration composition and contrast.

Keywords: poetica, plays, remake.

Ідейні акценти драматургії Олени Пчілки

Лариса Мороз,

доктор філологічних наук, професор,
провідний науковий співробітник

Інституту літератури ім. Т. Г. Шевченка НАН України

Йдеться про традиційні (гідність, порядність) та нові для української драматургії соціальні проблеми, яких торкається Олена Пчілка: формування інтелігенції, незапитаність у державному управлінському апараті молодих освічених службовців, корупція, деякі гендерні питання. Відзначено появу ознак "нової драми".

Ключові слова: гідність, інтелігенція, чиновник, корупція, становище жінки.

У відомих суперечках чи й окремих репліках останньої третини XIX ст. щодо наявності чи відсутності української інтелігенції (що не є темою моєї доповіді, хочу висловити лише кілька принагідних зауважень) прозирають кілька парадоксів. По-перше, сперечаються самі українські інтелігенти — можливо, причини триожного сумніву саме у тому, що їх, власне, є одиниці, та, до того ж, немає надії, що навчальні заклади (неукраїнські!) зможуть виправити ситуацію. По-друге, не видно, щоби було з'ясовано (тоді) суть і зміст самого поняття "українська інтелігенція" — як "окремої, специфічної соціально-професійної верстви" [1, с. 12], за визначенням нашого сучасника Георгія Касьянова. Та, до того ж, і національно свідомої, додаю від себе, — і саме такі люди становитимуть політичні сили у майбутньому. А поки що — письменники ведуть мову про освічених людей у суспільстві, де "...Інтелектуальна праця стала товаром, попит на який постійно зростає..." [1, с. 13] — і не забувають про ту "...частину працівників розумової праці", яка "була бюрократизована" [1, с. 15], тобто, про службовців адміністрації.

Саме з таким персонажем входить соціальний мотив до одноактівки Олени Пчілки **"Сужена не огужена!"** (1881): "молодий панич" на прізвище Хороший шукає собі місце служби, але привабливе місце не так легко добути, адже "...на статечні місця мають там значніші — отам всякі пани, що, мовляв, мають велику пиху та збулися великих маєтків; або старе луб'я яке урядове, що вже не знають, куди б його перемостити; а нашому брату — зась! Доводиться тільки кутки терти!". Так уперше в українській драматургії з'являється мотив співчуття "молодим і освіченим" чиновникам, чії знання та бажання щось робити корисне не знаходять застосування у заскорузломому державному апараті. Лишається йому думати — чи не податися до Оренбурзького краю, що потребує "впорядкування". Ясна річ, замало підстав бачити у наведених словах цього персонажа пояснення чи навіть натяк на причини звернення освіченої молоді до різних народницьких гуртків, які вдаються до терору, щоби щось змінити у цій хворій державі. Але мотив незапобуваності її (молоді) тут усе ж наявний.

Цей самий персонаж ніби намагається вголос поміркувати на тему спілкування з жінками (у такому — загальному — плані цей мотив також новий для української драматургії). Він переконаний, що цуратися того може "...Хіба тільки чоловік зовсім незміснений. Всякий же інший, маючи розум, освітлений світлом

змісненості, знає, що жіноцтво має бути для нас не тільки утішним, але навіть і корисним, як для наших почувань, так і для нашого розуму...". Він намагається навести думку філософа Бокля про жінок, але його зупиняють.

Двадцятирічна Варочка — розумна, освічена жінка — стає мимоволі причиною кумедних непорозуміннь, навіть не підозрюючи, що Перепелиця представляє її, свою зовицю, гостям як свою дружину. Попри свій статус "молоденької вдови", вона енергійна, дотепна, весела.

Відсутність психологічної вмотивованості пояснюється й навіть зумовлюється самим жанром твору ("побутовий жарт"). Суттєвішим є авторський коментар для майбутніх сценічних виконавців: "...жарт повинен бути зограний не мляво, а кожна сцена — жваво, весело; через що, може, і вся п'єска, котра ж і єсть не більше як жарт-водевіль, здається громаді не поганішою і не дурнішою, ніж який інший водевіль" [2, с. 454].

"Комедія в 5-ти діях", за авторським жанровим визначенням (вочевидь як "людська комедія" Бальзака), "Світова річ!" Олени Пчілки (цензурний дозвіл 1884 р., першопублікація 1908 р.) насправді є повноцінною (повнометражною) драмою з життя мешканців середнього достатку невеликого міста (як до недавня мовилося, — провінційного панства). Окрім певного достатку, воно має й певний рівень освіченості. Не притаманний українській традиції варіант імені головної героїні — Саша — містить натяк на російськомовний характер оточення. Назва твору отримує часткове — традиційне — роз'яснення уже в першій сцені — і то голосом народу, а точніше, служниці: "Е, панночко!.. Знаєте, як у пісні співається: "Не всі тії сади цвітуть, що весною розвиваються, не всі тії в парі живуть, що любляться та кохаються..." Інші любляться та розходяться, а інші йдуть не люблячи, та поживуть, звикнуться, і нічого сінько! Світова річ!..". Але в основі сюжету значно серйозніші колізії, відомі зрештою й із життя й зі світової драматургії (включно з українською — "Наталка Полтавка" І.Котляревського та російською — "Бесприданница" О.Островського): самотня вдова з дорослою донькою, їхня спроба пошуку фінансово та соціально вигідного шлюбу, — що у фіналі виявляється неможливим, передовсім через звичайну людську непорядність підстаркуватого претендента на одруження з молододою дівчиною. На певному етапі він удається й до шантажу — помітивши

вагання Саші, "...натякає, що тоді знов отой позов подадуть, — та вже на увесь наш ґрунт...". Ці слова матері Саша коментує спокійно: "Так?.. Ну, звичайне: се був простий торг...". У фіналі знов звучить вигук "Світова річ!" — то "старенький панок" Богуш намагається потрактувати скандальні ситуації як норму. Але іще серйознішою перешкодою тут стає рішуче прагнення Саші — дівчини насправді гордої й незалежної, яка доти притлумлювала свої почуття, — захистити свою гідність.

Саша. Мамо! Можна терпіти все, опріч зневаги! Вона сказала правду — я хотіла продати себе, ради вас; але тепер не продам, не продам! Нехай не тільки двір наш ріжуть, нехай мене ріжуть — я не підую! (*До Павлуценка*). Беріть ваші дарунки й гетьте від нас! Ідіть до своєї сім'ї!

Не вдаючися до жодних прийомів сатири, драматург викриває надзвичайно поширене потворне соціальне явище: хабарництво державних чиновників. У першій же дії дізнаємося, що в "убогій пані" Красовської, як повідомляє її донька Саша, "...хотять половину двора одібрати", бо нібито її "комори на городській землі стоять", — а протистояти міській владі вона, ясна річ, не може. Тож, логічно для того суспільства, єдину можливість урятувати їхній останній статок, життєво необхідний, щоб не йти у найми, підказують усі знайомі: одруження Саші з Павлуценком — секретарем міської думи, чоловіком "поважного віку" (обидві частини його статусу вижартовуються різними персонажами, з чого, зокрема, авторкою виведено визначення жанру твору як комедії). Сам же він як про випадок жартома розповідає про "чисту кумедію", на яку виглядала у їхній установі спроба видурювати у "просителів" гроші з допомогою ... десятирічного хлопця. І на стриману репліку Саші: "Одначе мені здається, що це зовсім не смішно. Значить, у вас подібні звичаї єсть" — навіть не намагається заперечувати явища. А натомість виголошує цілу програму: "Ну, звичай звичаєм, але ж знай честь! Одно те, що не сміши людей, а друге — ну, нахопився б який гострий чортяка, та й почав би кричати: "Що це у вас за безобразіє!"". Загальнолюдське поняття "честь", як видно, для нього має свій вузький — корпоративний — зміст. Навіть мовлене Сашею слово про користь ("...можна велику користь робити тому людові, що до вас удається") перетрактовує у рамках своєї моралі: "А як же, як же! Користь за користь! Ми за ними хліб їмо, вони за нас Бога молять!".

Отримане Сашею запрошення грати в аматорському спектаклі Павлуценко також коментує на своєму рівні, мимохідь рекламуючи висоту своєї моралі, заснованої ніби на принципах виняткової чесності (хоча насправді на фарисейському ставленні до митців

театру, а заодно й до жінок): "...Нащо привчатися до тієї хвальщі? Брехня ж то все!.. І так: людина раз бреше і другий раз бреше, далі так забрешеться, що вже їй нічого не стоїть перед ким завгодно брехати, ще даже кортить: ось-то як я хороше можу брехати! А воно, знаєте, у сімействі вещь неполезна, особливо, приміром сказати, для мужа весьма і весьма некорисно, як жінка уміє добре брехати...".

Не менш виразно (і також через його власні монологи) схарактеризовано "панича багатого роду" Віктора Константиновича ("перекручене ім'я — перекручена й душа" — сказано про нього) на прізвище Тамалій — генеральського синка, споживача земних благ і приємностей. Досвідчений залицяльник, він, звісно, не має наміру у жодний спосіб обтяжувати себе й проповідувати вільне кохання. Закохавши у себе чисту довірливу Сашу, він пропонує їй стосунки — після того, як вона буде "...замужем, та ще — дозволю мені сей раз вираз — за таким дурним кнюхом, як Павлуценко!.." І усі свої, як він розраховує, майбутні радощі мають прийти до нього без жодних його витрат — не лише моральних, а й матеріальних (тим відрізняється він від щедрого Кнурова, що у драмі О. Островського пропонує Ларисі багате утримання).

Опинившись, як мовиться, між двома такими монстрами, розумна й розважлива Саша переводить свою психологічну проблему у площину іронії: "Любов, як то кажуть, "вещь загадочная"; часом скоріш можна зрозуміти, за віщо розлюбив чоловіка, ніж за віщо полюбиш! [...]. Та й чом же мені не бути щасливою? Чого ж не доставатиме? Жити в розкошах, у догоді, у великій шані од чоловіка, — чого ж? Ви знаєте, як Зайчевська говорить? Що в самі коні Павлуценкові можна влюбиться! Ха-ха-ха!". Наведені слова — з невеличкої сцени розмови героїні зі студентом Стасенком щодо її участі у спектаклі. "Мені тепер ніколи в спектаклях грати. (*Набік*). Своя комедія на черзі!" — кидає репліку Саша (ніби ще одне гірко-іронічне пояснення щодо жанру цілої п'єси).

Саме у цій п'єсі уперше в українській драматургії намічається риса, яка згодом стане однією з визначальних у поетиці так званої нової драми: персонаж відчуває й думає одне, а говорить про інше, винятково для того, щоби не виявляти, навіть для друзів, свій непростий внутрішній стан.

Твір виставлявся на сцені. "У ролі Павлуценка, — повідомляла згодом авторка, — виступали Кропивницький, Саксаганський, у ролі Саші — Заньковецька, Ліницька, Боярська" [2, с. 454].

Література

1. Касьянов Георгій. Українська інтелігенція на рубежі XIX — XX століть. Соціально-політичний портрет. — К., 1993.
2. Пчілка Олена. Твори. — К., 1971.

Речь идет о традиционных (достоинство, порядочность) и новых для украинской драматургии социальных проблемах, затронутых Еленой Пчилкой: формирование интеллигенции, невостребованность в государственном управленческом аппарате молодых образованных служащих, коррупция, некоторые гендерные вопросы. Отмечено появление признаков "новой драмы".

Ключевые слова: достоинство, интеллигенция, чиновник, коррупция, положение женщины.

This article deals with the traditional (as honesty) and new for Ukrainian drama social problems investigated in Olena Pchilka's dramatic works. Mainly these are the problems young intellectuals faced in that time: corruption, difficulties in getting a position at governmental service, some gender questions, etc). The author accentuates the signs of the "new drama".

Key words: dignity, intellectuals, official, corruption, standing of women.

"Наталка Полтавка" І. Котляревського: музично-просвітницький аспект впливу театрального мистецтва на формування національної свідомості народу

Лариса Філатова,

кандидат педагогічних наук,

доцент, докторант Національного педагогічного університету

імені М. П. Драгоманова

У статті розглянуто значення "Наталки Полтавки" І. Котляревського у формуванні національної свідомості української нації в контексті музично-просвітницької діяльності театру.

Ключові слова: "Наталка Полтавка" І. Котляревського, народна пісня, національна свідомість, театр корифеїв.

XIX століття стало новим етапом у пізнанні й осмисленні розвитку української історії, культури, мистецтва, освіти, розумінні їх еволюції в європейському контексті. Стимульована західноєвропейським романтизмом, хвилю "слов'янського відродження" діяльність І. Котляревського, М. Максимовича, М. Костомарова, Т. Шевченка, П. Куліша, П. Чубинського, М. Лисенка, М. Старицького, М. Кропивницького, І. Карпенка-Карого, П. Мирного та багатьох інших набула значення чинника національно-культурного самоутвердження, збереження етнічної ідентичності, пробудження національної свідомості.

Особливістю українського романтизму була боротьба за рідну мову — за право народу навчатися рідною мовою, поціновувати, вивчати, зберігати історію свого народу, його традиції, звичаї, фольклор, міфологію, утверджувати національність як цінність особистості, а національну ідею — як історично новий тип світогляду [9, с. 125].

Вияв національної самобутності нашого народу утвердився енергійним проникненням народної мови в літературу, що ствердили І. Котляревський "Енеїдою", "Руська трійця" — М. Шашкевич, Я. Головацький, І. Вагилевич — "Русалкою Дністровою". "Доволі довгий і складний був процес українського національного відродження чи, радше, пробудження. Почався він з руху русифікованого дворянства за свої права, отже, мав політично-соціальний підклад; а далі пішло виявлення себе в народності, що його рефлексом стали праці історичного і географічного змісту та етнографічні дослідження" [8, с. 221—222].

Завдяки зусиллям української інтелігенції — художнім творам Т. Шевченка, П. Куліша, І. Франка, Лесі Українки, музиці М. Лисенка, науковим працям М. Костомарова, О. Бодяńskiego, П. Чубинського, В. Антоновича, М. Драгоманова та багатьох інших у культурну й суспільну свідомість Росії, слов'янських народів і всього світу входив "самобутній багатомільйонний народ зі своєю високою духовністю, уявленнями про природу і всесвіт, про свою історію; побутом, ідеологією, морально-етичними, правовими, релігійними нормами й законами; багатобарвною розвиненою мовою, високим прикладним і декоративним мистецтвом, архітектурою, народним театром і вершиною духовності — фольклором, який торкався найвищих сфер думання і почування гнобленої, але нескореної нації" [1, с. 45].

Національний театр у пригноблених слов'янських народів в епоху романтизму мав важливе

суспільно-політичне і культурне значення. Він сприяв загальному зростанню національної свідомості і часто служив ареною політичної та ідейної боротьби. Таким був і український театр, який став, як і література, одним з впливових чинників просвіти і естетичного виховання народу, знаряддям боротьби за національне й соціальне визволення. Отже, **метою статті** є розкриття впливу "Наталки Полтавки" І. Котляревського, першої народно-побутової опери, на формування національної свідомості народу в процесі музично-просвітницької діяльності театру.

Автори досліджень з проблем української культури Д. Антонович, М. Браїчевський, Г. Вервес, М. Грушевський, І. Крип'якевич, І. Огієнко, М. Попович, М. Семчишин, О. Субтельний та ін. розглядають музично-театральне мистецтво як важливу складову національної культури, вважаючи його одним із чинників впливу на процес формування національної свідомості, збереження етнічної самобутності, духовної глибини світовідчуття народу. Театрознавці (Г. Довбищенко, Н. Кузякіна, В. Максимов, К. Рудницький, І. Чабаненко та ін.), мистецтвознавці (Л. Архимович, М. Грінченко, М. Гордійчук, М. Загайкевич, Л. Корній та ін.) відзначають основоположну роль творчості І. Котляревського в розвитку українського музично-драматичного театру.

"Праматір'ю українського народного театру" (І. Карпенко-Карий) стала "Наталка Полтавка" Івана Петровича Котляревського (1819), яка була відповіддю на назрілу в українському суспільстві потребу створення національного репертуару. Ця потреба була у руслі європейських пошуків і створення репертуару для національних театрів слов'янських народів, культура і мистецтво яких виходили у XIX ст. на світову арену. Твори І. Котляревського типологічно відповідали першому етапові становлення нової національної опери в країнах Центральної та Східної Європи, наприклад, у Польщі — "Ощасливлена біднота" М. Каменського, в Чехії — "Дротар" Ф. Шкroupa, в Росії — "Мельник — колдун, обманщик и сват" Є. Фоміна та ін.

Особливостями своєї драматургії ці твори були близькі до певного кола опер кінця XVIII — початку XIX ст., поширених у Західній Європі (французька комічна опера, німецький зінгшпіль, водевіль). Типологічно спільними рисами в них були: використання національної мови, сюжетів, пов'язаних з життям народу, виведення образів народних героїв; поєднання розмовних діалогів персонажів з музичними номерами; характеристика героїв через жанр пісні й танцю;

широке використання фольклору.

Жанрове визначення своїм музично-театральним творам — "Наталці Полтавці" і "Москалеві-чарівнику" — через значну роль музики в них дав сам І. Котляревський. Так, на титулі автографа п'єси 1829 року автор написав: "Полтавка. Опера малоросійская" [4, с. 535]. Саме "Наталка-Полтавка" І. Котляревського, за визначенням сучасного мистецтвознавця М. Загайкевич, стала родоначальницею жанру діалогічної народно-побутової опери, яка першою отримала назву "малоросійської опери" [4, с. 537].

Отже, для української драматургії XIX століття вже з перших творів була притаманна така характерна особливість, як широке залучення музики до вистав. У більшості випадків це були популярні народні пісні або міські пісні-романси — саме вони надавали спектаклям національного колориту, сприяли пробудженню любові до свого народу і усвідомленого ставлення до його життєвих і соціальних колізій. Український побутовий (народний) романс (або пісня-романс — термін уперше вжив М. Лисенко) є органічною частиною української пісенної лірики. Сформувався цей жанр в XVII—XVIII ст. і став явищем міської побутової культури, поширеним серед різних суспільних верств міського населення. Мотиви та настрої самотності, туги, розчарування, душевного неспокою, психологічної безвиході в пісні-романсі відповідають особливостям естетики романтизму XIX ст. і становлять головний емоційно-образний зміст жанру. Пісні-романси за своїм змістом близькі до народної ліричної пісні, а тому поширилися і серед сільського населення і завоювали загальнонародну любов.

Новаторство нового музично-театрального мистецтва полягало в його народності — автори творів свідомо прагнули до втілення народного життя й народних образів, що надало йому національної своєрідності. Це сприяло демократизації музично-драматичного театру, підносило його роль у суспільстві на новий, більш високий щабель, а саме роль одного з головних чинників утвердження в суспільній думці гідності і моральної чистоти людини з народу, пробудження національної свідомості через любов до народної пісні і її творців.

"Наталка Полтавка" була першою п'єсою, яка давала можливість провадити театральну діяльність рідною мовою. Понад вісімнадцять років вона поширювалась у списках, а уперше була надрукована викладачем університету, вченим філологом-славістом І. Срезневським в "Украинском сборнике" в 1838 р. у Харкові. В передмові, підкреслюючи значення твору Котляревського, він писав, що "кращого початку для свого збірника він не міг вибрати, бо: а) "Наталка Полтавка" була не лише одним з перших книжно-народних творів України, але й першим збірником пам'яток української народності, зразком для всіх наступних; б) "Наталка Полтавка" мала великий вплив на вивчення української народності, можна сказати, пробудила її й до цього часу залишається кращою указкою на всі майже важливі сторони, з якими потрібно вивчати українську народність" [3, с. 30].

Народнопісенний характер музики цієї п'єси сприяв її широкому розповсюдженню. Мелодії з "Наталки Полтавки" швидко ввійшли в побут, стали невід'ємною складовою музичного життя України. М. Сементовський 1846 року писав: "Сотні списків її ["Наталки Полтавки"]. — Л. Ф.] ходять і тепер ще по всій Малоросії, народ засвоїв її пісні, написані Іваном Петровичем, є багато людей, які знають напам'ять всю оперу" [2, с. 512].

Котляревський був людиною музично обдарова-

ною і освіченою, добре знав фольклор, тогочасну вокально-романсову літературу. Про талановиту гру на скрипці та задушевне виконання ним народних пісень писав у спогадах В. Савінов [7]. Іван Петрович був також талановитим комедійним актором, мав успіх у п'єсах Я. Княжніна "Сбитеньщик" та "Без обеда домой еду".

Генеза "Наталки Полтавки" тісно пов'язана з розвитком театрального руху в Україні. Вона ознаменувала народження нового виду музичної драматургії, що безпосередньо виріс на ґрунті національних мистецьких традицій, коріння яких в національній театральній творчості (вертеп, шкільні інтермедії). І. Котляревський написав п'єсу оригінальну, новаторську — він був не лише автором тексту "Наталки Полтавки", але й творцем її музичної драматургії, а саме — увів чітко підпорядковані змістові пісні, які визначають розвиток музичної образності. Драматургічна роль пісень у "Наталці Полтавці" аналогічна функціям номерів в опері. Подібно до арії чи монологу, вони розкривають характери дійових осіб, їхні почуття, підкреслюють вузлові моменти дії. В основу вокальних номерів "Наталки Полтавки" покладено здебільшого народні пісні з ustalеними в побуті мелодіями — це "У сусіда хата біла", "Та йшов козак з Дону", "Дід рудий, баба руда", "Ой на горі, на Панянці", а пісня Виборного "Ой під вишнею" була тоді однією з найпоширеніших. Вона звучала ще у вертепних виставах у XVIII столітті. І. Котляревський трактував народні пісні як цілісний музично-словесний організм, і запозичені ним безпосередньо з фольклорних джерел зразки увійшли до п'єси разом із побутовими мелодіями [4, с. 536].

"Наталка Полтавка" була поштовхом до пробудження творчих сил народу — вона сприяла утворенню численних аматорських гуртків. Серед ентузіастів театрального мистецтва були, у першу чергу, представники інтелігенції, а саме, викладачі навчальних закладів, службовці різних установ — канцеляристи, землеміри, лікарі тощо. Окремо необхідно відзначити поширення аматорських театрів в навчальних закладах, які виховали чимало видатних діячів сцени, літераторів. Наприклад, учень Ніжинської гімназії вищих наук М. Гоголь, у якого вже були яскраві дитячі враження від вистав аматорського домашнього театру землевласника Д. Трошинського в Кишиньці, де ставив свої п'єси його батько В. Гоголь-Яновський, вів багатогранну кипучу діяльність як актор, режисер, декоратор. Співучнями Гоголя і учасниками вистав були відомі пізніше актори А. Мокрицький, А. Горонович, поет Н. Кукольник.

У 1839 р. під керівництвом Д. Селецького розпочалася аматорська діяльність студентів Київського університету св. Володимира [5, с. 42]. Новий етап у їхній театральній творчості розпочався у 1859 р. Він знаменний тим, що фундаторами і активними учасниками аматорського театру були майбутні видатні діячі української культури, науки, освіти — письменник і драматург М. Старицький, який тут успішно розпочав свою режисерську діяльність; композитор, основоположник української класичної музики, хоровий диригент, піаніст, педагог, організатор першої національної музично-драматичної школи М. Лисенко; вчений-етнограф П. Чубинський, професор і ректор Харківського університету Д. Багалій, етнограф, культурний діяч, педагог О. Русов, письменник О. Левицький, відомий артист імператорського театру в Петербурзі І. Моначов та ін. В репертуарі аматорів були "Горе от ума" О. Грибоєдова, "Ревизор" та "Женитьба" М. Гоголя, "Скупой рыцарь" О. Пушкіна, "Сватання на Гончарівці" Г. Квітки-Основ'яненка, "Наталка Полтавка" І. Котляревського, "Не в свои са-

ни не садись" О. Островського та багато ін. [5, с. 54—55].

Попри те, що навчальні заклади мислилися царським урядом як знаряддя русифікації українського (і не тільки) народу, дух протидії де-націоналізації в прогресивному студентському середовищі зростав. Інтерес до національних культурних надбань, пробуджений першим ректором університету св. Володимира професором М. Максимовичем, не згасав. Так, після закінчення університету частина учасників театру, набувши практичного досвіду і сценічної майстерності, створювали в різних містах і селах, куди вони поїхали працювати, аматорські театральні колективи, несли народове знання, культуру, прогресивні ідеї, які пробуджували у глядачів почуття національної гідності, поваги і любові до рідного слова.

Про духовне, культурне, просвітницьке значення "Наталки Полтавки", роздумуючи над побаченим і пережитим, сказав у своїх спогадах І. Карпенко-Карий. Так, передаючи хвилююче враження, яке справило на нього виконання п'єси на початку 60-х років в Єлисаветграді, він писав: "...Лунає останнім акордом пісня, і заслона впала, а прості слухачі довго ще не можуть отямитися від тих чарівних сцен, що пройшли у них перед очима; довго ще чуються розмови, в яких виливаються переповнені враженням душі... Переслуховуючи ті розмови, бачиш, що не примха театр, а справжня школа, котра навчає на все добре і одвертає від лихого..." [6, с. 78].

Про популярність "Наталки Полтавки" на всіх етнічних українських землях свідчить її постановка у 1848 р. у переробці І. Озаркевича під назвою "На милування нема силування". У період національного пробудження в Західній Україні музично-театральні твори Котляревського в переробці Озаркевича були поштовхом для розвитку національного театру. І. Франко відзначав, що перша вистава "На милування нема силування" була "немов іскра, підпалююча ватру. Не тільки коломийська публіка домагалась чимраз нових представлень..., але й по інших містах і містечках почали організовувати аматорські трупи для руських [українських — Л.Ф.] представлень" [11, с. 35].

У другій половині XIX ст. в театральному житті Наддніпрянської України простежуються еволюційні процеси, які привели до створення національного театру корифеїв. Грунт, на якому він виник, був аматорський театр, що пробудив потужні творчі сили народу, талановиті представники якого прагнули до професіоналізації [5, с. 44].

Так, у Чернігові в 1861—1866 рр. великий успіх мав аматорський театр, який існував при "Товаристві, кохаючому рідну мову". В діяльності цього театру брав активну участь поет Л. Глібов, засновник товариства. До складу театру увійшли представники місцевої інтелігенції, талановиті люди, віддані справі розвитку національної культури і просвіти народу — відомий фольклорист і етнограф О. Маркович, майбутній історик О. Лазаревський, лікар І. Лагода, лікар і етнограф С. Ніс, дружина байкаря П. Глібова, видатна співачка-аматорка М. Загорська-Ходот, від якої багато народних пісень записав М. Лисенко. Діяльну участь в організації та діяльності театру брав драматург Д. Старицький, родич Михайла Старицького. Літературно-репертуарну частину театру очолив Л. Глібов, режисером постановок був місцевий вчитель І. Дорошенко, за художнє оформлення відповідали подружжя Г. і К. Галаган, які стежили за дотриманням історичних і етнографічних деталей в

реквізиті, сценічному одязі виконавців [5, с. 58—59].

Визначне місце в репертуарі театру зайняла "Наталка Полтавка", до вистави якої, що відбулася 12 лютого 1861 року, було надруковано першу відому в Україні афішу рідною мовою. Необхідно відзначити вклад О. Марковича, який 1857 року в Немирові здійснив музичне опрацювання "Наталки Полтавки". Разом зі своєю дружиною, відомою українською письменницею Марком Вовчком, він підібрав до віршованих текстів мелодії народних пісень. На прохання О. Марковича колишній диригент кріпацького оркестру графа Потоцького, композитор і віолончеліст І. Ляндвер, створив оркестрову увертюру на тематичному матеріалі "Наталки Полтавки", що свідчить про цілісність музично-драматичної концепції Марковича — Ляндвера. Партитура, на жаль, не збереглася. Однак учасники чернігівського гуртка, які були задіяні в постановці, у своїх спогадах на сторінках часопису "Основа" (1862. — № 3) засвідчують, що музика до спектаклю вражала насамперед національним колоритом [3, с. 565—566].

Вершиною ж в історії музичного життя "Наталки Полтавки" стало її опрацювання у 1889 р. М. Лисенком. Саме у такій редакції йде "малоросійська опера" і сьогодні на оперних сценах, даючи естетичну насолоду численним глядачам не тільки в Україні.

"Наталка Полтавка" І. Котляревського увійшла в історію як провідна вистава українського професійного театру — нею, як правило, трупи розпочинали свій творчий шлях, а також відкривали гастролі. Постановки цієї народно-побутової опери завжди були етапними в діяльності театру корифеїв. Так, 27 жовтня 1882 року її виконала в Єлисаветграді трупа М. Кропивницького. У цей день розпочала свій професійний творчий шлях у ролі Наталки геніальна українська актриса Марія Заньковецька. Виставою "Наталки Полтавки" 8 серпня 1883 року в Одесі ознаменувала початок діяльності трупа М. Старицького. У 1886 р. в Петербурзі, під час гастролей трупи П. Саксаганського, "Наталка Полтавка" йшла з незмінним успіхом 22 рази підряд. "Українське слово і українська пісня зі сценічних дощок залунали не тільки по всій Україні, але по всій широчезній Росії, не виключаючи Сибіру, Туркестану, прибалтійських країн і Варшави" — писав І. Франко [10, с. 183]. В Парижі у 1894 р. "малоросійська опера" про долю полтавської дівчини була представлена європейським поціновувачам оперного мистецтва трупою Г. Деркача.

Отже, український романтизм, будучи одним з чинників національного пробудження, вплинув на вивчення малодослідженого героїчного минулого народу, його побуту, викликав зацікавлення народною поезією і прагнення зберегти духовні цінності, акумульовані в ній, пробудив любов до національної самобутності, яка яскраво виявилась у розвитку української літератури, музичного мистецтва, театру.

Протягом XIX століття одну з провідних ролей у формуванні національної свідомості народу засобами театального мистецтва відігравала "Наталка Полтавка" І. Котляревського — родоначальниця жанру діалогічної народно-побутової опери. Цей твір презентував українське музично-театральне мистецтво, глибоко народне по духу і змісту, перед усією Росією. У період гоніння на українську мову і культуру (Валуєвський циркуляр, Емський указ) "Наталка Полтавка" продовжувала, у ряду нових музично-драматичних творів, в нових історичних умовах, займати достойне місце, торуючи шлях до людських сердець. Українське слово і українська пісня, утверджені в "праматері українського народного театру", і сьо-

годні звернені до національної свідомості народу.

Література

1. Вервес Г. Українці на рандеву з Європою / Г. Вервес. — К. : Ін-т історії України НАН України, 1996. — 120 с.
2. Іван Котляревський у документах, спогадах, дослідженнях. — К. : Дніпро, 1969. — 530 с.
3. І. П. Котляревський у критиці та документах. — К. : Держлітвидав, 1959. — 214 с.
4. Історія української музики: у 6 т. / НАН України, ІМФЕ ім. М. Т. Рильського; редкол.: Г. А. Скрипник (голова) та ін. — К., 2009. —
- Т. 2: XIX ст. / Т. П. Булат, М. М. Гордійчук, С. Й. Грица та ін.; редкол. тому: В. В. Кузик (відп. ред.), А. І. Азарова (відп. секретар). — 2009. — 800 с.
5. Казимиров О. Український аматорський театр (дожовтневий період) / О. Казимиров. — К. : Мистецтво, 1965. — 133 с.
6. Карпенко-Карий І. К. Наталка Полтавка (сторінка з спо-

минів) : цит. за кн. : Про мистецтво режисера. — К. : Мистецтво, 1948. — 213 с.

7. Савинов В. Первая любовь Котляревского / В. Савинов // Северная пчела. — 1863. — № 80. — цит. за кн.: Історія української музики : у 6 т. / НАН України, ІМФЕ ім. М. Т. Рильського; редкол. : Г. А. Скрипник (голова) та ін. — К., 2009. — Т. 2: XIX ст. / Т. П. Булат, М. М. Гордійчук, С. Й. Грица та ін.; редкол. тому: В. В. Кузик (відп. ред.), А. І. Азарова (відп. секретар). — 2009. — С. 537.
8. Семчишин М. Тисяча років української культури / М. Семчишин. — К. : АТ "Друга рука", МП "Фенікс", 1993. — 550 с.
9. Усатенко Т. П. Українська національна школа: минуле і майбутнє. Українознавчий вимір / Т. П. Усатенко. — К. : Наук. думка, 2003. — 285 с.
10. Франко І. З книги "Молода Україна" / І. Франко // Про театр і драматургію : вибрані статті, рецензії та висловлювання / упоряд. М. Ф. Нечитайлюк. — К., 1957. — С. 182—184.
11. Франко І. Руський театр в Галичині / І. Франко. // Про

В статье рассмотрено значение "Наталки Полтавки" И. Котляревского в формировании национального сознания украинского народа в контексте музыкально-просветительской деятельности театра.

Ключевые слова: "Наталка Полтавка" И. Котляревского, народная песня, национальное сознание, театр корифеев.

The paper considers the value of "Natalka Poltavka" Kotlyarevskiy in shaping national consciousness of the Ukrainian people in the context of musical theater and educational activities.

Keywords: "Natalka Poltavka" Kotlyarevskiy, folk songs, national consciousness, theater luminaries.

УДК 821.161.2.09 (Хоткевич Г.)

Світ Гуцульщини в драматургії Гната Хоткевича

Тетяна Бикова,

кандидат філологічних наук,

доцент кафедри української літератури

Національного педагогічного університету імені М. П. Драгоманова

У статті на матеріалі дослідження текстів гуцульських п'єс Г. Хоткевича розкрито художні особливості змалювання Гуцульщини у драматичних творах письменника, зосереджено увагу на показі життя простих гуцулів початку XX століття. Зроблено висновок про вагомий внесок драматичної спадщини і театральної діяльності митця в розвиток української драматургії початку XX століття.

Ключові слова: гуцульські п'єси, Гуцульщина, Гуцульський театр, етнографізм, поетика.

Гнат Хоткевич належить до тієї когорти українського письменства, творчість яких постійно спонукатиме до численних наукових літературознавчих пошуків багатьох дослідників красного письменства. Знищений сталінською системою і викреслений із українського літературного процесу на десятки років відомий письменник, режисер, театральний діяч, критик і науковець першої третини XX століття цікавий для нашого сучасника колом актуальних проблем, охоплених у творах, ступенем їх розв'язання і прагненням поєднати своєю творчою діяльністю українську націю, розділену на початку XX століття кордонами декількох країн, що активно прагнула до створення власної державності.

Мешканець Слобожанщини, який був не байдужий до долі українців у Російській імперії, для російського уряду виявився персоною non grata, змушений був емігрувати до Австро-Угорщини, рятуючи власне життя. Порятунком власного спокою і джерелом творчого натхнення для письменника й стала Гуцульщина, яку відразу всім серцем полюбив митець за її первозданну красу природи, велич людського духу і гідності мешканців.

Отже, основне завдання наукової статті: дослідити ступінь відображення національного колориту Гуцульщини першої третини XX століття на прикладі драматичної спадщини Гната Хоткевича, а також ввести її у контекст української драматургії означеного періоду і зробити висновки щодо причин популяризації Гуцульщини в українській літературі.

На початок XX століття в українській літературі чітко виявляється тенденція зацікавлення письменниками показу картин життя гуцульського краю та його мешканців. Частково це було спричинено польськими науковцями і письменниками, які досить активно у XIX столітті досліджували етнографічні особливості цього регіону, чимало було написано художніх творів зарубіжних письменників про незвичайність цього гірського краю, віддаленого від цивілізаційних впливів, зі збереженими орієнтирами на дії законів природи насамперед.

Зацікавлення цією тематикою почали виявляти як письменники-гуцули (Ю. Федькович, С. Воробкевич, Марко Черемшина, М. Атаманюк, М. Козоріс, А. Крушельницький та ін.), так і літератори, які за певних життєвих обставин перебували на Гуцульщині в різні періоди свого життя (М. Коцюбинський, О. Олесь, В. Гжицький, Х. Алчевська, Г. Хоткевич та ін.). Побачивши цей дивовижний недоторканий цивілізацією край, східноукраїнські письменники не без захоплення і любові втілювали все побачене у мистецтво слова. Таким чином, на початку XX століття в українській літературі "відбруньковується окрема парость — гуцульська тематично-стильова течія" [3, с. 3].

Серед науковців, які у своїх дослідженнях вивчали таку тенденцію творчого зацікавлення Гуцульщиною, відзначимо П. Арсенича, А. Болаболченка, Я. Парталу, І. Пелипейку, І. Приходько, Ф. Погребенника, В. Стеф'юка, В. Шевчука та інших.

Однак зверталися до дослідження драматичної спадщини Г. Хоткевича, зокрема гуцульських п'єс етнографічного характеру, ці дослідники принагідно, а спеціального дослідження щодо показу особливостей світу Гуцульщини у драматичних творах Г. Хоткевича не проводилося. Своєю науковою розвідкою прагнемо заповнити лакуну і окреслити найхарактерніші ознаки творів, які допомагають читачеві змоделювати особливості життя світу Гуцульщини першої третини XX століття із проекцією на сьогодення.

Гнат Хоткевич перебував на Гуцульщині з 1905 по 1912 рр. Письменник і громадський діяч активно включився у життя того краю, чому посприяло й особисте знайомство з відомим українським етнографом і дослідником того краю В. Гнатюком.

Про враження, яке на нього справили гуцульський край, Г. Хоткевич писав: "Ну, що ж, оповідати про Гуцульщину й про те враження, яке вона на мене зробила, я тут не буду, скажу тільки коротко, що як роззявив я рота від здивування, прибувши до Гуцульщини, то так із роззявленим ротом і ходив шість літ. І думаю, що кожний так на моєму місці" [2, с. 107].

Керуючи особисто створеним Гуцульським театром, Г. Хоткевич мріяв усьому світові показати життя гуцулів, зазначаючи: "А що ж, якби й світові цілому нашого гуцула показати?" [11, с. 497]. "Для театру гуцулів треба гуцульської п'єси" [11, с. 548], — неодноразово зазначав Г. Хоткевич під час зустрічей із своїми однодумцями. Саме в Гуцульському театрі йому вдалося розгледіти, оцінити, а головне, показати спільноті оригінальні зразки "наскрізь народного театру", що були закладені в гуцульській народності" [6, с. 89].

Справді новаторським було на той час, на думку І. Пелипейка, перенесення на сцену автентичного гуцульського фольклору та етнографічних картин, що Г. Хоткевич здійснив у п'єсах **"Непросте"** і **"Гуцульський рік"**, які грали (а точніше — показували) на сцені самі гуцули в Гуцульському театрі, організованому письменником у Краснолі [7, с. 101].

До своєї праці Г. Хоткевич ставився із творчим натхненням, адже насамперед він полюбив Гуцульщину і її мешканців: "Гуцули припали мені до душі тим, що в них чути голос життєвої сили, вони носять у собі якийсь внутрішній спокій, якого ми не знаємо, нарешті, вони художники не тільки в ті хвилини, коли щось довбають або ліплять, а в самі й потребі творити зразки краси, щоб вона була розсіяна на кожному кроці в їх буденщині" [8, с. 46].

"Гуцульський рік" — це своєрідна етнографічна інтерпретація особливостей життя Гуцульщини початку XX століття. Через життя однієї родини з допомогою використання різних етнографічних подробиць перед читачем постає ціла картина світу звичайного гуцула, його інтереси, сподівання на прожиття гарного року. Використовуючи календарну обрядовість, драматург вибудовує і хід подій відповідно до пір року.

Не заради якогось виявлення певної художньої якості було написано ці етнографічні твори: епатажних подій, незвичайних життєвих ситуацій, внутрішніх психологічних конфліктів, взаємозв'язку свідомих і напівсвідомих рівнів своїх героїв автор нам не показує. Традиційна сюжетна канва (стосунки між мачухою та прийомною донькою, заборона мачухою її одруження, щиросердечний, однак м'який за характером, батько, чесний і справедливий парубок, веселий і дотепний його товариш, який допомагає йому у любовній справі, щасливий фінал твору) значно наближає "Гуцульський рік" до творів доби початку XIX століття, із його непересічним романтизмом і захопленням етнографією.

Тобто особливих мистецьких завдань цими творами письменник не ставив, а хотів показати всьому світові, хто такі гуцули. У одному із своїх листів Г. Хоткевич писав: "А правда, товаришу, що хто пізнає Гуцульщину — мусить її полюбити? От я не забуваю її ні вдень, ні вночі, й хотіло би ся, аби нею весь світ так само любувався, як я" [1, с. 11].

Письменник неодноразово підкреслював причини свого захоплення саме гуцульською тематикою, і з якою метою ці твори так необхідно репрезентувати цілому світові. У спогадах про Г. Хоткевича М. Рудницький зазначав про особливе ставлення Г. Хоткевича до представників цієї етнографічної групи українців. На думку, Г. Хоткевича, "гуцули зазнали якнайменше з-поміж наших племен різних впливів цивілізації, а їхня природа витворила в них такий тонкий естетичний смак, що вони вміють думати образами, як поети..." [8, с. 43].

Отож стає зрозуміло, що фактично Г. Хоткевич консервує, увічнює гуцульський міфологічний матеріал, оформлюючи його як драматичне дійство, що становить цікавість і для етнографа. "Українська драматургія ще не знала випадку, коли весь драматичний твір був би підпорядкований обрядовому дійству, без піклування про сюжет" [6, с. 90].

Г. Хоткевич у статті "Гуцульський театр" (1911) зазначав про основну мету постановки творів на гуцульську тематику: "Гуцули принесли на сцену штуку без штучності" [11, с. 495]. Справжнє естетичне задоволення мав отримати глядач після ознайомлення із такими етнографічними п'єсами на гуцульську тематику.

Життя гуцула — невід'ємна частина життя цілого Всесвіту, водночас гуцул виступає і як член соціуму, колективу, який живе хоча й за законами природи, проте має й свій особливий погляд на події, які відбуваються навколо нього. Саме з таких позицій виходив автор, вибудовуючи сюжетну канву етнографічних п'єс. Кожна подія у житті персонажа "Гуцульського року" так чи інакше пов'язана з певним обрядовим дійством відповідно до пір року: зими, весни, літа й осені. Розкриваючи детально той чи інший гуцульський обряд, автор припускається до численних етнографічних подробиць, які якнайкраще характеризують внутрішній світ гуцула, його взаємозв'язок з навколишнім світом. Так, наприклад, велике місце у творі займає відтворення певних обрядових дійств — різдвяних, великодніх тощо.

"Параска. Бери потрішки. Мечи під стив на оцим розі, на оцим — о! Ричи, йк корова. (*Іван кидає сіно і рикає*). На оцим розі мечі та блій, ек вивца. (*Іван блеїт*). А на оцим розі ірзи, ек кинь. (*Іван ірзет*). А тут пій, ек когут. (*Іван пієт*). А ти (*до Миколи*) носи ерем та ред кінцки — треба під стив покласти, аби маржину у дорозі не напало нічьо та й аби ніхто не врік" [12, с. 148]. Показ таких картин народного життя допомагає реципієнтові зрозуміти його особливості, ті акценти, яким приділяє найбільше уваги у своєму житті простий гуцул. У даному разі особливі надії селянин покладає на своє господарство і маржину, які мають прогосподувати гуцульську родину цілий рік: всі обрядові дійства, особливо зимового циклу, спрямовані на забезпечення їхнього спокійного життя.

Справжню, не награну атмосферу гуцульського життя передають численні автентичні колядки, щедрівки, гуцульські примовляння, замовляння, яких у п'єсах велика кількість.

Кращому розумінню життя гуцула сприяють і повністю відтворені два основні обрядові дійства у п'єсі "Гуцульський рік": похорон (на ньому використовується гуцульське "посіжінє") та весілля із збережен-

ням всіх ритуальних реплік і танків. Під час показу "посіжіння" (гуцульського обряду, який відбувається під час похорону) у п'єсі відтворено детально всі елементи цього давнього обряду: почергово автор відображає всі ігри і забави, які проводила гуцульська молодь у першу ніч після смерті небіжчика, тим самим проганяючи скорботу, що її викликала смерть.

До цих картин із гуцульського життя можна додати описи гуцульських ігор, забав, які мають копіткі авторські пояснення щодо їх виконання. Так, у п'єсі відтворено із детальними подробицями ритуальні і національні танки гуцулів, із зазначенням назви, як слід виконувати, що свідчить про досить старанний підхід автора до етнографічного матеріалу.

Свідченням досить ретельного ставлення до зображуваних обрядових подій, забав, опису гуцульських танців є критика Г. Хоткевичем опису гуцульського танку, показаного у "Тінях забутих предків" М. Коцюбинського. Щодо реінтерпретації танцю Івана Палійчука з Чугайстером Г. Хоткевич іронічно заявляє: "Що це? Опис танцю? Якого? Само собою, гуцульського! Але річ уся в тім, що це М. Коцюбинський навів командні слова до спеціального танцю, який називається "аркан". Це розбійничий танець, і танцювати його можна тільки гуртом /.../ дико й читати оцей танець Чугайстера" [10, с. 6]. Тому Г. Хоткевич у п'єсі "Непросте" подає детальний опис цього "легінського" танцю з бартками — ренарация:

"Чвірка проти чвірки. Починають танец на місци, потім зіходять ся, крешут бартками і розіходять ся. Змінюють коліно і так само. Потім подають через плече бартки дівкам, ловлять ся в коло і швидко крутять ся. Четверо падають навзніж, упираючи ся одно в одного ногами, а четверо їх крутять. Потім друга партія лягає. Потім рух вправо, правою рукою ловлять ся за спину товариша, ліва висть свободіно. Рух вліво, ліва рука ловить за шию товарища. Коло тісне і шалено вертить ся. Рух вправо, права за спину, коло більшає, рух вліво, ловлять ся за руки, коло велике. Рух вправо. На попереднику коло перебиваєть ся, легіні ловлять ся за плечі і вузем, побераючи бартки від дівок, ідуть кілька разів по сцені. Потім вирівнюють ся в лінію на заднім пляні і лиш тихо-тихонько притупують, рухаючи ся цілою стіною /.../" [12, с. 209].

Таким чином, гуцульський танок сприймається реципієнтом як особлива форма спілкування людини з навколишнім світом, особлива форма співжиття і реагування на події зовнішнього світу, тобто створюється "новий світ символів, символіка всього тіла, не просто символіка вуст, обличчя, слова, а якась повна міміка й жестикуляція, що ритмічно рухається у танці" [5, с. 456].

Працюючи над творами, Г. Хоткевич не мав бажання перероблювати якийсь інший сюжет не на гуцульську тематику для показу його на сцені: "Я не Шекспір і не вмію з чужих сюжетів створювати нові конфлікти і нові характери. Я хотів би якнайближче триматись гуцульських танців, пісень, народних обрядів, щоб зберегти те, що за якийсь час перейде тільки у книжки вчених" [8, с. 47].

На думку письменника, важливою особливістю аматорської гри акторів була відповідність зображуваного на сцені звичайному життю гуцула-актора. Так, у цьому сенсі зауважимо на передачі характерних ознак гуцульського колориту п'єси за допомогою речей, які оточують гуцулів. Детального опису окремих предметів у творі можемо не побачити, зрозуміло, що під час вистави на сцені їх використовується чимало, однак й ті невеличкі ремарки, де згадуються окремі

предмети гуцульського світу, зокрема зброя, дає змогу читачеві відчувати і зрозуміти, яку саме роль відігравала вона у житті звичайного гуцула. Так, неодноразово у тексті твору згадуються гуцульські пістолі та топірці, які відіграють у гуцульському житті особливу роль — вони виступають як складовим всіх гуцульських ритуальних дійств, так і є виявом особистого самоствердження. Як обрядові елементи ці назви зустрічаються у ремарках при поясненні автором змісту того чи іншого обряду.

Музичні інструменти також у житті гуцула займали важливе місце. У п'єсі "Гуцульський рік" їм теж приділено велику увагу: у ремарках до п'єси автор багато разів згадує трембіту, скрипку, флюяру та ін. Найхарактерніший музичний гуцульський інструмент — це трембіта. Р. Кайндль у дослідженні "Гуцули: їх життя, звичаї та народні перекази" зазначає: "Це приблизно триметрова довга й вузька лійка, виготовлена з тонких ялинових дощочок і обгорнута вузькими пасмами лика, в новіший час виготовляється також із бляхи. Цей інструмент використовується здебільшого на похоронах і на гірських пасовищах" [4, с. 21].

Відповідно, й Г. Хоткевич використовує цей музичний інструмент у п'єсі. Наприклад, у п'єсі чується звук трембіти декілька разів. Перший — як свідчення надії на щасливе майбутнє:

"Єлена (надворі; потиху ви ховзнула перед тим з хати, взявши хлібець під руку). Господочку любий! Молю си до тебе, аби не дав міні котюги учути, лиш трембіточчин голос, аби знала я, що вже пиду сего року за Васильчика, за мого коханого, за мого срібного. Де ж тії трембітарі дорогії? Ци широкими полями ходе, а ци сивими сокільми літають? Поклінець вам низкий шлю-посилаю, абе-сте затрубіли у свої трубочки срібнії, аби вдарили голоса попид небеса та принесли на крилечьках долечку мою. (Далеко чути трембіту; Єлена просіяла)" [12, с. 154].

Іншого разу трембіта використовується у творі під час "посіжіння", як свідчення завершення земного буття гуцула: на трембіті грають під час поховання дружини гуцула Івана — вередливої і злої Параски.

Інколи межа між реальним життям і ірреальним потойбічним світом у житті гуцула зникла, утворювалося своєрідне плетиво життєвих подій героя, що і показав у фантастичній п'єсі "Непросте" Г. Хоткевич. Межа між реальністю і потойбіччям у світорозумінні гуцула не усвідомлюється: міф, міфічні істоти є тою "справжньою" реальністю, що оточує гуцула в творі Г. Хоткевича. Новим у п'єсі є той факт, що Г. Хоткевич наповнює підтекст іронічним звучанням, тому демонологія у творі відіграє роль своєрідного просвічування іронічного сприйняття світу гуцулами, певної гри з ним.

Саме за допомогою взаємодії міфічних і реальних персонажів письменникові вдалося точно відтворити психічні рівні людських переживань, архаїчні первні міфологічного мислення гуцулів, специфіку їхнього світосприйняття та світорозуміння.

Отже, у гуцульських п'єсах "Гуцульський рік" та "Непросте" Г. Хоткевич створив своєрідний індивідуалізований міфологічний світ гуцульського життя, що мислиться цілісно, в усьому спектрі взаємозв'язків і смислових відношень.

Важко переоцінити значення, яке відіграли гуцульські п'єси Г. Хоткевича. Як зазначив В. Стеф'юк: "Його вистави — блискучі зразки художнього відображення сільського побуту, життя гуцулів в умовах чужинського поневолення — відтворювали життєві суперечності й конфлікти, були овіяні ароматом свободи, романтикою відваги завзяятих опришків. Ці близькі й зрозумілі простому народові мотиви бентежили

непокірні, гарячі натури, пробуджували в них бунтарський дух, кликали до боротьби проти свавілля та національного гніту" [9, с. 32 — 33].

Незважаючи на те, що п'єси "Гуцульський рік" і "Непросте", входячи до репертуару Гуцульського театру, так і не були опубліковані на початку ХХ століття, вони стали свідченням ще однієї грані непересічного таланту Гната Хоткевича як драматурга і режисера. Своїми етнографічними та фольклористичними особливостями ці твори становили красу і велич Гуцульського театру, розкривали перед європейським глядачем весь спектр гуцульського світобачення, створювали специфічну безпосередню картину життя гуцула кінця ХІХ — початку ХХ століття, "сего найкращого та найбільш оригінального з українських племен".

Будучи генетично пов'язаним із традиційною культурою гуцулів, унікально поєднуючи у собі репертуар на гуцульську тематику, говірку і народний професіоналізм акторів як носіїв фольклорних знань, Гуцульський театр під керуванням Г. Хоткевича цілком відбувся як мистецьке та етносоціокультурне явище.

Театральна та письменницька діяльність Гната Хоткевича на Гуцульщині збагатили українську культуру ціннісними здобутками, адже саме цей митець зумів, незважаючи на скептицизм чільних представників галицької інтелігенції та протидію австрійсько-польської влади, об'єднати у театрі талановиту гуцульську молодь, створити своєрідну мистецьку лабораторію, яка на високому мистецькому рівні відтворила яскравий світ Гуцульщини як невід'ємної частини автохтонних українських земель із неповторним внутрішнім національним колоритом.

Література

1. Арсенич П. Гуцульський театр Гната Хоткевича / Петро Арсенич. — Коломия: Світ, 1993. — 32 с.
2. Болабольшенко А. Гнат Хоткевич / Анатолій Болабольшенко. — К.: Щек, 2008. — 224 с.
3. Денисюк І. Гуцульські п'єси Гната Хоткевича / Іван Денисюк // Хоткевич Г. Неопубліковані гуцульські п'єси. — Луцьк: ВМА "Терен", 2005. — С. 3—6.
4. Кайндль Р. Ф. Гуцули: їх життя, звичаї та народні перекази / Р.Ф. Кайндль. — Чернівці: Молодий буковинець, 2000. — 208 с.
5. Ницше Ф. Рождение трагедии / Ф. Ницше // Ницше Ф. Так говорил Заратустра. К генеалогии морали. Рождение трагедии. Воля к власти. Посмертные афоризмы: Пер. с нем. / Ф. Ницше. — Мн.: Харвест, 2003. — 1040 с. — (Philosophy). — С. 435—572.
6. Партала Я. Модель "народного театру" Гната Хоткевича / Я. Партала // Народна творчість та етнографія. — 2001. — №3. — С. 84—91.
7. Пелипейко І. Гуцульщина в літературі. Довідник / Ігор Пелипейко. — Косів: Писаний камінь, 1997. — 112 с.
8. Рудницький М. Невгамовний темперамент / М. Рудницький // Гнат Хоткевич. Спогади. Статті. Світлина / [Упоряд. А. Болабольшенко, Г. Хоткевич]. — К.: УКСП "Кобза", 1994. — 166 с. — С. 31—48.
9. Стеф'юк В. Керманич Гуцульського театру. Нарис життя і творчості Г. Хоткевича. Спогади про нього / Василь Стеф'юк. — Косів: Писаний Камінь, 2000. — 176 с.
10. Хоткевич Г. "Тіні забутих предків" / Гнат Хоткевич // Українська мова та література. — 1997. — Число 47 (63). — С. 4—7.
11. Хоткевич Г. Гуцульський театр / Гнат Хоткевич // Хоткевич Г. Твори: У 2-х тт. / Упорядкування, підготовка текстів та примітки Ф. Погребенника. — Т. 2. — К.: Дніпро, 1966. — С. 493—498.
12. Хоткевич Г. Неопубліковані гуцульські п'єси / Гнат Хоткевич. — Луцьк: ВМА "Терен", 2005. — 312 с.

В статье на материале исследования текстов гуцульских пьес Г. Хоткевича раскрыты художественные особенности изображения Гуцульщины в драматических произведениях писателя, сосредоточено внимание на характеристике жизни простых гуцулов начала XX века. Сделан вывод о весомом вкладе драматического наследия и театральной деятельности писателя в развитие украинской драматургии начала XX века.

Ключевые слова: гуцульские пьесы, Гуцульщина, Гуцульский театр, этнографизм, поэтика.

In the article on material of research of texts of hutsul plays of Gnat Khotkevych. The artistic features of image of Hutsulshchina are exposed Khotkevych in the dramatic of writer, attention is concentrated on the show of life of simple hutsul of beginning of XX of century. Drawn conclusion about the ponderable contribution of dramatic inheritance and theatrical activity of artist to development of Ukrainian dramaturgy of beginning of XX of century.

Keywords: hutsul plays, Hutsulshchina, Hutsul theatre, ethnographism, poetics.

УДК 371.3+004.032.6+791.43

Методика використання мультимедійних засобів навчання під час вивчення кінодраматургії у старшій школі

Анжела Буднік,

кандидат педагогічних наук,

викладач кафедри загальних дисциплін та мовної підготовки іноземних громадян

Ірина Хижняк,

кандидат філологічних наук,

доцент кафедри української та зарубіжної літератур

Південноукраїнського національного педагогічного університету імені К. Д. Ушинського

У статті описано доцільність використання мультимедійних технологій. Особливу увагу приділено класифікації і особливостям використання мультимедійних матеріалів. Обґрунтовано, що ця форма презентації інформації якнайкраще підходить для фізіологічних характеристик дітей старшого шкільного віку.

Ключові слова: інформаційні технології, мультимедійна презентація, українська література.

Сучасні суспільні, соціально-економічні та інформаційно-технічні зміни висувають нові вимоги до підготовки вчителя нової генерації, що потребує створення й застосування нових освітніх систем, зміни освітнього процесу, форм, методів та засобів навчання. Виникає необхідність у створенні сучасної моделі підготовки майбутнього педагога. В існуючій моделі є суперечність між рівнем підготовки та сучасними вимогами до фахівця. Таким чином, оновлення змісту навчання є нагальною проблемою, що потребує нової схеми підготовки вчителя, здатного працювати в динамічних умовах сучасних мультимедійних засобів та активно їх використовувати у своїй професійній діяльності.

На сучасному етапі інформатизації суспільства все більшого поширення в різноманітних сферах життя набувають мультимедійні (інформаційні) засоби, вони виступають як один із інструментів пізнання. Мультимедійні засоби навчання у сфері освіти вже давно є елементом повсякденної реальності для багатьох освітніх закладів країни. А отже актуальність теми зумовлена тим, що застосування мультимедійних засобів дає можливість інтенсифікувати навчальний процес, реалізовувати ідеї розвиваючого навчання. Можливості мультимедії як інструменту людської діяльності і принципово нового засобу навчання, привели до появи нових методів і організаційних форм навчання.

Уміння використовувати комп'ютер для вирішення професійних і навчальних задач стає обов'язковим компонентом підготовки будь-якого фахівця, зокрема вчителя української літератури. У сучасному світі перед системами освіти будь-якого рівня стоїть завдання підготовки фахівців до використання мультимедійних засобів у майбутній професійній діяльності. Це стосується і вищих навчальних закладів, що готують майбутніх педагогів.

Мета роботи полягає у визначенні педагогічних умов ефективного впровадження мультимедії у навчальному процесі при викладанні української літератури. *Об'єктом роботи* є мультимедійні засоби навчання, що застосовуються у навчальному процесі, зокрема при викладанні кінодраматургії у старшій школі. Відповідно до мети окреслено такі *завдання*: визначити місце мультимедійних засобів у системі педагогічних технологій; перевірити рівень готовності учнів та вчителів до впровадження мультимедії під час вивчення кінодраматургії; визначити педагогічні умови ефективного впровадження мультимедійних засобів у процес вивчення української літератури у старшій школі.

Під терміном "мультимедія" розуміють комплексну презентацію інформації у текстовому, відео-, аудіо, графічному, мультиплікаційному та інших видах. Багатофункціональні системи і технічні засоби, здатні презентувати мультимедійний матеріал у повному обсязі, належать до категорії мультимедійних засобів. Новітні розробки в галузі інформаційних технологій змінюють спосіб їх застосування при вивченні різних дисциплін. У Концепції інформатизації загальноосвітніх навчальних закладів, комп'ютеризації сільських шкіл зазначено, що інформатизація навчально-виховного процесу загальноосвітньої школи передбачає, у першу чергу,

широке використання в процесі вивчення шкільних навчальних дисциплін мультимедійно-орієнтованих засобів навчання на базі сучасних комп'ютерів і телекомунікаційних мереж.

Застосування мультимедійних засобів змінює функції викладача щодо організації навчального процесу, активізації класу, налагодження робочих місць, проведення інструктажу, індивідуального підходу до учнів, підготовки до використання мультимедії. Мультимедійні засоби урізноманітнюють навчальний процес, тому що часто учні є пасивними слухачами, які "споживають" знання. Використання мультимедійних засобів дозволяє учням співпрацювати з носієм інформації, здійснювати вибір інформації, темп подання, компонувати матеріал та бути активним учасником процесу навчання. Використання мультимедійних засобів дає можливість організувати неперервне і ґрунтовне засвоєння навчального матеріалу [1]. Проте основним недоліком використання мультимедійних засобів є зменшення безпосереднього спілкування учня з вчителем та з колективом, значні матеріальні затрати на комп'ютеризацію навчальних закладів, особливо гостро ця проблема постає у школах сільської місцевості. У таких навчальних закладах комп'ютери не завжди відповідають сучасним вимогам, а подекуди зовсім відсутні. Але згідно з Концепцією програми інформатизації загальноосвітніх закладів, комп'ютеризації сільських шкіл мультимедійні засоби навчання є одним із пріоритетних напрямів та головною метою документу, що значно покращить підготовку підростаючого покоління до повноцінної плідної життєдіяльності в інформаційному суспільстві, підвищить якість, доступність та ефективність освіти [4].

Головним для майбутнього фахівця в сучасному інформаційному середовищі є подальше використання мультимедійних засобів як методів та інструментів майбутньої педагогічної діяльності для розв'язання завдань предметної галузі. З появою комунікаційних та інформаційних технологій потрібно критично переглянути стан і перспективу розвитку системи освіти. Вирішення цього завдання можливе за умови впровадження у навчальний процес інноваційних психолого-педагогічних технологій навчання, сутність яких полягає в оновленні педагогічного процесу, внесенні новоутворень у традиційну систему викладання. Реалізація інноваційних методик передбачає комплексне використання сучасних технічних засобів навчання, аудіо та відеоматеріалів, комп'ютерної техніки. Трансформація освіти передбачає розвиток творчої людини, здатної не тільки до трансляції знань, але і до створення світових зразків культури і духовності.

Характеризуючи дидактичні можливості інформаційно-комунікаційних технологій, передусім слід звернути увагу на те, що структурована інформація, що подається, прискорює процеси сприйняття й, як наслідок, полегшує засвоєння навчального матеріалу. Доцільність упровадження мультимедійних засобів у процес навчання зумовлюється тим, що вони є ефективним засобом закріплення засвоєного матеріалу й тим самим сприяють економії навчального часу. Академік В. М. Глушков писав, що "навіть в майбутньому електрообчислювальні машини не зможуть повністю замінити вчителя". Що стосується часткової комп'юте-

ризації навчального процесу, то ця можливість внаслідок наявності великої наукової, матеріально-технічної, а також морально-психологічної бази не потребує корінної перебудови умов, що склалися, а отже стала реальною і конкретною. Зазначимо, що впровадження комп'ютерів у навчання стало необхідністю, оскільки метою його є не оголошувати відому і однакову для всіх схему знань, а розвивати різноманітність, своєрідність, індивідуальну неповторність особистості.

Навчання за допомогою комп'ютерів — це принципово новий тип навчального процесу, що вимагає нових форм і методів діяльності. Використання комп'ютерів змінює функції викладача: він повинен заздалегідь визначити шляхи та розробити алгоритми оптимального керівництва всім навчальним процесом й окремим заняттям у тому числі. Істотною дидактичною особливістю навчання за допомогою комп'ютерів є встановлення безпосередніх діалогів між учнем і машиною або діалогічного трикутника — учень — комп'ютер — викладач. Такі діалоги допомагають розібратися у всіх труднощах, що виникають у процесі вивчення предмета при самостійному розв'язанні завдань, а викладачеві — спостерігати та контролювати якісний стан навчання. Важливість дотримання психолого-педагогічних вимог до діалогу учня з комп'ютером зумовлена тим, що в цьому діалозі моделюється педагогічне спілкування, при якому, як підкреслював О. О. Леонтьєв, повинні створюватися найкращі умови для розвитку мотивації учня і творчого характеру навчальної діяльності, для формування особистості учня, має забезпечуватися сприятливий емоційний клімат навчання.

Запровадження у навчальний процес сучасних інформаційних, зокрема комп'ютерно-орієнтованих і телекомунікаційних технологій, надає широкі можливості для подальшої диференціації загального та професійного навчання, всебічної реалізації творчих, пошукових, особистісно орієнтованих, комунікативних форм навчання, підвищення його ефективності, мобільності й відповідності запитам практики.

Потреби сучасного життя зумовлюють пошуки нових форм організації навчально-виховного процесу, зокрема — занять із української літератури. Використання комп'ютерних засобів та Інтернету є одним із інноваційних засобів вивчення літератури, який дозволяє стимулювати інтерес учнів до художніх творів і вивільнити чимало часу для творчої співпраці вчителя та учня. Звичайно, варто пам'ятати, що постійними компонентами у процесі літературної освіти школярів залишається літературний текст як естетичне явище та діалог, організований учителем: художній текст — читач, читач — автор, художній текст — автор — читач.

Упровадження сучасних інформаційних технологій на уроках української літератури стає однією з актуальних проблем методики викладання предмета. У зв'язку з цим надзвичайно вагомим є проблема підготовки педагогів-словесників до роботи у такому режимі. Деякі вчителі-словесники вважають, що використання комп'ютерів — справа лише вчителя інформатики. Проте практична діяльність кращих учителів української літератури переконує в тому, що сьогодні і вчитель-словесник зобов'язаний вміти користуватися

сучасними засобами навчання, насамперед для того, щоб забезпечити одне з найголовніших прав дитини — право на якісну освіту. Оснащення навчального кабінету комп'ютерною технікою і доцільне використання її на уроці літератури стає обов'язковим атрибутом сучасної школи. Все більшого розповсюдження набувають мультимедійні лекції та уроки-захисти проєктів, зокрема під час вивчення творчості корифея української кінодраматургії О. Довженка. Наприклад, **мультимедійна лекція "Життя і творчість Олександра Довженка" матиме таку структуру:** першим кадром представлені цілі уроку, після ознайомлення з якими учні переглядають другий кадр — "Ілюстративний підручник", де вміщено біографію і творчий шлях письменника, матеріали про його добу, історичний період, становлення особистості митця, його внутрішнього світу, характеру; наступним кадром є "Одеський період життя О. Довженка", де розкривається його діяльність як кінорежисера та кінодраматурга, далі кадр з таблицею "Кінодраматургія як літературний рід та її жанри". Як підсумок уроку пропонується учням дати відповідь на низку узагальнюючих тестових запитань. Наступний кадр — диференційоване домашнє завдання: прочитати "Україна в огні"; двом-трьом кращим учням дається індивідуальне випереджальне завдання підготувати презентацію "Історія створення та екранізації твору "Україна в огні", "Жанрова своєрідність кіноповісті "Україна в огні" О. Довженка".

Серед головних дидактичних функцій, що мають бути реалізовані за допомогою мультимедійних засобів у процесі вивчення української літератури, методисти визначають такі: пізнавальна (використовуючи комп'ютерні засоби та Інтернет, можна отримати будь-яку необхідну інформацію, як ту, що зберігається на жорсткому диску власної комп'ютерної бази, так і розміщену на дисках CD-ROM чи відповідних сторінках Інтернету, популярними серед молоді є мультимедійні програми, мультимедійні енциклопедії та ін.); розвивальна (під час використання ІКТ навчання надається можливість враховувати типологічні вікові та індивідуальні здібності учнів, виявляти і розвивати потенційні можливості, особисті потреби школярів, водночас коригувати недоліки у розвитку їхніх навичок та умінь. Робота з різноманітними комп'ютерними програмами, крім активізації літературних можливостей особистості, сприяє розвитку таких необхідних пізнавальних процесів, як сприйняття, логічне мислення, пам'ять, уява); дослідницька (на основі широкого спектру інформації, презентованої завдяки комп'ютерним засобам, сучасні учні готують різноманітні роботи самостійного, дослідницького характеру за окремими темами. У школярів з'являється можливість взяти участь у роботі літературних пошукових груп, Інтернет-конкурсах; виконувати творчі роботи різних видів, створювати власні творчі проєкти, розробляти доповіді, реферати, учнівські презентації, публікації, web-сайти; дослідити певні проблемні питання, представляти своє дослідження на різноманітних Інтернет-олімпіадах, -проєктах, -конференціях, -форумах); комунікативна (під час обміну інформацією між учнями створюється певна віртуальна єдність, у всіх є реальна можливість увійти на сайти популярних сучасних митців; вони мають можливість зіставити різні погляди,

давати їм оцінку, формувати свої позиції).

Відомо, що найефективніший вплив на людину здійснює та інформація, яка одночасно впливає на кілька органів чуття, і запам'ятовується вона тим краще і міцніше, чим більше каналів сприймання було активізовано. Тому очевидно є роль, яку ми відводимо мультимедійним засобам навчання, що виникли з появою потужних багатофункціональних комп'ютерів, якісних навчальних програм, розвинених комп'ютерних систем навчання. Я. А. Каменський зазначав: "... Якщо будь-які предмети відразу можна сприйняти кількома чуттями, нехай вони відразу і сприймаються кількома... усе, що тільки можна, давати для сприймання чуттям, а саме: видиме — для сприймання зором, чути — слухом, запахи — нюхом, доступне дотикові — через дотик...." [3].

На сучасному етапі розвитку освіти мультимедія дозволяє об'єднувати в одній комп'ютерній програмно-технічній системі текст, звук, відеозображення, графічне зображення та анімацію (мультиплікацію). Кожен із застосовуваних інформаційних компонентів має власні виражальні засоби та дидактичні можливості, що спрямовані на забезпечення оптимізації процесу навчання на заняттях української літератури. Саме тому мультимедійні програми як своєрідний засіб навчання можуть забезпечити принципово нову якість: обмін інформацією між учнем і технічною системою відбувається у діалоговій формі, за нерегламентованим сценарієм, який кожного разу будується учнем по-новому, за його розсудом, а сама комп'ютерна технологія навчання органічно вписується в класичну систему, розвиває і раціоналізує її, забезпечуючи нові можливості щодо організації паралельного навчання і контролю знань, надає реальну можливість практичного впровадження індивідуалізованого навчання.

Арсенал дидактичних можливостей мультимедійних засобів навчання можна стисло визначити так: урізноманітнення форм подання інформації; урізноманітнення типів навчальних завдань; створення навчальних середовищ, які забезпечують занурення учня в уявний світ, у певні соціальні й виробничі ситуації; забезпечення негайного зворотного зв'язку, широкі можливості діалогізації навчального процесу; широка індивідуалізація процесу навчання, використання основних і допоміжних навчальних впливів, розширення поля самостійності; широке застосування ігрових прийомів; широкі можливості відтворення фрагментів навчальної діяльності (предметно-змістового, предметно-операційного і рефлексивного); активізація навчальної роботи учнів, посилення їх ролі як суб'єкта навчальної діяльності (можливість обирати послідовність вивчення матеріалу, визначення міри і характеру допомоги тощо); посилення мотивації навчання.

Використання мультимедійних програм може відбуватися у різних видах навчальної діяльності учнів, зокрема:

I. Комп'ютерні програми під час подання нового матеріалу, його повторення, узагальнення та систематизації (використання засобів мультимедія з метою повторення, узагальнення та систематизації знань не тільки допомагає створити конкретне, наочно-образне уявлення про предмет, явище чи подію, які вивчаються, але й доповнити відоме новими даними, а отже відбу-

вається не лише процес пізнання, відтворення та уточнення вже відомого, але й поглиблення знань). Так, під час вивчення кінодраматургії, зокрема творчості О. Довженка, заздалегідь використовуються підготовлені тести щодо перевірки знань тексту із повністю сконструйованою відповіддю. Також доречним є використання таблиці "Жанрова своєрідність кіноповісті", яка може бути як повністю заповненою, так і може заповнюватися самими учнями під час повторення вивченого. Для перевірки знань учнів демонструються уривки з кінофільмів О. Довженка без позначення назв творів чи імен героїв. Учні називають твори та героїв і перевіряють себе, коли на слайді з'являються правильні відповіді.

II. Мультимедійні програми як засіб впровадження самостійної роботи учнів (мультимедійні програми здебільшого розраховані на самостійне активне сприймання та засвоєння учнями знань. Доцільність проведення самостійної роботи за змістом мультимедійних засобів навчання полягає в тому, що вони допомагають учителю поставити проблему, активізувати сприйняття, забезпечити міцне засвоєння знань, сприяють виробленню умінь і навичок самостійного оволодіння знаннями; дидактична цінність полягає саме в тому, що учні сприймають не готові знання, а виконують пошукову роботу). Наприклад, навчальна дискусія на тему "Чи можна назвати повість О. Довженка "Зачарована Десна" автобіографічною?", для проведення якої учні спочатку ознайомлюються з певними літературно-критичними статтями, переглядають уривки з кінофільмів, знятих за сценаріями письменника, аудіозаписи його інтерв'ю тощо. Ця інформація має бути вже сформована вчителем в окремому файлі типу "Ілюстративний підручник", або запропоновано учням самостійно відшукати матеріал в Інтернеті. Завдання для груп: підготувати презентацію "Життєвий і творчий шлях О. Довженка", "Історія створення та екранізації кіноповісті О. Довженка "Зачарована Десна", "Жанр кіноповісті та кіносценарію у творчості письменника" тощо.

III. Мультимедійна інформація як інструктивний та ілюстративний матеріал (розрізняють ілюстрації, що лише відтворюють та конкретизують навчальний матеріал; ілюстрації, що доповнюють навчальний матеріал або подають його в новому висвітленні, що є найпридатнішим для розвитку пізнавальної активності школярів у процесі вивчення української літератури). Наприклад, розповідь про творчу діяльність О. Довженка проілюстровано мультимедійною презентацією фрагментів із фільмів, фотографіями першодруків та фотокартками чи відеофрагментами за участю самого письменника. Також проводиться підбиття підсумків уроку, відтворення учнями основних понять уроку з демонстрацією слайдів з текстовими фрагментами. Перед проведенням самостійної роботи інструктаж учителя дублюється мультимедійною презентацією чи слайд-шоу, певні теоретичні поняття чи алгоритм дії відтворюється на мультимедійній дошці.

IV. Мультимедія у поєднанні з іншими засобами навчання. Розповідь учителя про життєвий і творчий шлях О. Довженка супроводжується мультимедійною презентацією (де вміщено фото письменника, картини та пейзажні замальовки тощо) а також аудіозаписом

музичного супроводу. Як варіант можливе використання кадрів з німих фільмів О. Довженка ("Ягідка-кохання", "Сумка дипкур'єра", "Звенигора", "Земля"), що презентуються з паралельним музичним супроводом та коментарем вчителя чи відповідями (доповідями) учнів.

Основною особливістю методики використання як окремих мультимедійних засобів, так і їхніх поєднань у певній комплексній системі, полягає в тому, щоб забезпечити відповідність між специфічними особливостями викладу навчального матеріалу і основними психолого-педагогічними закономірностями процесу навчання, особливостями та умовами засвоєння учнями знань. Вважаємо, що необхідне раціональне чергування на уроці засобів навчання, певне обмеження їх обсягу та тривалості демонстрування (не тільки з гігієнічних обмежень). Добираючи засоби навчання, треба чітко з'ясувати можливості їх застосування в певній системі, визначити їхні дидактичні функції на уроках, а також необхідний та достатній (оптимальний) обсяг навчальної інформації, її відповідність змісту роликів, можливі форми поєднання зі словом учителя.

Результативність поєднання засобів навчання залежить від того, наскільки воно відповідає структурі уроку і змісту навчального матеріалу, наскільки вчитель урахував специфіку класу (загальний рівень розвитку учнів, їх підготовку з теми, вміння працювати з мультимедійною інформацією тощо). Для правильного визначення функцій поєднання мультимедійних та інших засобів навчання педагог має вирішувати питання: Яке поєднання засобів навчання під час вивчення навчальної теми є найдоцільнішим? Які дидактичні функції кожного із засобів навчання потрібно реалізувати під час поєднання? Яке місце займають мультимедійні та інші засоби у процесі вивчення всієї теми? На якому етапі уроку використання мультимедійної програми є найбільш доцільним?

Зауважимо, що сьогодні найзручнішим технічним засобом навчання, який надає змогу проводити цікаві заняття, є комп'ютер. З його допомогою можливе збереження та відтворення ілюстративних аудіо- та відеоматеріалів і використання навчаючих програм, тестів тощо. На нашу думку, найбільш зручним засобом у практичній діяльності є програмний засіб Microsoft Power Point, що входить до складу пакету Microsoft Office. Специфікація цієї програмної оболонки — створення мультимедійних презентацій. Використання програми Power Point не потребує значної підготовки для оволодіння нею, а також не займає багато часу для розробки заняття. При цьому вона дозволяє використовувати інформацію в будь-якій формі представлення — текст, таблиці, діаграми, слайди, відео- та аудіо-фрагменти і таке інше. При цьому викладач має змогу проявити свою творчість і компоновати матеріал на свій розсуд. Презентація являє собою послідовність змінюючих один одного слайдів — електронних сторінок. Показ слайдів викладачем може бути здійснений на екрані монітора комп'ютера чи на великому екрані за допомогою спеціального пристрою — мультимедійного проектора. Учні бачать чергування зображень, на кожному з яких можуть бути текст, фотографії, малюнки, діаграми, історичні карти, відео-фрагменти, і все це може супроводжуватися звуковим оформленням. Частіше за все презентація

супроводжується коментарями викладача.

При здійсненні показу об'єкти можуть відразу відображатися на слайдах, а можуть з'являтися на них поступово, в певний час, визначений викладачем для підсилення наочності навчального матеріалу та акцентування на особливо важливих моментах його змісту. За потреби викладач може порушити визначену заздалегідь послідовність демонстрації слайдів і перейти до будь-якого з них в довільному порядку. В літературі не існує загальноновизнаної класифікації презентацій за типом змісту та оформленням. Частіше за все їх класифікують за ступенем оживлення різними ефектами. Мультимедійні презентації, що використовуються під час занять, доречно класифікувати як навчальні, серед яких виокремимо: лекційні; проект, дослідження (учнівська робота); тест, а за способом подання слайдів: для супроводу лекції; слайд-шоу — без супроводу викладача або із записаним голосом останнього; комбінована — з усним супроводом, із записаним голосом, частиною якої може бути слайд-шоу.

Переваги мультимедійних презентацій:

- презентації дають змогу вчителю зацікавити учнівську аудиторію предметом — уроки стають більш емоційними;

- презентації можуть створюватися не тільки для показу на великому екрані для всього класу, але також можуть використовуватися для індивідуального перегляду на комп'ютері;

- мультимедійні презентації можуть використовуватися як для занять з безпосередньою участю вчителя, так і без його участі (наприклад, під час виконання необхідного обсягу самостійної роботи, передбаченої навчальною програмою дисципліни);

- маневреність при доборі потрібної послідовності відображення навчальної інформації.

Враховуючи викладене, вважаємо за потрібне запропонувати таку класифікацію уроків з літератури у старшій школі із використанням мультимедії:

- урок-презентація;
- урок-розробка інтерактивного плаката або колажу;
- урок захисту проєктів;
- урок-коментар аудіокниги;
- урок-екранізація роману;
- урок-створення скрапбуку персонажа або письменника;
- урок-дискусія у режимі Інтернет-конференції;
- урок-створення Wiki-газети.99

Крім того, мультимедійні презентації легко тиражуються та розповсюджуються. Створені на інших носіях схеми, таблиці, слайди, відеокліпи, звукові фрагменти легко зберігаються в електронному вигляді за допомогою презентацій. Разом із суттєвими перевагами використання в процесі навчання мультимедійних презентацій є певні обмеження їх застосування. Перш за все для їх повноцінного впровадження потрібен постійний доступ до комп'ютерів. Сьогодні ж більшість навчальних закладів України не мають змоги забезпечити кожного викладача сучасним комп'ютером, не кажучи вже про коштовну мультимедійну апаратуру (проектор, інтерактивну дошку тощо).

Незважаючи на це, досвід використання програмного продукту Power Point показав його надзвичайно

високу ефективність, яка була цілком передбачена, адже процес викладання — це і є презентація навчального матеріалу. Використання різноманітних можливостей, які надає програмний продукт Power Point для викладачів, відкриває безмежні простори педагогічної творчості, а учні із зацікавленням набувають нових знань та більш ефективно засвоюють попередній матеріал і надалі показують високі результати.

На жаль, сьогодні процес використання мультимедійних засобів у процесі вивчення української літератури має стихійний характер, що часто призводить до необґрунтованої захопленості медіазасобами. І якщо гуманітарним знанням, набутих лише через читання, бракує образної конкретності та яскравої наочності, то знання, одержані переважно за допомогою мультимедійних засобів, відзначаються невпорядкованістю, надлишковою, часто неперевіреною інформацією, що, в свою чергу, стає перешкодою на уроці для справжнього діалогу тексту і читача, ускладнює вихід учнів на понятійний, дискурсивний рівень засвоєння навчального матеріалу.

Мультимедійні засоби на уроці літератури повинні мати чітку мету, логічну структуру, продумані внутрішні зв'язки. Тобто йдеться про те, що настав час залучити до створення потрібного мультимедійного забезпечення, крім учених, учителів та методистів, ще і програмістів. Інформація, подана за допомогою комп'ютера, має бути достовірною, доступною для сприйняття учнів певного шкільного віку, повною та, безперечно, цікавою. Тільки тоді мультимедія на уроці літератури виконуватимуть головну свою функцію — сприяти зацікавленню учнів навчальним матеріалом, а учителю допомагати впливати на розвиток інтересу школярів до читання художніх творів.

Сучасний учитель літератури мусить уміти користуватися комп'ютером та розумно використовувати його на уроках. Призначення медіа-засобів на уроці літератури — замінити застарілі та примітивні дидактичні засоби, полегшити працю вчителя, показати "незавершену завершеність" літературного твору, але в жодному разі — не замінити його.

Застосування медіа-засобів на уроці літератури — це тільки додатковий потужний дидактичний засіб, який має спрямовувати учнів на зацікавлення художнім твором, його прочитання та перерахування під час аналітичної роботи над текстом, що врешті сприятиме створенню власної аргументованої оцінки мистецького явища.

Звичайно, було б методологічно неправильно наполягати сьогодні на думці, що книжка і читання, як колись, залишаються єдиним засобом одержання інформації і єдиним шляхом самопізнання особистості. Але так само хибно було б вважати, що захоплення медіа-

засобами розв'яже всі проблеми. Велика кількість наочного матеріалу не полегшує завдання вивчення літератури, а ускладнює його. Розмаїття ілюстративного матеріалу, іноді низької якості і чіткості, порушення принципу доцільності наочності на уроці, що, на жаль, сьогодні можна спостерігати, призводить до фрагментарності сприйняття учнями найголовнішого об'єкта на уроці літератури — художнього тексту, не дає можливості відчувати насолоду від спілкування з мистецтвом слова.

Існує думка, що використання медіа-засобів на уроці літератури може допомогти залучити сучасних учнів до читання. Тут діє методичний прийом перенесення інтересу з одного предмета на інший. Мультимедійні засоби можуть безпосередньо впливати на сучасний літературний процес [2].

Отже, розвиток мультимедійної техніки не тільки якісно змінює життя суспільства, але й впливає на культуру, залучає людство до накопичення культурного багатства. Інформатизація суспільства стимулює якісні зміни в соціально-політичних й економічних процесах. Нові інформаційні технології орієнтують людину на саморозвиток та самонавчання. Упровадження сучасних інформаційних технологій на заняттях української літератури стає однією з актуальних проблем методики викладання предмета. Мультимедійні засоби на уроці літератури повинні мати чітку мету, логічну структуру, продумані внутрішні зв'язки. Інформація, подана за допомогою комп'ютера, має бути достовірною, доступною для сприйняття учнів певного шкільного віку, повною та, безперечно, цікавою.

Застосування медіа-засобів на уроці літератури — це тільки додатковий потужний дидактичний засіб, який має спрямовувати учнів на зацікавлення художнім твором, його прочитання та перерахування під час аналітичної роботи над текстом, що врешті сприятиме створенню власної аргументованої оцінки мистецького явища.

Література

1. Гевал П. А. Загальні принципи використання комп'ютера на уроках різних типів / П. А. Гевал // Комп'ютер в школі та сім'ї — 2000. — №3. — С.33—34.
2. Ісаєва О. Комп'ютер на уроці літератури як методична проблема / О. Ісаєва // Всесвітня літ-ра в середніх навчальних закладах України — 2009. — №5. — С. 2—5.
3. Коменський Я. А. Велика дидактика / Вибр. пед. твори — К., 1940. — Т.1.
4. Концепція інформатизації загальноосвітніх навчальних закладів, комп'ютеризації сільських шкіл: Затверджено колегією Міністерства освіти і науки України від 27 квітня 2001 р. № 5/8-21 // Інформаційний збірник Міністерства освіти і на-

В статье описывается целесообразность использования мультимедийных образовательных технологий. Специфическое внимание уделяется классификации и особенностям использования мультимедийных материалов. Обосновывается, что эта форма представления информации лучше всего подходит для физиологических характеристик восприятия школьников старшего возраста.

Ключевые слова: информационные технологии; мультимедийная презентация; украинская литература.

The article describes the experience of an educator on the use of multimedia educational resources in the learning. Particular attention is paid to the development of multimedia materials for students. The author concludes that this form of presentation is best suited to the physiological characteristics of the perception.

Key words: information technology; multimedia presentation; Ukrainian literature.

Становлення національного театру: мистецька рефлексія Марка Кропивницького

Світлана Негодяєва,

кандидат філологічних наук,

доцент кафедри української літератури

та методики її викладання Луганського національного
університету імені Тараса Шевченка

Розвідка презентує доміную творчості М. Кропивницького — становлення національного театру й драматургії, і є потужно перспективною в ракурсі проблем вивчення авторського концепту дійсності в українському та світовому контекстах від реалізму до модерну.

Ключові слова: рецепція, образ-сучасник, рефлексія, ідентичність, дійсність.

Кінець XIX століття подарував театральному мистецтву триаду талановитих драматургів, акторів, режисерів, громадських діячів, одним із яких був керівник першого самостійного українського професійного театру Марко Лукич Кропивницький. Руйнуючи традиції етнографічно-побутової драматургії, він продукував реалістичні принципи, закладаючи підвалини розвитку українського модернізму — "нової драми", екзистенціалізму, символізму тощо. А започатковані ним теми, образи, сюжети свідчили про новітні пошуки митця, пов'язані з особистісними рефлексіями, переживаннями щодо боротьби за українське національне відродження, збереження національної ідентичності українського народу, його духовного здоров'я, популяризацією та розвитком рідної мови в складну епоху "післяемського" періоду.

Драматургія Марка Кропивницького зазвичай розглядалася в контексті національного літературного процесу багатьма дослідниками. Наукові праці аналізу доробку драматурга присвячували І. Франко, Д. Мордовцев, О. Огоновський, М. Вороний, М. Йосипенко, З. Мороз, Є. Кирилюк, П. Киричок, О. Кисіль, Г. Пільгук, Й. Куриленко, А. Новиков, М. Смоленчук та ін. Літературознавчі обрії дали змогу нам сформулювати мету нашого дослідження: простежити еволюцію театральних надбань М. Кропивницького як своєрідну мистецьку рефлексію на духовну, культурологічну, геополітичну кризу сучасника в царській Росії кінця XIX століття. Тема не нова, проте зазначений ракурс розвідки ще не був заявлений у науковій думці.

Служіння Мельпомені в Маркові було закладено його матір'ю, Капітоліною Іванівною Дубровинською, яка походила з роду збіглого кріпацького музиканта. У дитинстві він співав в церковному хорі, мав чудовий альт. Жив у Бобринці у своєї бабусі Уляни Дубровинської, де й навчився грати на музичних інструментах. Батько, як "чоловік труда, труда мозольного" [2, с. 15], докладав багато зусиль для навчання сина, хоча через матеріальні нестатки освіти М. Кропивницький здобував без будь-якої системи. Нормальне навчання стало можливим лише у Бобринецькій повітовій школі. Саме там мати вчила його музиці, розучувала з ним різні вокальні партії. У цей же час М. Кропивницький захоплюється театром і бере участь у виставах аматорського гуртка. Попри навчання на юридичному факультеті Київського університету, роботу на канцелярських посадах державних установ міст Бобринця і Єлисаветграда, М. Кропивницький, так і не завершивши з різних причин освіти, учитесь самостійно, особ-

ливо з переїздом до Єлисаветграда, куди у 1865 р. було переведено повіт, і де були бібліотеки. Він згадував у автобіографії: "...Разом із І. Тобілевичем знайомилися потроху з Смайльсом, Робертом Оуеном, Джоном-Стюартом Міллем, Спенсером, Молешоттом і іншими; читали дещо і із Шекспіра, Байрона, Гете, Гейне, Дюма, Жорж Санд, Теккерей" [2, 38]. Штудіювання системи, законів мистецтва допомагали сформувати й удосконалити свою концепцію театального розвитку. Але захоплення театром гальмувало його казенну кар'єру, що не давало заробітку. У 1872 р. в одеській газеті "Новороссийский телеграф" були опубліковані його перші водевілі "Помирилися" і "За сиротою і бог з калитою, або ж Несподіване сватання".

У 1871 році, після смерті батька, Марко Лукич подає у відставку, продає майно в Бобринці й з головою занурюється в професійну сцену, погодившись працювати актором у трупі графів Моркових (Одеса).

1875 року керівниця українського театру "Руська бесіда" Т. Романович пропонує М. Кропивницькому роботу в Галичині, поставивши перед режисером завдання реорганізувати театральну справу й спрямувати її на шлях реалізму й посилення національного колориту. І він успішно впорався з цією справою.

До 1881 року Марко Лукич працював у російських трупах актором і режисером, здобув визнання в таких містах, як Одеса, Харків, Єлисаветград, Кременчук, Львів, Петербург, Москва. Продовжував і літературну діяльність.

У 1882 році він організовує свою трупу, яка приблизно через рік зливається з трупою М. Старицького, де М. Кропивницький стає провідним режисером. Творчість цієї трупи репрезентована найталановитішими постатями тогочасного театального мистецтва: М. Заньковецькою, М. Садовським, а дещо пізніше — М. Садовською-Барілотті, Г. Затиркевич-Карпинською, П. Саксаганським, І. Карпенком-Карим. Корифеї виставляли твори І. Котляревського, Т. Шевченка, Г. Квітки-Основ'яненка і власні, утверджуючи принципи народності й реалізму.

Перша збірка творів М. Кропивницького, що ви-йшла у Києві в 1882 році, включала п'єси "Дай серцю волю, заведе в неволю", "Глитай, або ж Павук" та "Невольник". Це творче десятиліття є найпродуктивнішим у доробку драматурга. Усього ж за життя М. Кропивницький написав 45 п'єс.

Українська драматургія другої половини XIX ст., репрезентована творами митця, надала врешті вражаючого піднесення мистецтву українського театру, роз-

ширила жанрово-стильові та тематичні обрії традиційної драматургії.

Постійні експерименти в жанрово-стильовій та ідейно-тематичній сферах були обумовлені як урядовими утисками й обмеженнями, так і власними демократичними переконаннями письменника. Більшість його творів має по декілька варіантів, написаних у різні роки. За тематикою конфлікти п'єс автора можна умовно поділити на дві групи: засновані на зіткненнях простих людей з панами ("Доки сонце зійде, роса очі виїсть", "Перед волею", "Супротивні течії", "Олеся", "Дві сім'ї", "Помирилися" та ін.) і ті, що побудовані на колізії між бідним селянством та багатими, які намагаються ще більше збагатитися ("Глитай, або ж Павук", "Дай серцеві волю, заведе в неволю", "Зайдиголова" та ін.). У першій групі — це здебільшого конфлікти моральної площини, а в другій — "з економічного чи соціального життя" (І. Франко). Законотвірним для п'єс драматурга є те, що у творах дія починає розгортатися на тлі родинно-побутових відносин, але її суть виходить далеко за їх межі.

У перше двадцятиліття Кропивницький писав переважно твори комедійних жанрів — "Помирилися" (1869), "За сиротою і бог з калитою, або ж Несподіване сватання" (1871), "Актор Синиця" (1871) — переробка водевілю Д. Ленського "Лев Гурич Синичкін", "Пошилися у дурні" (1875), "Лихо не кожному лихо — іншому й талан" (1882), "Вуси" (1885) — за оповіданням О. Стороженка. Цим водевілям, як і створеним у цей період драмам "Невольник" (1872), "Беспочвенники" (1878, остаточна редакція — 1898), притаманні жанрова визначеність, традиційність системи художніх засобів (зокрема, розгортання конфлікту навколо головного героя або головної пари, яким протиставлені інші персонажі).

У драмах "Де зерно, там і полова" ("Дві сім'ї") (1888), "Зайдиголова" (1889), "Перед волею" (1899) поряд з основним конфліктом розгортається додаткова сюжетна лінія. Ці соціальні драми та комедії відзначалися вдалим поєднанням фольклорно-етнографічного матеріалу з психологізмом. Особливо помітна ця тенденція в творах 80—90-х років, зокрема, "Доки сонце зійде, роса очі виїсть" (1882), "Глитай, або ж Павук" (1882), "По ревізії" (1882), "Олеся" (1891).

Особливу увагу драматург приділяв і політичній драмі. Так, у п'єсі "Розгартяш" (1906) оповідь розгортається навкруги особи Прохора Шаповаленка, який брав активну участь у бойових діях з японцями на російсько-японській війні 1904—1905 років, а потім, як і більшість мешканців його села, став жертвою політики царату. П'єса "Скрутна доба" (1906) висвітлює події революції 1905 року. А твір "Зерно і полова" (1910) присвячено життю пересічного українського села в роки після першої російської революції. Про соціально-політичну спрямованість драматургії автора свідчить і його власне трактування ознак жанровості творів. Так, у 90-ті роки М. Кропивницький не раз свої п'єси називав малюнками — "малюнки сільського руху" ("Конон Блискавиченко", 1902, "Скрутна доба", 1906), "малюнки сільського життя" ("Старі сучки й молоді парості", 1908), "малюнки сільського каламуту" ("Зерно і полова", 1910).

Своєрідним явищем є комедії Кропивницького "Чмир" (1890), "На руїнах" (1900), "Супротивні течії" (1900), "Мамаша" (1903), "Старі сучки й молоді парості", водевіль "Дійшов до розуму" (1909). У деяких з них наявні ознаки трагікомедії, сам же автор називав їх "несмішними комедіями". По суті, це було новаторським в українській драматургії. Іронією позначено комедію "Голомозий" (1908), названу автором "трагікомічним етюдом". Етюдами виступають і одноактівки "По ревізії", "Лихо не кожному лихо, іншому й талан". Жанрові модифікації автора свідчать про своєрідні підвалини для появи в майбутньому так званої "драми абсурду".

У своєму драматургічному експериментаторстві М. Кропивницький не був самотнім — пошук митцями нових форм — основне завдання європейської драматургії кінця XIX — початку XX століть. Доробок автора містить чимало прикмет "ново́ї драми". До них, за визначенням А. Новикова [5, 274—276], можна віднести: потаємний трагізм героя в повсякденному житті; розгортання конфлікту відбувається під впливом двох-трьох сюжетних ліній; філософсько-психологічне переосмислення загальнолюдських проблем, які глибше відкривають внутрішнє життя людини; утрата чіткої традиційності сюжету (відсутність єдиного центрального персонажа, усе більше нівелюється сюжетний розвиток подій) тощо. Дослідник також наголошує на символістських тенденціях творів М. Кропивницького: "Найповніше відображення це знайшло в останній п'єсі письменника — "Зерно і полова" — передусім при змалюванні портрета багатого парубка Хвилимона. Хвилимон є справжньою людиною духу. В нього вистачило мужності не тільки піднятися над темною селянською масою (читай надлюдина і натовп), а й поставити свою людську гідність вище за власне життя. В образі Хвилимона немає жодної негативної риси. Він перший і кращий в усьому. Це своєрідний символ людини майбутнього" [5, 279—280]. Таким же символічним виступає і образ урядника, який уособлює несправедливий державний устрій.

Модерністські новації чуттєвого образу Хвилимона свідчать також про неоромантичні тенденції Кропивницького-драматурга, оскільки, з одного боку, його герой нетиповий, а з іншого — є еталоном людини, що вдосконалювала світ.

Звертався М. Кропивницький до інсценізації та переробки відомих літературних творів ("Невольник" за Шевченком, "Вій" і "Пропавша грамота" за Гоголем, "Вергілієва Енеїда", "Чайковський, або Олексій Попович" за Гребінкою, "Підгоряни" за Гушалевичем, "Вуси" за Стороженком, "Хоть з мосту та в воду головою" за Мольєровим "Жоржем Данденом") та застосовував прийоми інтертекстуальності у своїх оригінальних п'єсах "Старі сучки й молоді парості", "Де зерно, там і полова", "Помирилися", "Зайдиголова" та ін.

Хвилюючи М. Кропивницького проблеми, пов'язані з розвитком національного театрального мистецтва. Цій тематиці він присвятив драму **"Беспочвенники"**, оповідання **"С хлеба на квас"**, комедію **"Нашествіє варварів"**, у яких письменник намагався висміяти спекулянтів національної культури, що використовували підвищену популярність українських вистав для власної наживи. Останню комедію ні за життя автора, ні в радянські часи не було опубліковано. Надруковано її було лише в 1994 році, тому не дивно, що попередні критики мали досить туманне уявлення про неї, називаючи її маловартісною, чомусь, російськомовною та антисемітською, ґрунтуючи висновки на псевдодумці про ворожість українців до єврейського народу.

Центральний персонаж Карпо Іллів Грищенко (виступає авторським прототипом), антрепренер, разом зі своїм помічником Сенею Горбачовським приїздить до провінційного театру для укладання договору оренди для майбутніх виступів їх трупи. Вони зіштовхуються з різного роду шахрайськими діями поціновувачів мистецтва, які намагаються лише нагріти руки на виставах. Устами одного з персонажів, учителя Василя Романчика, драматург висловить своє ставлення до цих театралів: "перелицьовані втислись налопом в наш храм і віддали наші ідеали на поругу та глум не добродичам; перелицьовані почали ставити на сцену всяку мерзоту, котра виходить з-під пера всякого лакея, або циркульника... Що їм Гекуба? Що вони Гекубі?... Гроші, гроші і гроші — ось їх девіз! Перелицьовані наш маленький скарб — літературу — перекручують під смак гальорки; приліплюють ні к селу ні у городу пісні туди, де їх не треба... В класичну "Наталку Полтавку" втискують у першу

дію хор дівчат і парубків, а до кінця третьої причипили цілий обрядовий ритуал з співами і танцями... " [3, с. 63]. Провідником ідеї перелицювання виступають невідомої національності Зашмалько, куплетист для невибагливих глядачів кафе, що претендує виступати на професійній сцені, драматурги Капустянський та Копитько, музикант Зельман Пудель, власник театру Маляренко. Антиподом їм виступає Софія Маляренко, донька власника театру, яка розуміється на справжній сцені й мріє пов'язати своє життя з Мельпоменою. На заваді їй стає лише єврейське походження, бо за законом ганебної "межі осілості" вона не мала права гастролювати по території царської Росії. Розуміючи складність ситуації, дівчина готова змінити віру, аби бути акторкою (до речі, М. Кропивницький свого часу став хрещеним батьком єврейському акторові Онисиму Суслову). Отже, автор привертає увагу своїм твором до проблеми дискримінації національних меншин з боку російського царизму, засуджуючи його варваризм щодо розвитку української культури.

Дія в **"Беспочвенниках"** розгортається в одному з українських міст, у театральній трупі, де побутують інтриганство, консерватизм, здирництво, продажність. Головний персонаж — Дмитро Щеглов — розуміє, що справжній талант гине в цьому середовищі. У театрі служать люди, які не мають нічого спільного з справжнім мистецтвом. На підтвердження цього перед нами постає майстер сцени Степанов, що не може протидіяти цим укладам і гине в пияцтві. Дмитро інший — він не витримує безглуздої боротьби з акторами оперетково-водевільного жанру, полишає театр заради високої мети — створити театр чистого мистецтва. Йому потрібні нові теми, новий репертуар, нова акторська гра. Але розбещена публіка не потребує високого мистецтва, а актори не бажають працювати заради низького матеріального благополуччя. На вмовляння претендента на режисерську посаду Ястребова актори безпідставно звинувачують керівника в махінаціях з грішми. Щеглов не знаходить для себе виправдання перед своїми колегами, він не розуміє, як влада грошей може знищити мистецтво. Зневірений і розчарований режисер гине фізично від тяжкої хвороби, але не морально. Його справу, сподіваємося, продовжать дружина Віра Філонова, режисер Микола Мухін та молода акторка Наталя Козлова. Сценічна історія п'єси небагата, за спогадами сучасників, вона лише раз виставлялась у Москві.

Оповідання **"С хлеба на квас"** було надруковано 1897 року в збірці "Призыв", яка вийшла на підтримку акторів, що з будь-яких причин не могли працювати. До неї свої доробки подали А. Чехов, А. Герцен, Д. Мамін-Сибіряк, В. Немирович-Данченко, Т. Щепкін-Куперник та ін. Оповідання має багатющу автобіо-графічну основу мандрівного театального життя трупи М. Кропивницького, прототипом головного героя Карпа Ілліча виступає знову сам автор. Разом з товаришами Карпо переїжджає з одного провінційного містечка в інше, де зіштовхується з різного роду непорозуміннями: їм відмовляють у оренді сцени, не сплачують відповідний гонорар за вистави, місцеве начальство не бажає допомагати трупі в з'ясуванні непорозуміннь. Колектив, витративши багато коштів на гастролі, вимушений зіштовхнутися з матеріальною скрутою.

У театральній силуетці М. Кропивницького не можна применшувати й вагомість створеного в маєтку За-

тишку першого дитячого театру (акторами в ньому були сільські діти — нічого подібного ні українська ні європейська культура до цього не знали). Виникла проблема репертуару. Саме для цього драматургом були написані дві п'єси **"Івасик-Телесик"** та **"По щучому велінню"**.

В основу першого віршованого твору автором було покладено сюжет відомої однойменної фольклорної казки. Хоча драматург дещо змінив сюжет: Оленка, донька відьми, попереджає Івасика про злочинні наміри матері, і разом вони втікають від неї. Івасик виступає провідником працьовитості, відповідальності, мудрості. Оленка — шляхетна, людяна, чуйна, здатна на самопожертву заради добра й правди. Відьму автор змалював згідно з народними уявленнями про лиху, недобру жінку, яка завжди коїла людям зло, зналася з нечистю, закликала стихії, неврожаї. За це її односельці топили, потім вигнали з села. Образи казки рельєфно та індивідуалізовано змальовані.

Друга дитяча п'єса **"По щучому велінню"** була також написана на основі однойменної народної казки. Автор чітко змалював два образи братів — Хоми й Гаврила. Перший, за традицією, правдивий, щиросердний, працьовитий, а другий — уособлення кривдника, нещирого брехуна. Хома готовий поділитися із голодним перехожим останнім шматком хліба, за що той дає йому ниточку з гачечком, на який піймалася чарівна щука, і пораду не робити людям нічого лихого, бо ті, у свою чергу, часто і самі не знають, що роблять. Цей заповіт Хома дотримує завжди, тому навкруги нього і створюються різні комічні ситуації, від яких ніхто не зазнає лиха.

Твори для дітей були написані вишуканою українською мовою, про що свого часу згадував М. Йосипенко: "Це є свідчення серйозного підходу М. Кропивницького до справи написання п'єс для дітей, глибокого знання психології юної аудиторії та її культурно-виховних запитів і потреб" [1, с. 265]. До дитячого репертуару митцем було написано і власні оркестровки (хоча сам Марко Лукич вважав їх примітивними, але запропонована професійним композитором К. Стеценком музика була більш досконалою, проте важкою для виконання неписемним малим акторам).

Успіхом продовжує користуватися його спадщина й сьогодні, вона стала невичерпним джерелом пізнання минулого нашого народу, чинників ментальності, що сприяють формуванню патріотизму й націовідповідності. Безперечно, студія не дала повного огляду зазначеної проблеми, проте театральне-мистецькі рефлексії М. Кропивницького, базовані на синтезі дії з логічним розвитком, засновані на глибинному знанні буття, людської психології, продовжуватимуть культивувати літературознавчі й культурологічні дискурси.

Література

1. Йосипенко, М. Марко Лукич Кропивницький [Текст] / М. Йосипенко. — К. : Держ. вид-во образотворч. мистецтва і муз. літ. УРСР, 1958. — 323 с.
2. Кропивницький В. М. Із сімейної хроніки Марка Кропивницького: (Спогади про батька) / М. Л. Кропивницький. — К., 1968. — 214 с.
3. Кропивницький М. Л. Нашествіє варварів [Текст] : комедія у двох діях / М.Л. Кропивницький // Київська старовина. — 1994. — № 3. — С. 57—79.
4. Мороз, З. П. М. Л. Кропивницький [Текст] / З. П. Мороз // В боротьбі за реалізм: Дослідження з історії української літератури. — К., 1966. — С. 182—204.

Студия рассматривает эволюцию театральных достижений М. Кропивницкого как своеобразную творческую рефлексию на духовный, культурологический, геополитический кризис современника в царской России конца XIX века.

Ключевые слова: рецепция, образ-современник, рефлексия, идентичность, действительность.

The research deepens an evolution of theatrical practice of M. Kropyvnyts'kyj as a special artistic reflection on the mental, cultural, geopolitical crisis of the contemporary in tsarist Russia at the end of the XIX century.

Key words: reception, character of the contemporary, reflection, identity, reality.

Українська драматургія 60—70-х років XIX століття: концепт "Не судилось"

Ганна Гаджилова,
кандидат філологічних наук,
науковий співробітник Інституту літератури
ім. Т. Г. Шевченка НАН України

На основі аналізу п'єс маловідомих українських драматургів Кузьми Шаповала, Григ. Лядави, Стеценка, Ф. Заревича та М. Кропивницького у статті доводиться, що мотив недолі, "не судилось" є одним з провідних у драматургії 60—70-х років XIX ст.
Ключові слова: драматургія, провідний мотив, аматорські гуртки.

У 60—70-х роках відбувається процес активізації українського руху, активізується діяльність українських аматорських гуртків, а отже, зростає потреба у п'єсах, придатних для постановки на кону. Виходить друком більша, порівняно з попередніми роками, кількість п'єс, і окремими виданнями, і в періодиці; певна їх кількість поширюється у списках, адже основне призначення драматичних творів — бути виставленими на сцені. Надзвичайне поживання театральнo-драматургічного життя і в Галичині пов'язано із початком діяльності українського професійного театру ("русько-народного", за висловом І.Франка) 1864 року, коли товариством "Руська бесіда" у Львові був заснований театр і оголошено конкурс на кращий драматургічний твір.

Одна з відмітних рис драматургії 60—70-х років — це підвищений інтерес до повсякденного існування простих людей та до створення українських характерів. У драмах цього періоду провідною є родинна тематика, проблеми сімейного співжиття, людського взаєморозуміння (чи нерозуміння). Найбільшого поширення набувають п'єси, в яких актуалізуються проблемами людських взаємин, людських доль, характерів, проблеми світоглядних орієнтирів; п'єси, в яких засадничими є питання моралі (передусім народної), дотримання християнських настанов тощо.

Мотив недолі, "така моя доля", "не судилось" є одним з провідних у драматургії означеного періоду. Любовний трикутник, що призводить до трагічної недолі головних дійових осіб, складає основу сюжету "Не до любові" Кузьми Шаповала (1864), М.Кропивницького "Дай серцеві волю, заведе в неволю" (нас цікавить її перша редакція, написана 1863 року, яка має назву "Микита Старостенко, або Незчуєшся, як лихо спобіжить"), у "Бондарівні" Ф.Заревича (1872) до концепції любовного трикутника долучається мотив недолі через свавілля того, хто має владу (ця п'єса концептуально найближча до проблеми "не судилось" щастя через панські примхи). Традиційна фольклорна, родинна тема трагічної недолі молодого подружжя через лиху свекруху є основою сюжету драми "Доля" Стеценка (1863).

"Не судилось" бути разом через свавілля владного старости закоханим Марці та Амброзу, дійовим особам мелодрами **Федора Заревича** (1835—1879) "**Бондарівна**" (в оригіналі — "Боднарівна"), надрукованої у Львові 1872 року. Трагічна загибель невинної дівчини — сироти Марці від свавільного поводження

крайового старости є темою "народної драми, основаної на пісні народній" (за визначенням самого автора). У ній ідеться про "безлад і беззаконіє" містечкової влади, а саме про подію, яка відбулася в другій половині XVIII ст., як зазначає автор. Удовина дочка — красуня Марця Боднарівна через цілу низку причин (непорозуміння у стосунках з коханим, молодість, недосвідченість, пиху, легковажність і прагнення до розваг тощо) відмовляє сватам закоханого в неї "богацького сина" Амброза, і, незважаючи на всі його застереження, потрапляє до рук старости, який "закохується" в неї і за допомогою вірних слуг викрадає, а у фіналі скаженіє від її відмови і спротиву його залицянням та вбиває. Протидія злісного мелодраматичного убивці й добродішної невинності (жертви) закінчується перемогою лиходія, проте остання ремарка і епілог (написані цілком у стилі мелодраматичної поетики) вселяють надію на його перевиховання (Староста "стоїть задуманий" при труні Марці) і відновлення народних прав та Божої правди (один з дійових осіб — Онуфрій — виголошує: "Погодіть, прийде час, коли верхом правда стане, свята істинна помститься за народ терпеливий!"). Наявні ознаки мелодрами (гостроконфліктність, авторський розрахунок на видовищність і відкрите вираження почуттів, безтямний убивця, який після вчиненого страждає, невинна жертва, викликане п'єсою співчуття до людей нижчого соціального стану) дають підстави визначити мелодраматичний характер цієї п'єси.

Натомість у "**Ганнусі**" (Херсон, 1870) **Григ. Лядави** (спр. прізви. Григорій Ге) позитивно змальовано панство (образ Князя). Мелодрама комедійного типу починається великим монологом "побережника" Касіяна Нетяги, з якого стає зрозуміла конфліктна ситуація п'єси: його дочку Ганнусю любить сільський вчитель Олексій Збагняк, але вона не хоче зв'язувати з ним свою долю, можливо, через те, що до неї залицяється "пан-москаль", князь Пронський — заможний молодий військовий. У цій драмі вчителем проговорюється думка, яка в інших драмах прочитується в підтексті: шлюб "без любові... нечесний" (цього він навчає і своїх учнів-селян), і сам згоджується чекати доти, доки Ганнуса його покохає.

Для української драматургії цього періоду в цілому і для п'єси з подібним сюжетом зокрема її автором події розгортаються нетрадиційно. На початку п'єси здається, що Ганнуса справді піддається на залицяння Князя (який хоче зробити її своєю коханкою). Проте Ганнуса провчає князя, примушує його сховатися в

діжці з водою, виставивши таким чином на глум перед батьком і колишнім однокурсником Збагняком. Із Ганнусиної пісні дізнаємося, що так вона помстилася за сестер-покриток. Після Ганнусиною вчинку князь раптово перевиховується ("чую совести укор"), з метою спокутування своєї провини дарує на придане Ганнусі хутір (або, на вибір, 8 тис. грішми), від чого категорично відмовляються Ганнуса й Збагняк. Проте згодом, після монологу Князя, в якому він аргументовано доводить безглуздість їхньої відмови ("Ти хочеш служити народу, общественной пользе, а между тем отказываешься от средств достижения цели... отказываешься от увеличения своей силы!" — говорить князь Збагняку), Ганнуса погоджується віддати дарований хутір на школу.

Образ Ганнусі (як і сюжет) також нетиповий для українських п'єс цього періоду, в яких переважають зворушливі, проте простодушні образи селянських дівчат. Дівчина з народу Ганнуса, благородна, розумна, порядна, з багатим внутрішнім світом, переважає багатія Князя своїми морально-етичними якостями ("Де-ж ви серце заподіли? // Чим воно в вас поросло?... // Певне з грішми розпустили, // На цяцьки, мабуть пішло!"). Зіпсованість Князя, на думку Ганнусі, визначена оточенням, соціальним середовищем ("не ви винні, а ваше гидке панське товариство, що не може дивитися на нас інакше, як тільки погано. Душа в вас сама по собі добра й чесна..."), а "виліковують" Князя Ганнуса і герой-демократ Збагняк, з їхньою допомогою вивільняються його "природні" почуття. Отже, у драмі утверджується гідність людини з низів, актуалізуються настанови Просвітництва та морально-етична проблематика. Селянське життя в п'єсі ідеалізовано.

В родинній драмі **"Доля" Стеценка** (спр. прізвище Нордега М., Харків, 1863 р). "не судилось" бути щасливими молодому подружжю через лиху свекруху. Зла, завжди всім невдоволена свекруха Петренчиха не сприймає невістки, "каламутить" сина Івана й невістку Олену, чим врешті-решт губить життя і невістці (та починає випивати, божеволіє і вмирає), і сину (який вбиває рідну матір), і собі. Цю дійову особу драматург змальовує злою, недобррозичливою за своєю суттю. Іван вбиває матір зі словами: "згинь-же ти, зла личино!.. Не паскудь світу!". Вбиває у відповідь на материне прокляття, не жаліючи свого, тепер уже остаточно загубленого, життя: "Така, бач, доля випала!" — після вбивства спокійно говорить він. У п'єсі, в руслі натуралістичної естетики, стверджується неминучість долі: Олена, ще до одруження передчуваючи лихо ("мати Івана сердита", "не дожджу їй, буде лаяти"), все-таки вирішила обвінчатися з Іваном. Потерпаючи від постійних свекрушиних знущань і не маючи підтримки з боку чоловіка, який опиняється "між двох світів", Олена, лагідна, вихована й покірна, божеволіє ("заїли, забили мою голубоньку!" — голосить Дзюбиха, матір Олени). Читач розуміє безвихідь цієї ситуації, зумовлену невлаштованістю побуту та патріархальними традиціями: молоді змушені жити з батьками чоловіка, і ще, до того ж, невістка мусить догоджати лихій свекрусі. Проте, шануючи народну мораль, Дзюбиха так наставляє свою засмучену постійними свекрушиними зауваженнями дочку: "А ти б годила вже, моя дитино!.. Шануйся".

У п'єсі прочитується думка про фатальні наслідки нехтування загальнолюдськими морально-етичними

цінностями: Іван знеславлює і кидає Ївгу, одружується з Оленою, проте щастя вони не зазнають (хоча Ївга не сердиться на Олену, навпаки, жаліє й дорікає Івану, що той дозволяє матері знущатися з дружини). Якщо правда, що Ївга отруїла свого нелюбого чоловіка-коваля (про що в тексті напевне не сказано), то і її покарано — вона так і не стала дружиною коханого Івана. Свекруха, зіпсувавши життя усій своїй родині й проживши, не дотримуючись однієї з найбільших християнських заповідей (любити ближнього свого), також не зазнає щастя і, врешті, приймає смерть від власного сина. Образ свекрухи (Петренчихи) змальовано автором натуралістично.

У літературознавстві усталена думка, що "Безталанна" І.Карпенка-Карого (і, за свідченням, зокрема, Д.Антоновича, драма у 5 діях "Неспарована пара" Д.Недолі) навіяні "Долею" Стеценка. Проте ця думка не може бути сприйнята беззастережно, оскільки, крім зазначеної традиційності сюжету, "Безталанна" характерологічно, психологічно й тематично глибша, у ній зміщено акценти на долю головних дійових осіб через недосконалість їхніх характерів, з чого випливають непорозуміння Гната і його колишньої нареченої, порушення моральних норм не лише свекрухою, а й Варкою. На відміну від "Безталанної", в якій є заглиблення в психологію дійових осіб і прагнення автора розкрити причини і закономірності змальованих подій, у "Долі" бачимо фатальну приреченість і віру, що "на все Божа воля".

Постановку драми, перероблену О.Сусловим під назвою "Гая Русина" здійснено трупою Кропивницького, який, як режисер, виправляв вади драми, надаючи їй більшої сценічності.

Трагічний фінал має і "трагічна оперетка", за ви-значенням самого автора Кузьми Шаповала (справжнє ім'я Петро Шахин (за іншими даними — Шохин)), "Не до любови" (Харків, 1864). В основі мелодрами — колізії фатального кохання: матір Степанида Бородаївна наперекір доччиним почуттям одружує її з нелюбом Юхимом Гарбузом, у змові з ним сплівши інтригу. Матір брехнею приневолює дочку зректися своїх сильних почуттів до Левка. Опоетизована драматургом Катря, "покірна і розсудлива", виявляє чистоту душі і, як справжня героїня сентиментальних творів, скоряється обставинам, жертвує собою заради материного щастя ("нехай за нелюбом щастя не побачу — // Ти будеш весела, одна я заплачу"). Проте її чутлива душа не витримує життя з нелюбом навіть при тому, що Гарбуз лагідний до неї. Вона швидко занедажує і вмирає, так і не побачившись із Левком, який повертається з заробітків. Мотивом недолі ("не судилось мені щастя: така моя доля", "і одна у матері, і заможна, а долі нема"), покори цій недолі, переважанням мотивів залежності однієї людини від іншої та від обставин, мотивом несвободи волі, трагічного родинного життя п'єса перегукується з "Долею" Стеценка, яка вийшла також у Харкові роком раніше. В обох творах актуалізовано родинну тему, причинами недолі є порушення негативними дійовими особами морально-етичних норм і невідповідні людині "вищі" закони. Щоправда, в "Не до любови" мотив недолі розкривається на тематично іншому матеріалі. Життя з нелюбом спричинене користолобством Катріної матері, її грошолобієм, гординею, прагненням мати високий соціальний статус ("вона дуже мене любила. Вона думала, що щастя у багатстві та у повазі" — говорить Ка-

тря про матір).

Брехнею влаштоване одруження стає недолею для всіх дійових осіб драми: Катря вмирає, бо "попомучилась", у Левка, за його словами, "пропав ... вік молодий, пропав без поверну!", Гарбуз "тужить тепер ... та на себе ремствує, що заїв її вік молодий". Відчайдушно-покаянний вигук Гарбуза наприкінці драми "О Боже мій, що я наробив собі!" символізує переосмислення негативними дійовими особами своїх вчинків, ставить релігійно-моралізаторський акцент і є даниною мелодраматичній традиції. Її ознаками також є щире, слізне каяття Гарбуза у фіналі і покарання пороку. (Тут можна простежити паралель із п'єсою "Назар Стодоля" Т.Шевченка, в якій так само обманом влаштовані заручини (Хомою Кичатим, батьком Галі) стають причиною його гіркої каяття у фіналі).

Оперета за авторським визначенням, п'єса традиційно має багато пісень, які передають внутрішні переживання дійових осіб ("Не розлучить мене з милим // Нікая сила // Тільки мене з ним розлуче // Заступ та могила", — співає Катря ще у зав'язці). Пісні про недолю через життя з нелюбом подано на першому плані. За своїми драматургічними якостями п'єса неценічна, відомостей про її постановки не маємо.

Любовний трикутник стає причиною трагедії і в першій редакції п'єси **М.Кропивницького "Дай серцеві волю, заведе в неволю"**, яка має назву "Микита Старостенко, або Незчуєшся, як лихо спобіжить" (1863). У доступних нам джерелах [1—2] наявна така редакція п'єси: заможний парубок ("панського роду") Семен Мельниченко вдало сватає бідну сироту Одарку, а небадужий до неї Микита, син сільського старости, від того казиться ("за неї піду на Сибір... а не попушу Мельниченкові орудовати єю. Душу свою занапащу, рід весь введу в славу..." — погрожує злий, амбітний і розбещений Микита). Перша дія вся присвячена вечорницям, драматичної фабули стосується лише діалог, уміщений між піснями, в якому Семен питає Одарчину згоди засилати сватів. Друга дія — безпосередньо сватання, під час якого Микита просить Одарчину подругу Марусю викликати Одарку чи Семена та обіцяє за це її сватати. Микита намагається вбити Мельниченка, хлопці його в'яжуть. І остання, третя дія — типово мелодраматична: тут і мелодраматичні ефекти, і традиційний прийом невпізнання, і фінал із двома вбивствами та самогубством убивці. З метою помститися Мельниченкові і все-таки вбити його в хату Мельниченків приходить москаль (Микита). Хоч Семену й Одарці москаль нагадує Микиту, проте вони ймуть віри, що він — невідомий, якому треба переночувати. У фінальному монолозі у своїй занапащеній долі Микита звинувачує Одарку, яку дуже любив: "Через тебе я зробивсь душогубцем" — говорить він сплячій Одарці перед тим, як її вбити. Семен погано спить, весь час марить, що цієї ночі помре. Микита "зарубує" його, "заколює" Одарку (щоб не мучилась удовою) і вбиває кинджалом себе (бо не стало для кого жити, занапащене його життя, і навіть не шкода йому ані свого батька, ані рідної матері). Як бачимо, мотивація вчинків Микити доволі вагома, як на логіку вбивці. Микита вбиває себе, прорікши фінальний монолог, після самокритичних останніх слів: "За що ж я буду губить людські душі, хіба я ще не вдовольнився?" [2].

У мелодрамі діє недобророзумлива Маруся, якій подобається Микита і яка недолюблює Одарку та заздрить їй ("бісова душечка", "і такий нечестивий та таке щастя" — говорить Маруся про подругу поза очі). Правда, характер Марусі невикінчений, художньо недосконалий. Є і Іван, весельчак, образ якого в остаточній редакції п'єси значно колоритніший.

В драмі автор "дбає не стільки про психологічне виправдання поведінки героїв, скільки про сценічну ефектність їх страждань, вчинків..." [3], проте, простеживши зміни редакцій драми, в остаточній редакції "Дай серцеві волю, заведе в неволю" бачимо намагання автора відійти від мелодраматизму і поглибити драматизацію.

Деякими мотивами драма нагадує "Долю" Стеценка: окрім мелодраматичної тональності, суголосні вони трагічним фіналом і лихими передчуттями, які мучать і Одарку, і Олену, а також Семена, який боїться заснути, весь час повторюючи, що цієї ночі помре.

Однією з рис української ментальності є надзвичайна почуттєвість, тісно пов'язана з релігійністю, переважання емоцій над волею. Жити по серцю, керуватись почуттями, керуватись голосом серця і душі як у питаннях віри, так і в коханні — настанова усіх позитивних дійових осіб п'єс 60—70-х років XIX ст. Неволья почуттів, духовна неволья призводять до фатальних наслідків. У драматургії пізнішого періоду, зокрема в творчості М.Старицького та М.Кропивницького, вирішальними стають уже соціальні обставини, родинне виховання тощо, що значною мірою було зумовлено переходом до реалістичної манери письма. У нових п'єсах, зокрема, "замість фатальної віри в провіденційно невідворотну механічну закономірність історичного процесу й долі окремої людини приходить прагнення осмислити й розкрити внутрішню суть реальних явищ, подій, поведінки (це ... було під силу лише реалістичному мисленню й відповідним засобам його художньої реалізації)" [4].

Література

1. Кропивницький М. Л. Микита Старостенко, або Незчуєшся, як лихо спобіжить. — 1863 // Музей театральності, музичного та кіномистецтва України. — од. зб. № 1033
2. Кропивницький М. Л. Микита Старостенко, або Незчуєшся, як лихо спобіжить. Фотокопія. — 1863 // Інститут літератури НАН України — Ф.32, од. зб. 166.
3. Стеценко Л. Ф. М. Л. Кропивницький // Історія української літератури: У 8 т. — К., 1969. — Т.4, кн.2. — С.300.
4. Федченко П. М. Література 40—60-х років // Історія української літератури XIX століття: У трьох книгах. Книга друга.

На основании анализа пьес малоизвестных украинских драматургов Кузьмы Шаповала, Григ. Лядавы, Стеценка, Ф.Заревича и М.Кропивницкого в статье доказывається, что мотив несчастья, "не суждено" — один из основных в драматургии 60—70-х годов XIX века.

Ключевые слова: драматургия, главный мотив, аматорские объединения.

On basis of analysis of drama little known ukrainian playwright Kosma Shapoval, Gryg. Lyadava, Stetsenko, F.Zarevych and M.Kropyvnytsky in article prove, that motive of misfortun is the one of the leading in dramatic 60—70 years XIX centuri.

Key words: dramatic art, main motive, amatorsky associations.

Образ-символ землі як психоісторичний код (на матеріалі творів Івана Карпенка-Карого й Тараса Мельничука)

Ірина Зелененька,

кандидат філологічних наук,

викладач кафедри української мови і літератури

Глухівського національного педагогічного

університету ім. О. Довженка

Стаття є спробою аналізу особливостей функціонування образу землі як символу, як психоісторичного коду в соціальних комедіях І. Карпенка-Карого й віршах поета-дисидента Т. Мельничука. На прикладі дослідження цього образу доведено, що основою асоціативного самовираження драматурга-реаліста І. Карпенка-Карого й поета-дисидента Т. Мельничука є національні образи-архетипи.

Ключові слова: лірика, драма, образ, символ, архетип, психоісторичний код, асоціації.

Лірика Т. Мельничука — поезія глибокого асоціативного самовираження [7, с. 5]; у радянську повоєнну добу, коли формувалися літературні смаки поета, найвідомішими творами І. Карпенка-Карого були соціальні, сатиричні, із викриттям міщанства, із проблемою збагачення, володіння значними матеріальними статками й землею, із залежністю від землі, комедії — "Сто тисяч", "Хазяїн". Українська реалістична (П. Мирний, І. Нечуй-Левицький, Б. Грінченко) і рання модерністська проза з виписаною глибокою психологічною проблемою залежності від землі, із образом-символом землі, що певною мірою центрував твори (М. Старицький, О. Кобилянська, В. Стефаник, Л. Мартович), розглядалася в національному літературознавстві (Франко І. Я. [11], Гнідан О. Д. [2], Дем'янівська Л. С. [6], Кіраль С. С. [2]), добре відома поетові Т. Мельничукові й, імовірно, відображена в окремих поезіях, у формах образів і в асоціаціях. Проте дослідження успадкування класичної форми образу-символу землі у модерній літературі, простеження трансформації архетипних візій від реалістичної драми кінця XIX століття до екзистенційної поезії кінця XX століття на прикладі комедій І. Карпенка-Карого та віршів Т. Мельничука не відбулося. Отже, метою нашої розвідки є вивчення образів-архетипів, образів-кодів землі як формантів високого міметичного ґатунку й націософської естетики в творах різнорідних, але глибоко соціальних, проблемних.

Найперше, Т. Мельничук, використовуючи досвід класичної національної літератури, здійснив спробу метафоричного протесту проти замкнутого соціокультурного простору радянської дійсності в рідному краї, у Карпатах, де формою тотального примусу, соціокультурного вакууму був колгосп і примусова робота на експропрійованій землі. У поезії Т. Мельничука, як і в соціальних комедіях І. Карпенка-Карого, індивідуальність намагається протистояти матеріальному, зневажає усілякі форми збагачення, хоче позбутися штампів (у творах драматурга-реаліста — міщанства, глитаїства; у віршах поета-дисидента — комуністичного способу життя, профанації). Усе це, так би мовити, підкріплене контрадикторною парою "абсолютизм — матеріалізм" (у сенсі "Бог — безбожжя"). Ліричний герой Т. Мельничука навіть нагадує вчителя Калиновича з "Хазяїна" І. Карпенка-Карого: людина мусить боротися з обтяжливою матеріальністю (саме такою, до речі, є модерна філософська модель А. Бергсона, що постала, як бачимо, на ґрунті реалістичних позицій).

У несюжетній пасторалі-панно XX століття Т. Мельничука "Тюремні нари — не гуцульська лавиця...", що цілком у ключі постмодернізму, бачення реалії комуни набуває апокаліпсичних ознак й підсилене гротеском: "Кипить земля... Юпітер плавиться, / конає день в ромену на плечі. / Віщує час погибель неба й вод", "...А на протезі мій народ / чечітку чеше у колгоспі." Досить яскраво проглядає наслідування образу "мужика" — безземельного українця, який постав в уяві мільйонера Терентія Пузиря: "Наділи мужицькі на десять літ в оренду взять! А як мужик зостанеться без землі, роби з ним, що хочеш; а поки при землі, мужики все одно, що бури, — нічого з ним не зробиш!" [6, с. 224].

Взаємозв'язок минулого й майбутнього як улюблена форма вираження у віршах Т. Мельничука здійснюється завдяки сукупності прообразів, архетипів, концептів, що існують у свідомості нації чи іншої спільноти незалежно від історичної епохи. Таким архетипом у І. Карпенка-Карого був образ землі — землі-неньки, землі-годувальниці, землі-влади, "земельки"; від неї залежний Г. Калитка ("Сто тисяч"), Т. Пузир ("Хазяїн") ностальгійно пригадує: "...справжній степ без краю, на котрім де-не-де мріють отари овець, а тирса вище пояса, мов шовком землю укриває і шумить, шумить... Я всю молодість провів у степу" [6, с. 244].

Отже, герої І. Карпенка-Карого залежні від образів-архетипів, усталених домінант у світоладі українців. У традиційному ключі реалістичних пейзажних мазків архетипний образ землі використовує й поет Т. Мельничук. Як модерніст, він використовує праобразні форми з пракодами. Для пояснення праобразної ланки застосовуємо такі поняття: "праобраз-принцип", "праобраз-становлення", "праобраз-означення" [9, 93]. Кожен із праобразів-типів володіє "способом існування" — цілісним рівнем смислової субстанції. Наявність цілісного рівня смислової субстанції праобразу може не мати викинченої вербальної форми. Прикладом є поезія "Земля навколішках до паркану...", де земля — жіноча аніма, що фіксує в собі переплетення тотемного та єдиного. Отже, маємо в праобразі фокус становлення й принципу, але не маємо конкретного означення. Цим фокусом, на нашу думку, є ідеалізація материнського коду [1, 19], що виникла від страху переслідування, первісного страху перед смертю (земля-мати, по смерті людина повертається в землю). При цьому образ у дії є своєрідним об'єктом захисту (структурування образу постає у зв'язках

тотемного та ейдиного).

Земля у Мельничуковому "колгоспному" ХХ столітті, як і для пореформеного села кінця ХІХ століття, зображеного у І.Карпенка-Карого, є основою міфу, міфу нездійсненого бажання вільного, багатого життя як універсуму, ностальгії за державою; це символ поклоніння єдиній небесній богині Magna Mater, яка була втіленням плодючої землі. Тому й виникає у пана Золотницького висловлювання: "Поети єсть сіль землі, гордість і слава того народу, серед котрого з'явилися; вони служать вищим ідеалам, вони піднімають народний культ..." [6, с. 231]. Ця репліка на захист спорудження пам'ятника І.Котляревському, як спротив невігластву, нівеляції духовності "Котляревський мені без надобності!" [6, с. 231], стала риторичною формулою-лекалом для іронічних, сатиричних віршів Т.Мельничука: "І стала земля для гуцулів мукою...", "Земля сидить булавою / під червоним маком..." [7, с. 34]. Хоча Т.Мельничук мислить і в націоналістичному ключі: карпатська земля — це свята земля, бо народжує, тобто мати (за функцією образ тототжний архетипові Великої Матері [4, с. 6]). Отже, це фрейм як сукупність зв'язаних між собою мисленнєвих даних у різних аспектах дійсності: "Яка земля розумна у Карпатах! — Народжує життя, любов, красу і чорнобрових гуцулок..." (цикл "Флора мольфара").

Т. Мельничук у віршах (на відміну від І.Карпенка-Карого-драматурга, бо в комедіях є більша вербальна нагода) не деталізує досвід краян; є лише окремі етнографізми та фольклоризми, ужиті як номени чи символи, проте не унікає перелічувальних, описових інтонацій, властивих реалістичній драмі: "Земля моя багата довбушками, піснями, могилами і трагічністю. / Не байдуже їй, під якими бути зірками, / і з якою вірою йти у вічність." ("Земля моя багата..."). Часто поширений образ землі з характерним пошаним значенням є дублетом образу України: вона — "як весільне запрошення", "з пшеничною позолотою", "від любові не втомлюється". Окремі образні форми є панестетичними: "Землю батьків / поклав мені бог на серце" ("Гори зимують..."), "Земле / цілую твій поділ" ("Земле..."); у них втілено дополітеїстичний образ-тотем протоукраїнців [10, с. 28]. Його знаковість є наслідком загальнообов'язкової консеквенції метафоричного асоціювання реалій за суміжними ознаками, що й пояснюють наступні образні варіації: "...я буду пити з ним (...) як небо із землею"; "Тоді просив я землю / як отепер тебе прошу / розкрий для мене своє лоно / і поглинь" ("Розкрий своє лоно..."). Наведені приклади містять виразну семантику міфічного жіночого начала землі, материнства, початку і завершення ("земля-годувальниця" у І.Карпенка-Карого); це міф про Велику Матір з семою життя та смерті. Поеднання позитивного і негативного, контраст (війна — карпатська флора) транслюють враження спотвореної землі: "За що мені ця радість бриндушкову / даруєш, земле мінна і промінна?" "Земля тобі сорочка гамівна / земля тебе не зрадить не обдурить," — у цих рядках маємо мотив приреченості. Звернення до реципієнта — форма нагадування про смерть як проблему завершення на рідній землі. Пригадаймо, як зі словами "пропала земелька Смоквинова!" Г.Калитка вирішив накласти на себе руки. У песимістичному, реквіємному образі домінує не експресія кінця, а езотеричний фінал.

Зрідка засобом препозитивного означення І.Карпенка-Карий, Т.Мельничук дають характеристику землі, називаючи її устами персонажів, ліричного героя своєю (це національна ідентифікація). Власне, через неможливість позначити відкритою формулою Ук-

раїну як націотворчу субстанцію поет наділяє землю такою характеристикою: "...в болючій землі (тремтиш?) / болить синьоволошковий скіф / наколотий на леміш" ("Живу я у такій..."). Постійне нагадування про землю у І.Карпенка-Карого є натяком на незрушність національного питання. "Скіф наколотий на леміш" — це символ уярмлення власною совістю та підневільною працею, що підсилює знак гострого знаряддя. Це також символ "підсікання" історії без її розуміння. Семантично непрозорим є евристичний образ землі, яку "істи можна", "жирок наростає" (у І.Карпенка-Карого), землі, змоченої "винцем", "до самого кореня" (у Т.Мельничука). З одного боку, це стилізація євангельського тлумачення хліба й вина як тіла Ісусового: "Беріть, їжте, це є тіло моє" (Євангелія від Матвія. 26,26) і як потреби насущної (це непряма характеристика родючості землі). З іншого боку, це кривава земля, змочена кров'ю глибоко вкоріненого братовбивства — кривава "до самого кореня", тобто від початку української хронології. Це сигналізує моральне християнське примирення, що ґрунтується на жертвовності. Цей складний образ можна кваліфікувати як акт усвідомлення фантазмагорії української історії як історії її бездержавності.

Візі землі у персонажів І.Карпенка-Карого, у ліричного героя Т.Мельничука переважно націотворчого характеру, це, під певним кутом зору, шлях залучення до національного відродження як глобального сакрального процесу. Отже, митці, кожен у свій час, приєдналися до "латентного" націотворення та дисидентського руху і увійшли до "культурницького руху" ХІХ—ХХ століття, різних періодів перманентного національного відродження.

Отже, земля — це домінуючий образ-символ, образ-архетип, образ-код, фольклорний, романтичний, експресивний, поліасоціативний, з яким пов'язані протилежно-семіотичні символи, у реалістичній, а пізніше й у модерній та постмодерній літературі, що вдалося довести на прикладі драматургії І.Карпенка-Карого та лірики Т.Мельничука. Часто він є першоосновою творення бінарних опозицій і дотичною контрадикторних образів, стрижнем асоціативного, сюжетного, власне образного мислення, апіорним символом, моделлю подій. Максимально екзистенційний, іноді дистантний від архетипальних асоціювань, є свідченням рефлексій у здобутті вищих ступенів свободи митців від суспільної мети і морально-етичної звітності перед народом.

Література

- Зборовська Н. Код національної літератури як психоісторична проблема / Н. Зборовська // Слово і час. — 2007. — №1. — С.58—63.
- Історія української літератури ХІХ ст. (70—90-ті роки): У 2 кн. / [О.Д.Гнідан, Л.С. Дем'янівська, С.С. Кіраль]. За ред. О.Д.Гнідан. — К.: Вища школа, 2003. — Кн.1. — 575с. — С.537—574.
- Кут С. Поетична воля, або Апперцепція підрубаної вишні (До питання про світогляд Т.Мельничука) / С. Кут // Прообраз: Літературно-мистецький альманах. — Івано-Франківськ: Плай. — 1998. — Вип. І. — С.107—111.
- Кут С. Своєрідність художнього мислення Т.Мельничука: автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук / С.Кут. — Івано-Франківськ: Прикарпатський університет ім. В.Стефаника. — 2001. — 19 с.
- Літературознавчий словник-довідник. [За ред. Р.Т. Гром'як, Ю.І.Коваліва, В.І. Теремко] — К.: Академія, 1997. — 752 с.
- Майстер драми: Драматичні твори І.Карпенка-Карого/ Упоряд. Чічановського А.А.; Передм.Дем'янівської Л.С. — К.: Грамота, 2004. — 496 с.
- Мельничук Т. Князь роси: Поезії. / [М.Жулинський.

Князь роси: передмова.] / Т.Мельничук. — К.: Молодь, 1990. — 152 с. (177)

8. Мельничук Т. Твори в трьох томах. [Упорядн. М.Андрусьяк, М.Лазарук / Пушик С. "Блакитна роса на траві й на колючому дрітлі...": передм.] / Т.Мельничук. — Коломия: Вік, 2003. — Т.1: поезії. — 256с. — Т.2: поезії. — 256с. — Т.3: ч. 1. — вірші

— 496 с., ч. 2 — листи, спогади. — 344 с.

9. Опанасюк О. Художній образ: структурна феноменологія і типологія форм / О.Опанасюк. — Дрогобич: Коло, 2004. — 236 с.

10. Плачинда С. Словник давньоукраїнської міфології. / С. Плачинда. — К. — 1993. — 168 с.

Статья является попыткой анализа особенностей функционирования образа земли как символа, психоисторического кода в социальных комедиях И.Карпенко-Карого, а также в стихах Т.Мельничука. На примере исследования этого образа доказано, что основа ассоциативного самовыражения драматурга-реалиста И.Карпенко-Карого и поэта-диссидента Т.Мельничука — национальные образы-архетипы.

Ключевые слова: лирика, драма, образ, символ, архетип, психоисторический код, ассоциации.

This article is an attempt to analyze the functioning of the image of the earth as a symbol, as a psychohistorical code in social comedies written by I.Karpenko-Karyi and in poems by the poet-dissident T.Melnychuk. By example of this image research it was proved that national images-archetypes are the basis of associative self-expression of the playwright-realist I.Karpenko-Karyi and the poet-dissident T.Melnychuk.

Keywords: poetry, drama, image, symbol, archetype, psychohistorical code, associations

УДК 821.161.2.09:792 (477)

Іван Франко про український театр (на матеріалі польського часопису "Kurjer Lwowski")

Галина Грабівська,

аспірант кафедри романської філології
та компаративістики Дрогобицького державного
педагогічного університету імені Івана Франка

У статті зроблено спробу розглянути міркування І. Франка про становлення та розвиток українського театру на шпальтах польського часопису "Kurjer Lwowski". Використовуючи погляди письменника, визначено основні принципи успішної вистави. Коротко висвітлено головні події у культурному житті українців.

Ключові слова: театр, часопис, вистава, культурне життя.

І. Франко як історик, критик, теоретик українського театру зробив величезний внесок у його формування та функціонування. Театрознавча спадщина Каменяра потребує глибокого, комплексного та неупередженого осмислення. Окремі аспекти проблеми почасти вже порушували українські вчені, серед яких слід виділити Я. Білоштана [1], Ю. Бобошка [2], Ю. Грицяя [3], Р. Кирчіва [4], С. Ковпик [5], А. Новикова [6], Й. Федаса [7] та ін. Проте публікації письменника зазначеного характеру на шпальтах іншомовних періодичних видань, на жаль, ще й досі залишаються малодослідженим сегментом творчості митця. Для нас особливий інтерес становить значення діяльності І.Франка у процесі розвитку українського театру. У цьому й полягає новизна та актуальність нашої розвідки.

З-поміж численних польськомовних видань, в яких друкувався письменник, найряснішим на публікації є часопис "Kurjer Lwowski". Тут, за твердженням М. Мороза, налічуємо близько 900 різнотематичних та різножанрових статей, заміток, рецензій, фейлетонів тощо [8, с. 189]. Статті про утвердження та функціонування українського театру становлять вагомий частку доробку українського журналіста.

І.Франко-критик прорецензував протягом 1888—1897 рр. велику кількість вистав не лише українських, а й іноземних драматургів. Серед них: вистави за творами І. Бораковського, І. Котляревського, М. Кропивницького, С. Гулака-Артемовського, М. Старицького, Панаса Мирного, М. Янчука, К. Ванченка, Н.Кибальчич, А. Стечинського, Г. Цеглинського, К. Устияновича, О.Огоновського, В. Шекспіра, Г. Ібсена та ін. Крім того, публіцист постійно знайомив польськомовного читача

з репертуаром українського театру, інформував про діяльність товариства "Руська бесіда", відповідального за організацію та діяльність театру, загалом така діяльність І. Франка утверджувала розвиток національної культури серед чужинців.

Мета пропонованої статті полягає у дослідженні процесу формування та функціонування українського театру крізь призму Франкового бачення на сторінках польськомовного періодичного видання "Kurjer Lwowski". Одним з першочгових завдань є проаналізувати праці І.Франка-критика про театр на сторінках газети задля подальшого студіювання та систематизації творчого доробку митця в галузі театрознавства.

Об'єктом нашої роботи є статті, рецензії та замітки І. Франка театрознавчої тематики на шпальтах вказаного часопису.

Театр був невід'ємною часткою культурного життя останньої чверті XIX ст., саме тому особливу увагу приділив І.Франко проблемам його функціонування. Своєрідний Франків метод — залучати й іноземну публіку до проблем розвитку української справи — доводять його публікації в польській пресі.

І. Франко мріяв про такий театр, естетичний вплив мистецтва котрого викликати почуття емпатії, тобто співпереживання у глядача, що, власне, й приводить його до духовного очищення, у чому й полягає суть театального задуму.

Природа мистецтва театру синтетична, адже його художній образ виникає завдяки синтезу драматургії, архітектури, живопису, скульптури, музики, майстерності актора. Особливість театру, яка відрізняє його переважно від інших видів мистецтва,

полягає у тому, що глядач має змогу стати свідком процесу художньої творчості, спостерігати створення художнього образу власними очима. Письменник це глибоко усвідомлював, тому й ставив досить високі вимоги до формування українського театру, який у його розумінні повинен бути пов'язаний з осмисленням художньої спадщини минулого, з творчими пошуками театральних діячів, які по-філософськи осмислюють світ і намагаються розкрити морально-психологічний стан особистості.

Період десятилітньої співпраці І.Франка з часописом "Kurjer Lwowski" — це час розвитку його діяльності у галузі драматургії. Він не лише пише власні п'єси ("Вчитель", "Рябина", "Сон князя Святослава", "Украдене щастя" та ін.), а й одночасно рецензує твори корифеїв театального мистецтва, творячи тим самим підвалини функціонування українського театру, висуває постулати його можливої відбудови.

У сталій рубриці часопису під назвою "Руський театр" публіцист надрукував величезну кількість статей, рецензій, заміток, у масиві котрих зорієнтуватися доволі складно. Деякі з них являли собою стислі розповіді про окремі спектаклі, інші були короткими згадками про репертуар чи приїзд театру, відтак були й розгорнуті фейлетони, що окреслювали театральний задум письменника. Глибоко аналізуючи працю корифеїв українського театру у різних жанрах сценічного мистецтва, Франко-рецензент на шпальтах видання доносив польськомовному читачеві узагальнений образ хоч пригнобленого й убогого, але живого й нескореного народу.

Усього нараховано 69 статей, заміток-повідомлень, рецензій стосовно теми українського (руського) театру. Цей широкий розгляд такої вельми важливої справи доводить актуальність питання про розвиток культури в Україні. Ще одним цікавим моментом у польськомовній публіцистичній діяльності письменника є використання псевдонімів чи криптонімів. Тільки переслідування цензури, хоч і не такої жорстокої, як російська часів В.Белінського та М. Чернишевського, висвітлює такий факт. Правда, брак підпису І. Франка переслідуванням цензури можна пояснити в невеликій кількості статей. Важливу роль відіграла практика тодішньої журналістики, згідно з якою статті в газетах і журналах друкувались анонімно, особливо це стосувалося закордонних та іншомовних видань. У публіцистичній діяльності Каменяра головною причиною того, що письменник підписував свої статті псевдонімами та криптонімами було й те, що він намагався приховати своє прізвище, хотів зберегти інкогніто. Звернімо увагу на те, що абсолютна більшість газетних статей та заміток надрукована без підпису автора.

Статті письменника своєрідні та багатопланові не лише за змістом, а й за формами, структурою вміщеного в них фактичного матеріалу, а особливістю їх є поліфонізм. У часописах І.Франко вміщував публікації двох основних різновидів: матеріали, втілені у власне газетних формах (статтях, замітках, кореспонденціях), і тексти-джерела, що є видом історичних джерел (законодавчі акти, статистичні матеріали). Важливу цінність складає фактичний матеріал, що міститься у газетних публікаціях, але не менш вагомим є і суб'єктивне трактування фактів, оскільки це дозволяє з'ясувати позицію автора, дає можливість визначити основні напрями діяльності письменника в той період, його ідейні та політичні переконання. Однак, крім об'єктивних поглядів, оцінок та інтерпретацій подій, у Франкових працях є багато емоцій та інколи упереджених висловлювань. Пояснюється це гострою політич-

ною боротьбою різних товариств, організацій та партій, багатоплановістю їх духовних та національних цінностей, іноді полярністю ідей, що впливало на розвиток мови. Про це письменник не міг писати спокійно, без тривоги та хвилювань.

Завдяки поданим на сторінках польської періодики Франковим публікаціям оцінено його внесок у розвиток української культури, зокрема театру. Публіцистичний стиль письменника дозволив йому доступно та критично описати та проаналізувати, і навіть більше, висвітлити перспективи українського театру у становленні державності. Цінність публікацій пояснюється тим, що в них мало суб'єктивізму й упередженості, натомість знаходимо чимало фактичного матеріалу. Послугуючись методом аналітичного зіставлення, оцінки конкретної ситуації, ці матеріали мають безперечно історичну вартість. Іноді це моментальний огляд подій, іноді — хроніка політичних заходів. А загалом — це жива ілюстрація багатограних міжнародних відносин кінця XIX ст. в Галичині.

Видатний новатор у розвитку суспільної думки й естетичної свідомості України, Великий Каменярь мав неабияку схильність до глибокого і докладного соціального аналізу дійсності на захист народу та справедливості. За словами Й.Федаса, він поступово вводив у свою естетичну теорію і художню практику ідею зображення життя в розвитку, у боротьбі нового зі старим, прокладаючи шлях до реалізму нової епохи [7, с. 52]. Звернімо увагу, письменник описує практично кожен театральний подій в україно-польських стосунках. Цікавою є стаття "Teatrmaloruski w Warszawie" ("Малоруський театр у Варшаві" — тут і далі переклад наш). У публікації згадується вистава М.Старицького "Ой не ходи, Грицю, та на вечерниці", що відбулася у Великому театрі у Варшаві. "Батьком українського театру" назвав М. Старицького І. Франко, відзначивши його видатну роль у становленні й розвитку вітчизняної драматургії.

"Весь ряд сцен, які репрезентують життя малоруських селян, та історія кохання додають мальовничості виставі, а пісні, цілком оригінальні та взяті із життя українського народу, не мають нічого спільного із шаблонними сценічними ефектами... важливим моментом є дійсно добрі виконавці" — висновок публіциста. У театральних оглядах І.Франко приділив увагу мистецтву драматурга, твори якого "мають бути призначені не для читання, а для сцени". Будова драматичного твору, на думку письменника, тримається на сюжеті, всі елементи якого мають бути чітко визначені й опрацьовані драматургом та скомпоновані в єдину гармонійну цілість. Персонажі у драмі повинні потрапляти у такі конфлікти й обставини, які змусять їх (персонажів) діяти, а в діях розкривати свою справжню природу. Намічений у зав'язці конфлікт, суперечності протиставлених один одному характерів зумовлюють безпосередню боротьбу, причинний перехід персонажів від ситуації до ситуації, від яви до яви, від дії до дії. Критик підкреслював, що змальовані у драмі картини життя, людські стосунки мусять відзначатися органічною єдністю. Кожна нова подія повинна наставати вмотивовано, з внутрішньої потреби. У іншій статті пише: "Зміст і композиція поетичного твору, його, так сказати, скелет в значній мірі мусять бути ділом розуму, обдумані, розважені і розмірені... бо і найгеніальніше виконання деталей не окупить браку цілості" [11, с. 81].

Найважливішим об'єктом, центром драми, за переконанням І. Франка, є передусім людина. І на сцені

потрібно показувати тільки художньо викінчені, цікаві й оригінальні постаті, в природних для них, щоденних обставинах. Вимога психологічного аналізу характерів, заглиблення в душу людини, психологічне й соціальне вмотивування вчинків і поведінки героїв, що залежить від певних драматичних колізій. Така позитивна оцінка вистави у Варшаві піднімає на новий рівень український театр.

Отже, як театральний критик І.Франко у різних виданнях із 1888 по 1893 рр. прорецензував понад тридцять вистав українських драматургів і п'ять вистав польського театру. У статтях і рецензіях він виявляє глибоке й різностороннє розуміння особливостей драматичного жанру і театального мистецтва, композиції, дійовості, сценічності драми, влучно оцінює драматичні конфлікти, розвиток сюжету, динаміку й ритм вистави. Каменярь не лише дає оцінку грі виконавців провідних ролей взагалі, а й робить це стосовно до тих чи інших актів і навіть окремих епізодів та сцен з вистави. Помітне вміння І.Франка бачити образ вистави в цілому. Поряд з цим він великого значення надавав роботі актора, неодноразово наголошуючи на надважливості вдумливого ставлення митця до створення типу, характеру, виступаючи проти ненатуральності, штучності у грі акторів.

В статье сделана попытка рассмотреть размышления И. Франко о становлении и развитии украинского театра на страницах польского журнала "Kurjer Lwowski". Используя взгляды писателя, определены основные принципы успешного спектакля. Коротко освещены главные события в культурной жизни украинцев.

Ключевые слова: театр, летопись, культурная жизнь.

The article attempts to examine Franko's considerations on the formation and development of the Ukrainian theatre on the pages of the Polish periodical "Kurjer Lwowski". The basic principles of success for a play are defined according to the writer's views. The main events in the cultural life of the Ukrainian people are briefly clarified.

Keywords: theatre, periodical, are briefly clarified.

Література

1. Білоштан Я. Л. І. Франко і театр / Яків Білоштан. — К.: Мистецтво, 1967. — 367с.
2. Бобошко Ю.М. Іван Франко — основоположник українського наукового театрознавства / Ю. Бобошко // Театральна культура. — 1966. — №2. — С. 50—52.
3. Грицай Ю. М. Українська драматургія XVIII ст. / Юрій Грицай. — К.: Вища школа, 1974. — С. 184—227.
4. Кирчів Р. Комедії Івана Франка / Роман Кирчів. — К.: АН УРСР, 1961. — 243 с.
5. Ковпик С. І. Основні складові поетики української драматургії першої половини XIX століття: монографія / Світлана Іванівна Ковпик. — Кривий Ріг: Видавничий дім, 2011. — 425 с.
6. Новиков А. Українська драматургія й театр від найдавніших часів до початку XX ст.: монографія / Анатолій Новиков. — Харків: 2011. — 408с.
7. Федас Й. Іван Франко — дослідник народного театру / Й. Федас // Народна творчість та етнографія. — 1986. — №4. — С. 50 — 55.
8. Мороз М. До питання атрибуції творів І. Франка в газеті "Kurjer Lwowski" / М. Мороз // Питання текстології. Іван Франко. — К.: Наук. думка, 1983. — С. 188—216.
9. Український драматичний театр. — К.: Наукова думка, 1967. — Т.1. — С. 284 — 338.
10. Моцар Т. Грань таланта / Т. Моцар // Театр. — 1971. — №2. — С. 73—76.
11. Франко І. Про театр і драматургію. Вибрані статті, рецензії та висловлювання / Іван Франко. — К.: АН УРСР, 1957. — 346 с.

УДК 821.161.2.0'06-2

Олександр Довженко — драматург

Наталія Троша,

аспірант кафедри української мови і літератури

Глухівського національного педагогічного університету

імені Олександра Довженка

У статті розглядається драматичний доробок Олександра Довженка, а саме: п'єса "Життя в цвіті" та драматична поема "Потомки запорожців", у яких порушуються загальнолюдські проблеми.

Ключові слова: драматургія, п'єса, драматична поема, драматичний доробок.

На початку 40-х років XX століття у творчому доробку Олександра Довженка було вже чимало кіноповістей, сценаріїв, публіцистичних статей. Однак митець шукає нові форми, нові жанри. А відтак звертається до написання драматичних творів.

Життєва й мистецька доля майстра складалась нерівно, часом тяжко (особливо в перші повоєнні роки), але й у часи моральних і фізичних скрут він ніколи не втрачав ні мужності, ні віри у справу, якій служив. Досить сказати, що саме в останні десять — дванадцять років життя він створив фільм і п'єсу ("Життя в цвіті") про Мічуріна, драматичну поему "Потомки запорожців", написав кіноповісті "Поема про море", "Повість полум'яних літ" і завершив роботу, яку розпочав ще в часи війни, свій останній шедевр — "Зачаровану Десну" [14, с. 9].

П'єсу "Життя в цвіті" Довженко закінчив 1948 року. Спочатку ним був написаний літературний сце-

нарії "Мічурін" про російського селекціонера-садівника, підготовлений на замовлення Кремля. Ясна річ, що такому великому патріоту, як Довженко, і легше, і приємніше було б створити фільм з української дійсності, рідною мовою, однак, будучи справжнім художником, він на повну силу працював і над темою, котру запропонувала влада, прославляючи таким чином чужі ідеї, чужу націю. Більше того, Довженко по-справжньому захоплюється роботою. Свідченням цього є нотатка в його "Щоденнику" від 19 січня 1944 року: "З великою приємністю працюю над літературним сценарієм "Мічурін". Я розпочав сю роботу перед війною і зараз повернувся до неї, як до теплої рідної хати. Се ніби не в'яжеться трохи з моїм "націоналізмом". Адже се тема руська, про руський народ, проте я думаю, що мені не заборонять писати про його добре, люблячи палко і свій народ..." [3, с. 200].

Цій темі митець присвятив чотири роки. За цей час він написав не лише кіносценарій, присвячений видатному російському вченому, а, як уже йшлося, і п'єсу (при тому українською мовою) "Життя в цвіту". Ця робота була виснажливою, позаяк, відстоюючи своє художнє бачення, Довженку постійно доводилось долати бюрократичні перепони. У тому ж таки "Щоденнику" (від 5 квітня 1948 року) зазначається, що російська цензура приймає сценарій, проте вимагає його скоротити і вилучити з тексту епізод про царя [4, с. 344].

Все це, ясна річ, вельми негативно позначилося на здоров'ї митця (приступи стенокардії і таке інше). "Я втомився і виснажився вщент, — жаліється він в одному зі своїх листів, — написати півсторінки для мене вже канальський труд. Я втомлююсь часом від одного рядка" [13, с. 76].

Не зігнувся, не розгубився, не занепавав духом Довженко навіть тоді, коли його позбавили права керувати Київською кіностудією. Єдиною втіхою, розрадою, щастям була літературна діяльність. Незрідка по 16 годин на день віддавав він творчості.

Фільм про Мічуріна ("Життя в цвіту") був зроблений у кольорі. Після перегляду вищим керівництвом країни авторові було запропоновано внести правки, змінити структуру. На екранах картина з'явилася 1948 року під назвою "Мічурін".

У першому варіанті драма вченого показана з глибоким реалізмом, без згладжування гострих кутів [17, с. 90]. Як зазначає кінознавець Р. Юренев, другий варіант фільму звучав актуальніше, ідейна концепція стала чіткішою, проте "переробки дуже знизили емоційну силу фільму, привнесли в нього відтінок раціоналізму, навіть сухості" [19, с. 132].

Епізодичні вставки, що мали місце в остаточному варіанті, не вписалися в образ Мічуріна. Для прикладу можна взяти сцену, коли до селекціонера приїжджають колеги-науковці з Далекого Сходу. Цей факт дійсно біографічний. Проте "драматургічно <...> його вплетення в канву твору — позбавлене будь-якого обґрунтування" [8, с. 89].

Режисер В. Пудовкін відгукнувся схвальною рецензією: "Новий фільм О. П. Довженка "Мічурін" робить сильне враження. Зі сміливістю, що властива кожній людині такого величезного таланту, як у Довженка, сказано в цьому фільмі, що наукове пізнання світу повинно мати місце в кожному творі мистецтва. Не треба боятися вести за собою глядача, приховуючи великі думки почуттями. Навпаки: обов'язково слід висувати наперед думку, щоб вона вела за собою почуття, створюючи, таким чином, хвилювання" [16, с. 252].

Це останній повнометражний художній фільм, закінчений Довженком за життя. Показано його було глядачам у Будинку кіно в Москві. За цю роботу режисерові була присуджена Державна премія СРСР. Крім того, його нагородили орденом Трудового Червоного Прапора. Як відзначають фахівці у галузі кіно, "Мічурін" став новим етапом у формуванні біографічного жанру в радянському кіноматографі.

Варто зауважити, що неабияку художню цінність має не тільки фільм про Мічуріна, а, власне, і сам сценарій, свідченням чого є те, що автора запрошують читати твір у кінематографічних і письменницьких колах. Більше того, відразу шість театрів роблять Довженкові пропозицію переробити його для постановки на сцені. Все це, зрештою, і стало поштовхом для створення п'єси на цю тему.

У листопаді 1947 року російські газети сповістили про прем'єру вистави "Життя в цвіту" відразу в кількох містах: Саратові, Ростові, Ленінграді. Остання корис-

тувалася особливим успіхом. Головну роль у постановці виконував видатний актор М. Черкасов. У газеті "Вечірній Ленінград" (№265) з'являється рецензія на прем'єру в Ленінградському театрі драми імені Олександра Сергійовича Пушкіна. У ній, зокрема, була схвально поцінована вистава, проте увага акцентувалася на складності п'єси для постановки, зокрема зазначалося таке: "Незвичайне в п'єсі Олександра Довженка — це відсутність єдності дії, єдиного драматичного вузла, єдності часу, — легше передусім пояснити тим, що п'єса є переробкою кіносценарію для театральної сцени" [9, с. 231].

П'єса, як і фільм, накреслювала перспективи розвитку біографічного жанру у драматургії [5, с. 157]. Автор не лише подавав хронологію подій з життя відомого селекціонера, а й художньо осмислював його життєвий шлях, результат його діяльності та роль у суспільному розвитку. "Життя Мічуріна, — писав Довженко, — мене завжди хвилювало. Я теж колись розводив сад у Києві, навколо кіностудії. Життя Мічуріна — це велика віра в перемогу" [3, с. 94].

"Життя в цвіту", як уже йшлося, твір біографічний. Письменник відтворює життєпис вченого, до якого включає зашифровані моменти власного життя. Справді, після втрати дружини Мічурін залишився самотнім, невизнаним, ізольованим, з яскравих кольорів саду трагічна постать садовода переходить у вітряну осінню ніч, у вихор сухого листа, у самотність. Чи не схожа ця ситуація з долею самого автора твору після заборони "Землі" і вигнання його з України? На підтвердження цієї нашої гіпотези знаходимо відповідну нотатку у "Щоденнику" від 22 лютого 1944 року (тобто йдеться про період, коли режисер приступив до роботи над сценарієм фільму про Мічуріна), у якій, високо поціновуючи людські якості вченого, Довженко дещо несподівано зауважує: "Я почуваю в ньому себе, прости мені світе, за порівняння" [4, с. 258].

Подібні паралелі постійно присутні в художній уяві драматурга. Характерним прикладом є епізод у п'єсі, де йдеться про те, що Мічурін дуже любив природу, і природа відповідала йому взаємністю, навіть пташки в саду не боялись цієї людини й сідали йому на плечі та голову, а також відповідна нотатка в записній книжці Довженка від 5 жовтня 1952: "Стою я такий добрий, що вже пташки можуть сідати на мою білу голову" [7, с. 129].

П'єса "Життя в цвіту" — це гімн природі, спільне бачення вченого й драматурга перетворення землі на величезний сад. Драматичний твір і кіносценарій дещо відрізняються одне від одного, але образ селекціонера Мічуріна змальований одними й тими ж штрихами.

У творі описані події в місті Козлові Тамбовської губернії протягом шістдесяти років, починаючи з тисяча вісімсот дев'яносто другого року. Головний герой — біолог, селекціонер, шукач вічних істин Іван Володимирович Мічурін. Він, учений-самоучка, за походженням дворянин, усе своє довге, непросте життя присвятив здійсненню найзаповітнішої мрії — засадити землю садами, просунути їх на північ, де за географічними особливостями не можуть рости й плодоносити фруктові дерева, виноград. У цьому своєму прагненні Мічурін дуже схожий на Довженка.

"Під час нашої бесіди, — розповідає Микола Черкасов, актор, який зіграв головну роль у фільмі "Мічурін", — Довженко пояснив мені, що для детального вивчення особи Мічуріна він опитав старожилів міста Козлова про подробиці життя селекціонера. Довженка вразило те, що дехто із земляків називав замо-

лоду майбутнього великого перетворювача природи "Іваном Шаленим". Це прізвисько "шалений" — у розумінні "одержимий", "палкий", "наполегливий" — стало для митця найважливішим під час роботи над образом Мічуріна [7, с. 161].

Особистість Мічуріна досить неоднозначна. Жив він усамітно, лише дружина його Олександра Василівна була його справжнім другом і однодумцем. Та ще — вірний робітник Терентій. Утрюх працювали вони на землі, виконували важку фізичну працю, декілька разів переносили свій сад з експериментальною метою в інше місце. Гості-американці дуже здивувалися, коли побачили, що в науковця такого масштабу немає дослідницьких лабораторій, штату працівників, і він самотужки має виконувати не лише наукову, а й фізичну роботу.

Змальовуючи образ головного персонажа свого твору, Довженко акцентує увагу на його патріотизмі, який для вченого є цілком природним. Мічуріна не можна відірвати від рідної землі, як не можна вивезти за кордон його сад. "Я руська людина", — з гордістю заявляє він американським гостям на пропозицію переїхати працювати до Сполучених Штатів, де йому обіцяють створити майже фантастичні умови для наукової й практичної діяльності. І далі додає: "...Нема таких ні грошей на світі, панове, ні пароплавів, які могли б підняти мене. Як же я вивезу сад? Адже це батьківщина моя, це справа мого народу" [2, с. 408].

Неважко здогадатись, що, вкладаючи в уста свого героя ці слова, автор мав на увазі скоріше за все не стільки Мічуріна, скільки власну нелегку долю. Адже це його, українця з прадіда й діда, кремлівська влада настирливо намагалась вирвати з корінням з рідного українського ґрунту, прищепити неприродні для його творчості комуністичні ідеологеми.

Слід звернути увагу на семантику назви п'єси. Для Довженка важливими є передусім справжні життєві цінності: любов до ближнього, до природи, чесність, правдивість, відвертість у відносинах. Автор вчить цінувати життя, бачити красу, не бути байдужим до неї. Він говорить, що життя прекрасне, треба лише навчитися бачити його цвіт. Головний герой твору Мічурін у прощальній розмові з дружиною зауважує: "То була любов, цвіт життя, його великий пробіс" [2, с. 438].

Автор намагається розкрити внутрішній світ своїх героїв, показати важливі риси характеру дійових осіб через їхні вчинки й мову. П'єса містить низку висловів, що звучать із вуст Мічуріна і претендують на те, аби стати афоризмами. Наприклад: "Природа, так само, як і суспільство, перебуває поки що, на жаль, в стані чернетки" [2, с. 484]; "Серед квітучих дерев людина не може бути грубою і злою, людина не може вбити людину" [2, с. 491]; "Пам'ятайте, хто не йде вперед, той неминуче залишається попереду" [2, с. 499]; "Відсутність чемності — теж пережиток варварства" [2, с. 492]; "Талант, як гроші: в кого вони є, то є, а в кого нема, то нема!" [2, с. 442] та ін.

С. Л. Коба так визначає роль Довженкового твору: "Своєю п'єсою "Життя в цвіті" ще наприкінці 40-х років Довженко чи не вперше у вітчизняній літературі робить спробу розв'язати проблему "людина-природа", тобто, по суті, порушує екологічне питання, яке стане таким актуальним і для суспільства, і для радянської літератури 70-х років" [5, с. 155]. Щоправда, з іншого боку, виконуючи настанову вищого керівництва країни, митець, ймовірно, сам того не усвідомлюючи, і свій фільм про Мічуріна, і п'єсу зробив до певної міри ідеологічно спрямованими. Адже прославляючи геніального селекціонера, він тим самим дав додаткову зброю в руки

тим, хто категорично заперечував генетику. Все це зрештою призвело до того, що вітчизняні вчені-генетики були репресовані, а розвиток у Радянському Союзі такої важливої для сільського господарства науки безнадійно відстав від передових країн світу на багато десятиліть.

В іншій своїй п'єсі, "Потомки запорожців", Довженко розкриває проблему трансформації національної ментальності українського селянства в XX столітті. Автору була близькою ця тема. Відома була йому й постколективізаційна доля українського хлібороба. Відтак, цілком природно, що картина трагічного зламу ментальності селянства відбилась у драматургії письменника, а саме у згаданій драматичній поемі.

Для кращого розуміння п'єси слід ознайомитися з записами у "Щоденнику", де вміщені відверті, сповнені страждань роздуми Довженка над причинами втрати значною частиною його сучасників національної самосвідомості. Саме "Щоденник", відтворюючи його думки й переживання, допомагає зрозуміти драму, трагедію митця. Розмірковуючи над тим, чому так сталося, він доходить висновку, що головна провина в цьому лежить на керманичах країни. У записній книжці від 2 квітня 1942 року режисер, зокрема, занотовує: "Непошана до старовини, до свого минулого, до історії народу є ознакою нікчемності правителів" [12, с. 22]. Ясна річ, що Довженко мав на увазі не якихось там абстрактних "правителів", а цілком конкретну комуністичну верхівку Радянського Союзу. Адже саме у цій так званій країні робітників і селян історія опинилася поза законом. "Єдина країна в світі, де не викладалася в університетах історія цієї країни, де історія вважалася чимось забороненим, ворожим і контрреволюційним, — це Україна", — напише митець у своєму "Щоденнику" 14 квітня того ж 1942 року. — <...> "Ніхто не хотів вчитися на історичному факультеті. <...> Професорів заарештовували майже щороку, і студенти знали, що таке історія, що історія — це паспорт на загибель" [4, с. 45].

Першу згадку про п'єсу "Потомки запорожців" знаходимо в листі Довженка від 18 жовтня 1953 року до Юлії Солнцевої. Митець сповіщає дружину про те, що його перебування у Києві сприяло появі багатьох нових матеріалів для твору. Разом із тим драматург скаржиться на труднощі в роботі над п'єсою, оскільки, за його словами, ця річ досить-таки непроста [14, с. 289].

Втім, хоч якби там було, упродовж наступних трьох місяців Довженко завершує "Потомків запорожців" (свідченням цього є відповідна нотатка в "Літературній газеті" за 18 січня 1954 року) [14, с. 291] і розсилає текст п'єси до театрів, добре усвідомлюючи при цьому, що поставити її зможе тільки непересічний режисер, зі значним досвідом, оскільки його драматична поема є незвичайною за своєю архітектонікою і змістом, а актори не звикли до таких текстів і такого способу мислення. Саме на цьому письменник акцентує увагу в листі до директора Київського драматичного театру імені Лесі Українки В. Гончаря [14, с. 291].

І це дійсно так. Реалізація концепції театралізованого життя, розігрування героями драми власного життя служить поєднанню в п'єсі О. Довженка народних основ (вертепу), "театру в театрі" та модерного мистецтва. Допомогає досягнути події 1920—30-х рр. "текст у тексті", який виявляє декілька функцій: подвійна закованість, контрастна функція, поєднання гри і реальності, сакралізація історії і відчуження, ідентифікація світу, вираження абсурдності, що приводить до розпаду й безнадії. Тут і дворольова функція героїв: вони і коментатори подій, і

самоаналітики, котрі з допомогою відчуження й самоспостереження за власною грою намагаються осягнути події. Природа кіносценарію зумовила використання О. Довженком аудіовізуального слова, розосередженого діалогу, а також незримую присутність автора серед героїв. Серед типів діалогу в "Потомках" переважають: діалог з домінантою ви-словлення одного із співрозмовників, діалог-переконання, діалог-двобій, а також діалог взаємодоповнень із використанням експресіоністичної форми, дискусивний, "сократичний" діалог [18, с. 7].

У монографії "Правда і краса" І. Рачук зазначає: "Мотив перегуку з майбутнім, іноді з дуже далекими нащадками, звучить майже у кожному творі Довженка, надаючи їм особливої поетичності, філософського настрою" [16, с. 91]. Не є винятком у цьому плані й п'єса "Потомки запорожців". Уже сама назва твору свідчить про зв'язок поколінь. А всі персонажі — і прихильники, і противники колективізації, і комсомольці, і так звані куркулі та підкуркульники — є нащадками запорожців, які у XVII—XVIII ст. оселилися в районі дніпровських порогів і боронили Україну від ворогів. Дійові особи постійно у своїх розмовах згадують про ті незабутні часи. Так, агроном Трохим необхідність колективізації обґрунтовує тим, що запорозькі козаки теж, мовляв, до певної міри "були колективісти" [3, с. 107], а куркуль Паливода зауважує, що вони живуть на тому місці, де ще за Богдана Хмельницького була Запорозька Січ і що всі вони "нащадки славних запорожців" [3, с. 106].

Дія в творі відбувається, як уже йшлося, у часи колективізації, у 1930—32-х роках, а отже напередодні Голодомору. Ясна річ, що Довженко, який зростав у сільській місцевості і згодом був свідком тих жаклих подій, в умовах тоталітарного комуністичного режиму не міг відкрито засудити "нову" сталінську політику щодо селянства. Виразником його позиції до певної міри можна вважати одного з героїв п'єси — пересічного селянина Левка на прізвище Цар. Левко — одноосібник, противник колективізації. Мова його сповнена життєвої мудрості, досвіду. Він щиро впевнений у тому, що саме на таких середняцьких господарствах, як у нього, за великим рахунком і тримається держава, або, як він говорить, "хитається судьба століть" [3, с. 129]. Своє небажання вступати до колгоспу Левко пояснює тим, що сенс свого життя бачить у тому, аби мати змогу працювати на власній землі. "Ви хочете зробитись робочими на всій землі, — говорить він своїм опонентам, — а ми — властителями клаптиків земельних" [3, с. 130].

У такий спосіб автор намагається донести до широкого загалу думку про те, що під час колективізації земля втратила свого справжнього господаря, який дбав про неї упродовж століть, що відтепер залишились на ній лише наймані робітники. У цьому контексті таке дещо незвичайне прізвище нашого героя теж можна розшифрувати як власник або господар на своїй землі.

Підсумовуючи, варто зауважити, що драматичні твори Олександра Довженка багато в чому не втратили своєї актуальності і в наші дні, оскільки в них порушуються проблеми, що є загальнолюдськими. Прикметно і те, що в планах письменника було створити ще кілька п'єс, свідченням чого є відповідні нотатки в його "Щоденнику".

Література

1. Бабишкін О. К. Олександр Довженко. Бачити завжди зорі: статті, виступи, промови / О. К. Бабишкін. — К.: Радянський письменник, 1979. — 235 с., іл.
2. Довженко О. П. Твори в 3-х т. Т. 1 / Вступна стаття М. Т. Рильського — К.: Держ. видав. художньої літератури, 1958. — 501 с.
3. Довженко О. П. Твори в 5-ти т. Т. 3 / Упоряд. Ю. Солнцева, приміт. К. Волинського. — К.: Дніпро, 1984. — 362 с.
4. Довженко О.П. Україна в огні: Кіноповість, щоденник / Упоряд. і автор передм. О. М. Підсуха; ред. Я. В. Гончарук. — К.: Радянський письменник, 1990. — 416 с.
5. Коба С. Л. Олександр Довженко. Життя і творчість / С. Л. Коба; ред. С. А. Захарова; худ. ред. С. П. Савицький та ін. — К.: Дніпро, 1979. — 195 с.
6. Коваленко М. Довженкові думи / О. Коваленко, О. Підсуха. — К.: Молодь, 1968. — 85 с.
7. Коваленко М. М. Син зачарованої Десни: спогади і статті / М. М. Коваленко, О. О. Мішурін. — К.: Радянський письменник, 1984. — 271 с.
8. Корнієнко І. С. Олександр Довженко / І. С. Корнієнко; ред. В. П. Плчинда; худ. ред. В. П. Кузь. — К.: Наукова думка, 1978. — 107 с.
9. Куценко М. В. Сторінки життя і творчості О. П. Довженка / М. В. Куценко; ред. С. Л. Коба. — К.: Дніпро, 1975. — 341 с.
10. Марко В. П. ...І вічна таїна слова: Аналіз великого епічного твору: Посібник для вчителя / В. П. Марко, Г. Д. Ключек, В. Є. Панченко та ін.; відп. редактор В. П. Марко. — К.: Радянська школа, 1990. — 205 с.
11. Олександр Довженко вчора і сьогодні. Образ дисидента: зб. матеріалів / Є. Сверстюк, І. Кошелівець. — Луцьк: ВМА "Терен", 2007. — 240 с.
12. Плчинда С. П. Довженкові думи / С. П. Плчинда. — К.: Молодь, 1968. — 84 с.
13. Плчинда С. П. Олександр Довженко. Біографічний роман / С. П. Плчинда; під заг. ред. Ю. І. Солнцевої. — К.: Молодь, 1980. — 344 с., іл.
14. Полум'яне життя. Спогади про Олександра Довженка / Упоряд. Ю. І. Солнцева; ред. Л. М. Новиченко. — К.: Дніпро, 1973. — 719 с.
15. Поляруш О. Є. Олександр Довженко і фольклор: Монографія / О. Є. Поляруш; ред. Н. А. Симоненко. — К.: Вища школа, 1988. — 176 с.
16. Пудовкін В. Собрание сочинений в трех томах. Т. 2. М., Искусство, 1975.
17. Тарасенко Б. М. О. П. Довженко. До 90-річчя від дня народження / Б. М. Тарасенко. — К.: Знання, 1984 — 32 с.
18. Шаргородська А. Ф. Художня своєрідність п'єс О. Довженка, М. Куліша та Ю. Яновського про деформацію ментальності українського селянства: автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук: спец. 10.01.01 Українська література / А. Ф. Шаргородська. — Одеса, 2004. — 19 с.
19. Юренев Р. Н. Книга фильмов. Статьи и рецензии разных лет / Р. Н. Юренев; ред. Л. А. Ильина. — М.: Искусство, 1981. — 336 с.

В статье рассматривается драматическая наработка Александра Довженко, а именно: пьеса "Жизнь в цвету" и драматическая поэма "Потомки запорожцев", в которых поднимаются общечеловеческие проблемы.

Ключевые слова: драматургия, пьеса, драматическая наработка.

Oleksandr Dovzhenko is a dramatist. This article is examined and analysed such literary works by Oleksandr Dovzhenko as play "Life in blossom" and dramatic poem "Descendants of Zaporozhian cossacks". The indicated works did not lose the actuality in our days because violated problems are common.

Key words: dramatic art, play, drama operating time.

Фольклорні традиції в історичній драматургії Бориса Грінченка

Любов Сапсаєнко,

аспірант кафедри української мови і літератури

Глухівського національного педагогічного університету

імені Олександра Довженка

У статті йдеться про те, що народна пісня в історичній драматургії Б. Грінченка відіграє роль своєрідної ілюстрації до тих чи інших подій, допомагає розкрити внутрішній стан дійової особи. Аналізуються п'єси "Ясні зорі", "Степовий гість", "Серед бурі".

Ключові слова: фольклор, драма, народна пісня.

Народна культура й мистецтво українців — вагоме надбання культурної спадщини європейських націй. Обличчя українського фольклору визначають багатогранність жанрів і досконалість форм, поетичність і вишуканий ліризм. Протягом століть усна народна творчість була чи не єдиним засобом узагальнення життєвого досвіду українського народу, втіленням народної мудрості, світогляду, ідеалів. Фольклор став віддзеркаленням не тільки найважливіших подій в історії України, а й зберіг численні архаїчні язичницькі мотиви і символи, які часто приховуються під покривом християнської традиції.

Фольклор, як безпосередній спадкоємець найдавніших форм людської культури, доніс до наших днів естетичні уявлення минулих поколінь, вивірений століттями художній досвід.

Цілком природно, що новітня українська література (в тому числі драматургія) з часів "Наталки Полтавки" і майже до кінця XIX ст. активно використовувала цей безцінний духовний скарб. "Для української культури, що розвивалась в умовах постійних утисків та обмежень з боку російського царизму (чого вартий один лише сумнозвісний Емський указ Олександра II про заборону українського слова), фольклорні традиції були своєрідним захисним механізмом. Завдяки почутій зі сцени рідній пісні, побаченому народному обряду українці продовжували відчувати свою національну ідентичність" [11, с. 6-10].

Термін "фольклор" походить від англійського folk — рід, народ, loqe — знання, що разом означають "народна мудрість, народознавство".

Мета нашої статті — висвітлити фольклорні традиції в історичній драматургії Б. Грінченка.

З. Кузеля справедливо відзначив, що драматург "руководився не так зацікавленням до тем народної творчості, як більше патріотизмом, який пробивав з кожного кроку його діяльності, і любов'ю до всього, що вийшло з народу" [10, с. 18].

Витоки цієї великої любові Б. Грінченка до всього українського так само слід шукати в народному середовищі, оскільки в родині його батька, що мешкала на хуторі Вільховий Яр поблизу Харкова, навіть не розмовляли українською мовою. Все виховання, як згадував письменник у листі до І. Липи, було "наскрізь московське, навіть вороже до всього українського і мужичого" [3, III, 41016].

Порвати з московсько-патріотичними тенденціями допоміг Б.Грінченку Шевченків "Кобзар". "Т.Шевченко зробив з мене зараз же українського націонала", — признавався Борис Грінченко у листі до К. Паньківського [4, III, 44850]. Юнака настільки вразили твори поета,

що він починає записувати все українське: пісні, казки, легенди, перекази, прислів'я, приказки і навіть окремі слова. І так упродовж усього життя.

Наслідком цієї титанічної праці стало фундаментальне чотиритомне зібрання під назвою "Етнографічні матеріали...", яке вражає не лише обсягом зібраного матеріалу, а й науковою класифікацією та систематизацією. "Етнографічні матеріали..." об'єднували різноманітні жанри фольклорної прози — міфологічні оповіді, легенди, перекази, казки, анекдоти, прикмети, повір'я, замовляння, пісні, приказки та загадки.

У цьому контексті цілком логічним бачиться так само використання Б.Грінченком фольклорної спадщини у драматургії. Варто лише згадати, що його перша драма "Ясні зорі" створена за сюжетом думи про Марусю Богуславку. Українська пісня стає невід'ємним атрибутом історичних п'єс драматурга. Згаданий вище твір розпочинається, як відомо, пісню невідьників "В Цареграді на риночку", в якій йдеться про Байду — легендарного ватажка запорожців:

В Царгороді на риночку,

Ой п'є Байда горілочку;

Ой п'є Байда — та не день, не два... [7, с. 340—341].

Постать князя Дмитра Вишневецького (справжнє ім'я цієї особистості) набуває тут напівлегендарних рис, позаяк це людина, якій судилося стати не просто полководцем, а по суті козацьким Святославом. Він був один із перших козацьких ватажків, які своє життя присвятили боротьбі з тодішніми найлютішими ворогами України — татарами й турками, що постійно здійснювали свої грабіжницькі набіги на українські землі.

Навколо постаті Дмитра Вишневецького було створено чимало легенд, які здебільшого зводяться до того, що він до останньої миті залишився вірним своїй Вітчизні, своєму військовому обов'язку, своїй православної вірі. Відтак ця пісня в устах полонених козаків є символом їхньої незламності, свідченням великої сили волі. До таких справжніх патріотів у п'єсі Грінченка належить старий козак дід Панас, який уже багато років знаходиться в турецькій неволі, але, як і Байда, залишився нескореним. Більше того, він постійно намагається морально підтримати своїх молодших товаришів. Звертаючись до Аміни, колишньої української бранки, а тепер улюбленої дружини турецького паші, дід Панас сміливо говорить:

Чого сюди прийшла ти, зла людино?

Іди відсіля!...Готові ми на смерть:

Своїм катом скажи — нехай ідуть... [8, с. 409].

З іншого боку, саме під впливом рідної української

пісні прокидаються патріотичні почуття і в головній героїні твору — Аміні. У фіналі драми вона нарешті усвідомлює, хто вона і звідки родом, і надалі не хоче бути іграшкою в руках свого чоловіка.

Про сумну долю козака, що поїхав на війну й загинув на чужині, йдеться у пісні "Стоїть явір над водою", що так само ввійшла до згаданого твору. І це не випадково. Ця пісня є доброю ілюстрацією, по суті, до всієї п'єси. Її виконує один із центральних героїв Дмитро, що знаходиться в турецькій неволі. Однак вона співзвучна й з настроєм інших козаків — Дмитрових товаришів по нещастю. Всі вони сумують за рідною стороною, де залишилися їхні родини.

Слід звернути увагу на те, що існує й інший варіант пісні "Стоїть явір над водою", котрий, поза сумнівом, ще в більшій мірі перегукується з долею основних персонажів драми "Ясні зорі". Фабула його зводиться до того, що молодий козак, як і герої Грінченкової п'єси, опинився в полоні, і йому до певної міри співчувають навіть вороги:

Десь взялися молодичі, хазяйській жони:

Визволь, боже, сіромаху із цієї неволі! [12, с. 204].

До п'єси "Степовий гість" Б. Грінченко вводить козацьку плач-молитву. Мабуть, задля того, аби Божа сила допомагала невільникам на чужині, уберегала їх від смерті.

Ой Боже, Боже, зглянься на нас,

Ой Боже, Боже, зглянься над нами,

Зглянься з високого неба... [6, с. 445].

Ця пісня була складена українськими козаками чи їхніми нащадками, які прагнули волі своїй неньці України. Герої Грінченка вірять у світле майбутнє, і їхня молитва надає їм Божої благодаті та допомагає подолати неволю.

Крім історичних, Б. Грінченко використовує у згаданому творі й ліричні пісні. Серед них, наприклад, "Дівчино кохана, здорова була", яку співає Яким Наталі. Можна припустити, що драматург включив її до сюжету п'єси, аби зайвий раз привернути увагу до почуттів й переживань закоханих навіть за таких складних обставин. Ця пісня відображає душевний стан людини, її настрої і переживання, нерідко сумні й драматичні.

Головне у стосунках молодят — вірність, чесність і ніжність. Яким називає суджену "моє серденько", Наталія нареченого — "мій голубочку". Їхні почуття настільки глибокі, що вони не уявляють собі подальшого життя одне без одного.

Саме пісня допомагає передати й душевний стан іншої героїні Грінченка, Оксани, з драми "Серед бурі" ("Закувала зозуленька..."), яку співає дівчина:

Закувала зозуленька, закувала:

Горе ж мені, молоденькій, що сама я!

Чого мені на серденьку та й не легко,

Єсть у мене рідний батько та далеко [8, с. 460].

Ця пісня має особливий характер. О. Таланчук, зокрема, вважає, що "тут передана типова сюжетна ситуація: дівчина плаче, бо милий покинув і оженився на другій. Кінцівка пісні змушує зосередитись на іншому:

В статье говорится о том, что народная песня в исторической драматургии Б.Гринченко играет роль своеобразной иллюстрации к тем или иным событиям, помогает раскрыть внутреннее состояние действующего лица. Анализируются пьесы "Ясные зори", "Степной гость", "Среди бури".

Ключевые слова: фольклор, драма, народная песня.

The article says that the folk song in the historical drama acts as a B.Grinchenko illustrations of certain events, helps to reveal the internal state actors. Analyzes the play "Bright stars", "Steppe Guest", "Among the storm".

Keywords: folklore, drama, folk song.

"Тепер вже ти не мій козак, а я дівчина не твоя: Розлучила сира земля ще й чужий край-сторона" [13, с. 129—130].

На наш погляд, сюжет цієї народної перлини можна трактувати дещо по-іншому: козак одружився, поїхав у чужий край і в дорозі помер. Можливо, навіть, що дівчина помстилась козаку. Двічі згадані символічні тополі в полі вказують на місце поховання останнього. Якщо ховали в полі, а не на кладовищі, це означало, що чоловік помер не своєю смертю. Згадка про козацький слід, по якому заплакала дівчина, припускає здогад про дівочі чари зі слідом. Недаремно дівчата так ретельно оберігали від суперниці "милого слідочок", ховаючи його під "кленовий листочок". Нарешті вислів "чужий край-сторона" в уявленнях українського народу означає край померлих предків, вирій. Поява зозулі — віщунки смерті — передують трагічній розв'язці [13, с. 129—130].

В історії збереглося чимало нетлінних імен тих, хто ціною власного життя боронив від ворогів свою Вітчизну, головні герої Грінченкових історичних п'єс наділені великим почуття патріотизму, незламності духу і мужності. У своїх історичних драмах митець, як і інші драматурги його доби (наприклад, М. Старицький, І. Карпенко-Карий), майстерно і широко використовував багатство українського фольклору, зокрема народну пісню, притому, як історичну, так і ліричну. Пісні в його творах є зазвичай своєрідною ілюстрацією до тих чи інших подій, допомагають розкрити внутрішній стан дійової особи.

Література

1. Інститут рукописів Центральної наукової бібліотеки НАН України ім. В. Вернадського, ІР, III, 40655.
2. Інститут рукописів Центральної наукової бібліотеки НАН України ім. В. Вернадського, ІР, III, 41071.
3. Інститут рукописів Центральної наукової бібліотеки НАН України ім. В. Вернадського, ІР, III, 41016.
4. Інститут рукописів Центральної наукової бібліотеки НАН України ім. В. Вернадського, ІР, III, 44850.
5. Інститут рукописів Центральної наукової бібліотеки НАН України ім. В. Вернадського, ІР, III, 39260—39226.
6. Інститут рукописів Центральної наукової бібліотеки НАН України ім. В. Вернадського, ІР, III, 40665.
7. Грінченко Б. Твори в двох томах / Борис Грінченко. — К.: В-во Академії наук Української РСР, 1963. Т.2 — 591 с.
8. Грінченко Б. Твори в двох томах / Борис Грінченко. — К.: Наукова думка, 1991. Т.2 — 608 с.
9. Киевская старина. — 1883. — Т. 7. — № 12. — С. 713.
10. Кузеля З. Б. Грінченко як етнограф // На могилу Б. Грінченка / З.Б.Кузеля // Чернівці, — 1910. — С. 18.
11. Новиков А.О. Фольклорно-етнографічна основа української драматургії другої половини XIX ст. / А.О.Новиков // Укр. літ. в заг. школі. — К.: — 2005. — С. 6—10.
12. Українські народні пісні. — Харків: Фолио, 2001. — 249 с.
13. Таланчук О. Українознавчий аспект вивчення народно-поетичної творчості // У зб.: Українознавство в системі освіти: Міжн. наук. -практ. конф. — К.: Освіта, 1996. — С. 129—130.
14. Франко І. Наше літературне життя в 1892 р. / І.Франко // Збір. тв.: У 50 т. — Т.50. — К.: 1981. — С. 306.
15. Чистов К. В. Вариативність і поетика фольклорного тексту / К.В. Чистов // История, культура и фольклор славянских народов: IX Международный съезд славистов. — М.: 1983. — С. 144.

Проблема руйнації родини у драмі Василя Мови (Лиманського) "Старе гніздо й молоді птахи"

Любов Шевцова,

аспірант кафедри української мови та літератури
Глухівського національного педагогічного університету
імені Олександра Довженка

У статті розглядається одна з ключових проблем драми Василя Мови (Лиманського) "Старе гніздо й молоді птахи" — руйнація заможної козацької родини в результаті зародження в кубанських станицях нових капіталістичних відносин.

Ключові слова: родина, драма, козацька старшина.

Розглядаючи український літературно-мистецький процес другої половини XIX століття, слід зазначити, що в цей час "виразно заявляють про себе ознаки нової літературної, загальнокультурної ситуації, багато в чому зумовленої новими суспільно-історичними обставинами..." [1, с. 3]. У цей період народжується національно самобутня література, що надалі буде визначатися як класична.

Українська література другої половини XIX століття формувалася на шевченківських традиціях, продовжуючи і розвиваючи їх. Відбувається процес духовної еволюції українця як самостійного національного індивіда поза контекстом життя й історії Російської імперії та її культури. І саме українське письменство того періоду стає тим провідним чинником, що формує культуру українського народу як національну.

Серед тих, хто доклав чимало зусиль, аби наша література стала на широкий шлях національної самобутності, імена І.Франка, Лесі Українки, І.Нечуя-Левицького, Панаса Мирного, Б.Грінченка, П.Куліша. Але є ще й ті, імена яких записані вітрами історії, імена, що залишаються невідомими широкому загальному читачеві і поціновувачеві українського слова. Серед них — поет-драматург Василя Мови (Лиманського).

Мета нашої статті — спроба збагачення тематичної поліфонії вивчення творчої спадщини Василя Мови (Лиманського).

Предметом є проблема руйнації родинних стосунків у драмі В. Мови (Лиманського) "Старе гніздо й молоді птахи".

Василь Мова (Лиманський) — український митець, творчість якого припадає на другу половину XIX століття, а саме 70—80-і рр., час страшної імперської реакції. По собі він залишив багатий творчий спадок, який, на жаль, зберігся лише частково, розвіяний буремними роками революцій і війн. За свідченням бібліографа М.Комарова, з-під талановитого пера В. Мови вийшло "більш як 50 зшитків рукописного архіву: поезії, оповідання, драматичні твори, історичні та критичні статті, споминки, замітки, переклади та ін." [9, с. 203].

Письменник плідно працював у царині поезії, прози й драматургії. Окрім драми "Старе гніздо й молоді птахи", після його смерті лишалися інтермедія в 3-х картинах до драми П.Куліша "Байда, князь Вишневецький" під заголовком "Куліш, Байда і козаки", жарт на одну дію "Тривога" і ще один драматичний твір без титульної сторінки. Найвідомішою залишається драма "Старе гніздо й молоді птахи", яка набула популярності ще на початку XX століття. Інтермедія "Куліш, Байда і козаки" побачила світ лише завдяки невтомній пошуковій праці дослідника його творчості Віктора Чума-

ченка вже в наш час — 1995 року в Нью-Йорку. Інші ж драматичні твори В. Мови (Лиманського) зникли в просторі й часі.

Автограф драми "Старе гніздо й молоді птахи", на жаль, не зберігся, і дати написання, визначеної самим автором, не залишилося. Можемо лише припустити, спираючись на спогади О.Кониського, що на час поїздки Василя Мови до Києва (1876) робота над твором вже була розпочата, але мав він першоназву "Лихо з дітьми". Олександр Кониський згадує: "Тоді ж він прочитав мені дещо з своїх творів у прозі: пам'ятаю: першу дію драми "Лихо з дітьми" і оповідання "Хуторянка" і "Ткачиха"..." [3, с. 396].

Часом завершення роботи над драмою дослідники вважають 1883 рік, спираючись на лист її автора до О. Кониського від 3 серпня 1883 року, де письменник зазначає: "... закінчив і потрошку переписую драматичні картини: "Лихо з дітьми!" [3, с. 354]. Уперше твір було надруковано 1907 року в журналі "Літературно-науковий вісник" (майже через 25 років після написання) і того ж року видано окремою книжкою у Києві.

1911 року згаданий твір надрукував у Харкові О. Степовик. Варто зазначити, що цей останній досить вільно повівся з текстом, значно його скоротивши і навіть змінив розв'язку драми. За його версією, Киля з благословення батька одружується з коханим Андрієм. Того ж таки 1911 року (30 листопада) п'єса "Старе гніздо й молоді птахи" у скороченому вигляді була показана у Києві на сцені першого українського стаціонарного театру М. Садовського.

До кінця невизначеним на даний час залишається і питання щодо жанру твору, оскільки сам автор назвав його "драматичні образи". Як зазначає О. Ставицький, "...даний твір мало схожий на драму в загальноприйнятому значенні цього терміна. Це скоріше інсценізований роман з великою кількістю персонажів, кількома сюжетними розгалуженнями, які, однак, тісно пов'язані єдиною думкою твору" [9, с. 17]. Ю. Шевельов називає "Старе гніздо і молоді птахи" "найбільшим, мабуть, прозовим твором письменника" [10, с. 23] і додає: "... маємо право говорити про рідкий взагалі і чи не єдиний у нашій літературі роман у діалогах" [10, с. 31]. На нашу думку, більш прийнятним є визначення в довіднику "Українська література у портретах і довідниках: Давня література — література XIX ст.", яке зводиться до того, що це "п'єса-енциклопедія з життя кубанських козаків, присвячена побуту козацької військової старшини середини XIX ст., розкладу старосвітських традицій міщанським способом життя, <...> обстоювання науки і освіти як дійової запоруки прогресу" [9, с. 204].

У центрі сюжету твору — проблема руйнації родини полковника Пилипа Загреби, конфлікт батьків і дітей. На прикладі заможної козацької родини автор змальовує розпад "військово-патріархального укладу життя чорноморського козацтва під тиском нових політико-економічних факторів. Тут і породжені розвитком капіталізму нові форми господарювання, і колонізаторська політика царизму, і брутальний наступ насаджуваної ним фальшивої, антинародної культури. Доживав останні роки кріпосницький лад, а з ним і військово-патріархальний устрій Чорноморії" [7, с. 17].

Ця тема і конфлікт, за великим рахунком, не нові в українській літературі, бо розглядаються А. Свидницьким у "Люборацьких" (1862), І. Нечуєм-Левицьким у "Причепі" (1869) і "Хмарах" (первісна назва — "Чорні хмари"; 1871), І. Тобілевичем у "Суєті" (1903), М. Кропивницьким у "Старих сучках й молодих паростях" (1908). Разом із тим слід звернути увагу на те, що перші три твори прозові, а п'єси І. Тобілевича й М. Кропивницького з'явилися пізніше, ніж "Старе гніздо й молоді птахи" (принаймні вже після смерті В. Мови). Таким чином, можна стверджувати, що В. Мові належить первінь у художньому відтворенні теми і вирішенні конфлікту в українському літературно-мистецькому процесі другої половини XIX століття. Щоправда, суттєво вплинути на розвиток національної драматургії згаданий твір не міг, оскільки, як уже йшлося, вперше оприлюднений був 1907 року, тобто дещо пізніше після згаданої п'єси І. Карпенка-Карого.

Дія драми відбувається в садибі представника козацької старшини війська Чорноморського — полковника Пилипа Загреби, крутого на вдачу господаря, в характері якого змішалися риси і козака, і поміщика. Він "заводу козацько-старосвітського, що вміє і пишно панувати і добре господарювати". Сам полковник — малоосвічена людина, але для своїх дітей не пошкодував коштів і дав їм освіту, розуміючи вимоги часу. Дітей у Загреби четверо — двоє синів і дві доньки, він виховує їх сам, оскільки його дружина — Ганна Сидорівна, яка вміла дати лад господі, а іноді навіть піднімала руку на свого чоловіка, — померла, залишивши чоловіка вдівцем.

Старший син — Гарась (Герасим) — "...недовчений корпусанський вихованець, хорунжий війська Чорноморського" [5, с. 134], гульвіса й пияка, неохайний хлопець, що здатен на брехню й крадіжство навіть з власного господарства. Розпутні шибайголови — сини Загреби — йдуть проти волі батька й допомагають поручикові Прогульбицькому, охочому до приданого Улі, у викраденні й вінчанні їхньої сестри.

Молодший син — Юрась — теж "недовчений учень військової гімназії, урядник війська Чорноморського" [5, с. 134], гульвіса й пияка, неохайний хлопець, що здатен на брехню й крадіжство навіть з власного господарства. Розпутні шибайголови — сини Загреби — йдуть проти волі батька й допомагають поручикові Прогульбицькому, охочому до приданого Улі, у викраденні й вінчанні їхньої сестри.

Старша донька полковника Уля (Юля) — институтка, яка соромиться рідної господи, батько для неї — "чудовище", тому що забороняє розмовляти "обыкновенным благородным языком". Гарась так говорить про сестру: "...Юлинька действует молодцом! Не дает себя в обиду, умеет отстаивать свои права, достигать своих целей". Ця "хитруха та вередуха" винесла з інституту шляхетних дівчат уявлення про життя як про нескінченний бал.

Світлим промінчиком у драмі є образ молодшої доньки Загреби — Килі (Килини), хуторянки, яку оминула доля інститутки, бо виховувалася дівчина на хуторі у тітці, і тому їй близькі і рідна мова, і звичаї, притаманні простота, щиросердність, скромність, людяність. "Вона здорова фізично й морально, її натура глибоко поетична. Але вона чужа навколишньому світові свинячих пик і звірячих вискалів, і тому вона завжди смутна, завжди самотня. Ми бачимо цю українську Офелію в сльозах, з букетами квітів..." [10, с. 27]. Килі навіть в найтяжчу хвилину свого життя хвилюється за батька. Зраджена і зневажена коханим, не здатна протистояти оточенню, вона приймає рішення про самогубство, але не йде проти волі серця. "Один був світлий промінь, і він згас" [10, с. 27].

Персонажа драми "Лихо з дітьми" ніби вмотивована сюжетом. Чому ж автор змінив назву на іншу — "Старе гніздо й молоді птахи"? Відповідь на це питання слід шукати в образі Пилипа Загреби. Від самого початку драми він постає статечною людиною з сильним козацьким духом, господарем і батьком, але пильніше приглядаючись до героя драми, розуміємо, що автор змалював полковника далеко не позитивним героєм. І в господарстві не все гаразд, бо власник обійстя через своє становище в суспільстві відірваний від землі. Його старо-демократичні стосунки з козаками лише на перший погляд гідні поваги, бо старий Загреба використовує їх як безплатну робочу силу, адже у нього своя філософія: "З дужим не борись, з багатим не судись". А він — і дужий, і багатий. І дітей своїх ніби любить, потакаючи їм у забаганках, але Килі віддав за нелюба, бо з сестрою Диркаліхою "позаздрились на чини та багатство", і синів може катувати за непослух.

У питаннях мови головний герой теж займає невизначену позицію. Віддавши дітей у чужомовну науку, Загреба вимагає, аби вони говорили рідною мовою, ніби не розуміючи, що екології душі особистості завдано непоправної шкоди русифікаторською освітою.

Відсутність чітко визначеного погляду спостерігаємо навіть у тому, як полковник Загреба ставиться до козацтва — він ще гордий того, що в ньому тече кров лицаря-козака. Але підшуковуючи нареченого для доньки, вже цим не задовольняється. Маючи за душею купу гріхів, полковник не відчуває їх морального тягаря аж до моменту втрати рідної доньки.

Відсутність моральних підвалин, душевна роздвоєність, хитання Загреби між сентиментальністю і жорстокістю, демократизмом і деспотичністю, наукою і неучтвом призводять до того, що батько втрачає духовну платформу для гідного виховання власних дітей. Тому, мабуть, і змінив В. Мова назву драми, бо проблема, перш за все, не в дітях, а в батьках. "Природно, що і діти виходять з такого оточення хижакми, але це вже хижаки, не здібні до творчості, це вже виродження..." [10, с. 26]. Образ старого гнізда асоціюється з віджилими старосвітськими традиціями, що руйнуються міщанським способом життя. Смерть Килі як уособлення всього світлого, доброго, щирого — "це смертний вирок старому гнізду" [10, с. 27]. "На прикладі поступового занепаду заможного господарства й розпаду родини полковника Пилипа Загреби автор намагається вказати на приреченість всього патріархально-кріпосницького ладу" [6, с. 226] загалом і козацько-патріархального побуту зокрема.

Митець не вказує шляхів розв'язання конфлікту, вирішення проблеми. В творі немає героя, який би виголошував авторські ідеї, служив рупором життєвих кредо письменника. На відміну від інших драматургів своєї доби, В. Мова зобразив своїх героїв життєво

правдиво, в усім багатогранні характерів, тому постать Загребі та й інших представників старшого покоління часом викликає захват, замилювання, зневагу, жалість. Молодше покоління персонажів драми, окрім Килі, не викликає такої гами почуттів, бо "молодь потворніша від батьків" [10, с. 27]. Письменник відходить від прикрашеного фольклоризму в драмі, а якщо і використовує його елементи, то лише для глибшої характеристики героїв, і такі елементи мають психологічне спрямування, тому навіть весілля Килини позбавлене етнографічних подробиць. Ю.Шевельов зазначає: "Письменника цікавить не етнографічна, а соціально-характерологічна сторона життя, соціальна типологія кубанського побуту" [10, с. 29]. Високо поцінувавши драму "Старе гніздо й молоді птахи", Олекса Ставицький зазначає, що "тільки в фіналі він не вберігся від певної нарочитості" [7, с. 20], вважаючи смерть Килі мелодраматичним ефектом письменника. На нашу думку, смерть Килини — логічне завершення сюжету, фінал, що позбавлений будь-якої штучності, оскільки цей образ символізував світле майбуття батьківського гнізда, що "несло зерна розкладу в собі, воно не могло не загинути" [10, с. 27].

Минуло близько 130 років з часу написання Василем Мовою (Лиманським) драми "Старе гніздо й молоді птахи", але й нині цей твір викликає захоплення широтою охопленого матеріалу, системою створених образів, глибиною життєвого матеріалу, проблемами, що актуальні й зараз. Письменникові належить первінь не лише в організації матеріалу в драматичний твір, бо за обсягом, кількістю образів і манерою розкриття персонажів він близький до епічного твору, а й за проблематикою, яка в національній драматургії була порушена вперше. Це стоїть як проблеми занепаду патріархально-кріпосницького ладу на прикладі козацької родини, так і проблеми впливу чужомовної науки на памолодь і його звиродніння, проблеми роздвоєння особистості, проблеми занепаду козацтва і вічної проблеми батьків і дітей, яка у творі Василя Мови (Лиманського) так і залишається невирішеною, бо автор не дає готових "рецептів", а змушує думати і шукати шляхи кожного з нас. Юрій Шевельов

зазначає, що "своєрідність Мовиного твору побільшується незвичайною густотою фарб" [10, с. 32], вказуючи на лексику драми, емоційну насиченість діалогів, а також експресивність гумору. "Це той трагічний, гротесковий, часом навіть макабричний гумор, якого майже не знала наша література XIX століття... — стверджує дослідник. — У цьому мистецтві трагікомічного гротеску, сміху з трагічним підґрунтям, де старі традиції барокового репаного козацького гумору й котляревщини переростають у макабрично-конденсований гумор експресіонізму, Мова випередив свій час і де в чому є близький до мистецтва XX сторіччя, якимись рисами нагадуючи театр Миколи Куліша і торуючи йому шлях" [10, с. 33].

Література

1. Історія української літератури XIX століття: У 2 кн. Кн.2: Підручник / За ред. акад. М.Г.Жулинського. — К.: Либідь, 2006. — 712 с.
2. [Комаров] М. К. Літературна спадщина В. Мови / М. К. Комаров // Зоря. — 1892. — № 10. — С. 203.
3. Кониський О. До історії українсько-руського письменства. Кілька слів про Василя Мову / Олександр Кониський // Зоря. — 1891. — № 20. — С. 396.
4. Мова (Лиманський) В.С. Из літературного насліддя / Василий Семенович Мова (Лиманский) / составление, предисловие, комментарии и научная редакция текстов В.К.Чумаченко. — Краснодар, 1999. — 244 с.
5. Мова (Лиманський) В.С. Старе гніздо й молоді птахи / Василь Семенович Мова (Лиманский) / Упоряд., авт. передм. та приміт. О.Ф.Ставицький. — К.: Дніпро, 1990. — 421с.
6. Новиков А. Українська драматургія й театр від найдавніших часів до початку XX ст.: монографія / Анатолій Новиков. — Харків: САГА, 2011. — 408 с.
7. Ставицький О. Поет доби лихоліття // Мова (Лиманський) В.С. Старе гніздо й молоді птахи / Упоряд., авт. передм. та приміт. О.Ф.Ставицький. — К.: Дніпро, 1990. — 421с.
8. Украинская жизнь. — 1912. — № 4. — С.85 — 86.
9. Українська література у портретах і довідниках: Давня література — література XIX ст.: / Довідник / Редкол.: С.П. Денисюк, В.Г. Дончик, П.П. Кононенко та ін. — К.: Либідь, 2000. — 360 с.
10. Шевельов Ю. Василь Мова / Юрій Шевельов // Мова (Лиманський) В. С. Твори. — Мюнхен: Дніпрова Хвиля, 1968. — 382 с.

В статье рассматривается одна из ключевых проблем драмы Василия Мовы (Лиманского) "Старое гнездо и молодые птенцы" — разорение богатой казацкой семьи в результате рождения в кубанских станицах новых капиталистических отношений.

Ключевые слова: семья, драма, казацкая старшина.

In the article one of key problems of drama of Vasily Movy (Limanskogo) is examined the "Old nest and young nestling" is destruction of rich cossack monogynopaedium as a result of birth in the Kuban cossack villages of new capitalist relations.

Keywords: monogynopaedium, drama, cossack petty officer.

УДК 821.161.2-7-22-845

Жарт як жанровий різновид традиційної комедії початку XX століття

(на матеріалі п'єси Є. Кротевича "Сентиментальний чорт")

Олена Кіреєва,

аспірант кафедри української літератури та компаративістики
Бердянського державного педагогічного університету

Статтю присвячено з'ясуванню і розкриттю сутності поняття "жарт", що ним називали свої п'єси драматурги початку XX ст., до яких належить і Є.М.Кротевич. На матеріалі його п'єси "Сентиментальний чорт" досліджується втілення характерних особливостей жарту як жанрового різновиду традиційної комедії порубіжного періоду.

Ключові слова: комедія, драматичний жанр, жарт, драматургія початку XX ст.

Комедія, поряд із трагедією, є найдавнішим жанром драматургії. Ще в античній поетиці, зокрема в працях Арістотеля, вона розумілась як один з двох видів драми, дихотомічний трагедії [5, с. 259]. Характерні особливості цього жанру та його жанрових різновидів розкрили у своїх роботах Ю.Борев, В.Волькенштейн, М.Кургінян, Н.Малютіна, В.Сахновський-Панкєєв, В.Халізєв та ін. Зародки комедії на українському ґрунті досліджували В.Перетц і М.Возняк, а Я.Мамонтов, П. Рулін, А.Козлов вивчали її витoki й еволюцію.

Дослідниками було встановлено, що, зародившись у фольклорі і досягнувши свого найвищого розвитку наприкінці XIX ст., жанр чистої комедії на українському ґрунті на початку XX ст. помітно занепадає. Натомість у цей період з'являються такі "легкі" жанрові різновиди традиційної комедії, як жарт, етюд, малюнок, водевіль тощо. Саме тому прочитання та оприлюднення комедійних творів із жанровим визначенням "жарт" окремих письменників початку XX ст. є актуальним у сфері дослідження не тільки жанру комедії, але й драматургії порубіжного періоду.

Метою даної статті є визначення особливостей жарту як одного з жанрових різновидів традиційної комедії початку XX ст. та з'ясування на матеріалі п'єси Є.Кротєвича "Сентиментальний чорт" його жанрової сутності.

У сучасному літературознавстві комедія розуміється як вид драматичної творчості, де життєві явища та характери зображуються у смішному, кумедному вигляді [5, с. 259], або як драматичний твір, у якому засобами гумору та сатири розвінчуються негативні суспільні та побутові явища, розкривається смішне в навколишній дійсності чи людині [7, с. 366]. В.Волькенштейн розуміє комедію як драматичний твір, що викликає сміх — особливий засіб художнього впливу [2, с. 155].

Зародки комедії в будь-якій літературі, за твердженням А. Козлова, слід шукати в фольклорі, адже "основним об'єктом фольклорних варіацій комедії ставали, як правило, явища суспільно перезрілі, тобто такі, що вже виконали свої суспільні функції, перетворилися на гальмо загального процесу розвитку, але продовжували існувати, комічно чіпляючись за свої старі позиції" [3, с. 137-138]. Появу комедії на українському ґрунті М.Возняк пов'язує з діяльністю скоморохів та їхньою участю в обрядах Купала й коляди. Спираючись на А.Фамінцина, він зазначає, що "українські скоморохи — все одно, звідки б вони не прийшли на Україну: з Візантії чи з заходу — вже в XI столітті акліматизувалися до українського життя і стали найдавнішими представниками народного епосу, народної сцени, народної музикальної штуки" [1, с. 6-7].

Витoki ж літературної української комедії віднаходимо в інтермедійній частині шкільної драми. "Початки української літературної комедії, — пише А.Козлов, — пов'язуються, як правило, із виникненням творів шкільної драматургії типу "мораліте" і з формуванням у шкільній драматургії певної системи інтермедій, переважна більшість яких справді мала комедійний характер" [3, с. 139]. Ще одним варіантом української комедії був вертеп, де, як зазначає дослідник, комічне та комізм у масштабах цілої вертепної драми в ролі ідейно-естетичної домінанти не виступають, проте вистави "нижнього поверху" можна розглядати і як самостійний варіант досліджуваного жанру [3, с. 150].

Початок нової української драми, а відповідно й жанру комедії, за твердженням М. Возняка, "датується тільки від 1819 р., коли І.Котляревський <...> написав свою "Наталку Полтавку" для вільного театру, а потім незабаром і водевіль "Москаль-чарівник" [1, с. 169]. Взагалі, на думку А. Козлова, протягом першої половини XIX ст. в українській драматургії були закладені практично всі основні національні різновиди комедійного жанру, характерні для початкового стану його розвитку, а своєрідний "комедійний вибух" відбувся на Україні в 70—80-і роки XIX ст. [3, с. 159, 167].

Але, як вже зазначалося вище, на початку XX ст. жанр комедії занепадає. А.Козлов вказує, що це було спричинене тим, що в цей період "помічається прискорене соціально-політичне та ідейно-естетичне "прозріння" українських драматургів" [3, 192-193]. Крім того, на його думку, у гарячій і революційно-рухливій дійсності комічне через свою мізерність не могло бути в художньому зображенні нічим іншим, як епізодом, етюдом чи жартом [3, с. 183].

На популярність жарту наприкінці XIX — початку XX ст. вказує і Н.Малютіна: "Драматичний жарт, один з найбільш популярних жанрів рубежу століть, увиразнював насамперед ігровий характер драматичної дії та авторське прагнення дати сатирично-пародійну оцінку явищу" [8, с. 15].

Жарт визначається як комедійна п'єса побутового характеру на одну дію [5, с. 201], як давній різновид народної творчості, дотепний, зазвичай імпровізований, невеликий за обсягом, сюжетно завершений твір із несподіваною комічною розв'язкою [6, с. 368], як невеличкий комічний літературний твір, переважно п'єса гумористичного чи сатиричного змісту [7, с. 264].

Н. Малютіна виводить ґенезу драматичного жарту з інсценізованого анекдоту. З XVIII століття такі п'єси грались після закінчення п'ятиактної драми (трагедії) або випереджали її. За принципом контрасту ці п'єси набували комедійно-фарсового характеру, їхнім призначенням було викликати сентиментальний настрій у глядача або слугувати своєрідним відпочинком від трагедійного впливу основної п'єси. "Зрозуміло, — доходить висновку дослідниця, — що такі одноактівки нагадували побутові замальовки (образи) викривально-комедійного спрямування. Лексична неоднорідність увиразнювала дотичність до мовленнєвого прошарку просторічного міщанського середовища, що і стало невід'ємним компонентом одноактних драматичних жартів" [8, с. 16]. Крім того, як вона вказує, ігровий характер жарту та його моралістично-філософське викривальне спрямування чи не найкраще відповідали вимогам комедії.

Жанрове визначення "жарт" творам часто дають самі автори, у них вони висміюють негативні людські риси: згубні пристрасті, комічні риси поведінки та вдачі людини, найрізноманітніші побутові комічні ситуації [7, с. 201]. Є.Кротєвич також самостійно визначає жанр своєї п'єси як "жарт". Тож, якщо керуватися вказівкою автора, ми маємо справу з невеликою побутовою комедійною п'єсою, яка має сатирично спрямований характер і в якій викриваються та висміюються негативні риси людини.

В основу жарту "Сентиментальний чорт" покладено фантастичну історію — наміри Чорта, якому "остогидло, обридло, осточортіло робити тільки зло", розкрити справжню сутність людського роду, який, як

йому здається, за своєю суттю не злий і навіть проти-
лежний злу. Чорт закладається із Сатаною, що, живучи
серед людей і маючи таку ж подобу, як і вони, збере до-
кази своєї позитивної думки про людей. Щоб впевни-
тись у цьому цілком, головний персонаж просить мати
право ім'ям Сатани відкривати їхні душі. У цьому, у по-
казі відстані між зовнішньою і внутрішньою суттю, між
тим, ким людина є насправді, і ким вона хоче здавати-
ся, як зазначає В.Сахновський-Панкеев, полягає одне
з найголовніших завдань комедії [9, с. 115]. Але, про-
бувши серед людей деякий час і відкривши їхні душі,
Чорт бачить, що людський рід не цікавлять краса, мис-
тецтво, благодійність, що йому не притаманні кохання,
батьківська любов, подружня вірність, співчуття, що
насправді люди лицемірні, підступні, продажні і зовсім
не такі, якими він їх вважав. Тому, змінивши свою дум-
ку про сутність людського роду, головний персонаж у
фіналі зазнає поразки.

Композиція п'єси складається з прологу і трьох дій.
Пролог визначається як "композиційний компонент,
початковий етап епічного, драматичного твору, у якому
коротко викладаються розгорнуті далі події або зобра-
жується одна подія, віддалена в часі від основної дії,
яка проливає на неї світло, відтінює її, розкриває пер-
шопричини подальших колізій; або повідомляє про
ідейно-тематичний задум автора, мету твору" [7,
с. 567]. Дійсно, саме у пролозі ми дізнаємось про за-
дум Чорта, а відповідно й автора, розкрити справжню
сутність людей. Наявність прологу в творі Є.Кротевича
спричинена й тим, що п'єса побудована за зразком
класичної єдності місця, часу і дії: події відбуваються в
одній кімнаті протягом однієї доби, що відповідає заса-
дам традиційного драматичного твору. Тому наявність
прологу, події якого відбуваються на Лисій горі біля
Києва, не випадкова.

Основним сюжетним осередком у жарті стає сім'я
лікаря Павленка, який, здаючи в оренду кімнату,
сподівається допомогти своїм трьом дочкам якнай-
швидше вийти заміж за першого ліпшого. Тож ідеєю
твору, за визначенням Є.Старинкевич, є сатиричне зо-
браження справжніх намірів цих дівчат: "Драматурги
старшого покоління Є.Кротевич, Я.Мамонтов, Л.Ула-
гай-Красовський, В.Таль-Товстонос здебільшого спря-
мовували сатиру проти міщанських форм сімейних
відносин та їхніх пережитків у сучасності, але в цих
своїх комедіях не йшли далі дореволюційної побутової
сатири, висміюючи панночок-міщанок, "дочок на ви-
данні" тощо" [10, с. 36-37].

Але крім основної ідеї у п'єсі дуже гостро
підіймається проблема спокуси багатством. У жарті
викривається справжня сутність людини, її жадоба до
збагачення будь-якою ціною, висміюється поведінка
тих, які бажають збагатитися за рахунок інших. Ця ідея,

по-перше, яскраво розкривається в образі вісімнадця-
тирічної Галі, наймолодшої дочки Павленка, здатної,
спокусившись багатством, погодитися на шлюб із чо-
ловіком на 50 років старшим за неї. Яскравим прикла-
дом ідеї спокуси грошима є й діяльність заснованого
Павленком товариства "Допомога бідному ближньо-
му", основним завданням якого є боротьба зі злом і ос-
таточне знищення його. Насправді ж члени товарист-
ва, які так красиво розповідають про його високу мету
і діяльність у своїх промовах, цікавляться тільки гроши-
ма голови — баронеси Фон-Таль, про що свідчать дум-
ки, викриті Чортом.

Тож жанр досліджуваної п'єси дійсно можна
ви-значити як жарт, в основі якого — анекдотична
побутова історія, розігрування, обман, гра, що спря-
мовується на випробування спокусою, завдяки чому
відбувається комедійно-сатиричне викриття і засу-
дження справжньої людської природи.

Проведене в статті дослідження жанрової сутності
п'єси Є.Кротевича "Сентиментальний чорт" і визначен-
ня її як жарту, а також з'ясування характерних особли-
востей цього жанрового різновиду традиційної комедії
може стати плідним щодо подальшого її вивчення.
Отримані результати також можуть бути використані
під час опрацювання літературного процесу початку
XX ст., у якому жарт функціонував найбільшою мірою.

Література

1. Возняк М. Початки української комедії (1619—1819) / М. Возняк. — 2-е вид., незмінне. — Накладом Української Книгарні "Говерля", 1955. — 251 с.
2. Волькенштейн В. М. Драматургія / В. М. Волькенштейн. — М.: Советский писатель, 1969. — 336 с.
3. Козлов А. В. Українська дожовтнева драматургія. Еволюція жанрів: навч. посібник / А. В. Козлов. — К.: Вища шк., 1991. — 200 с.
4. Кротевич Є. Вибране / Є. Кротевич. — К.: Держлітвидав, 1959. — 592 с.
5. Лексикон загального та порівняльного літературознавства / ред. А. Волков, О. Бойченко [та ін.]. — Чернівці: Золоті литаври, 2001. — 636 с.
6. Літературознавча енциклопедія в 2 т. Т. 1. А — Л / укл. Ю. І. Ковалів. — К.: ВЦ "Академія", 2007. — 608 с.
7. Літературознавчий словник-довідник / ред. Р. Т. Гром'як, Ю. І. Ковалів [та ін.]. — К.: ВЦ "Академія", 1997. — 752 с.
8. Малютіна Н. П. Українська драматургія кінця XIX — початку XX століття: аспекти родо-жанрової динаміки: монографія / Н. П. Малютіна. — Одеса: Астропринт, 2006. — 352 с.
9. Сахновський-Панкеев В. А. О комедии / В. А. Сахновський-Панкеев. — Л.-М.: Искусство, 1964. — 224 с.
10. Старинкевич Є. І. Українська радянська драматургія за 40 років / Є. І. Старинкевич. — К.: Вид-во Акад. наук УРСР, 1957.

Статья посвящена выяснению и раскрытию сущности понятия "шутка". Так называли свои пьесы драматурги начала XX в., к которым принадлежит и Е.М.Кротевич. На материале его пьесы "Сентиментальный чёрт" исследуется реализация характерных особенностей шутки как жанровой разновидности традиционной комедии периода рубежа столетий.

Ключевые слова: комедия, драматический жанр, шутка, драматургия начала XX в.

The article is devoted to finding out and revealing the essence of a notion "joke". Playwrights of the beginning of the 20th century with E. M. Krotevich among them called their plays that way. On the basis of his play Sentimental Devil, the realization of the characteristics of the joke as a genre variation of a traditional comedy at the turn of the century is analyzed.

Key words: comedy, drama genre, joke, drama of the beginning of the twentieth century.

Риси постмодернізму у драматургії Валерія Шевчука

Олена Ліпінська,

аспірант кафедри української філології

та методики викладання фахових дисциплін

ДЗ "Південноукраїнський національний

педагогічний університет імені К. Д. Ушинського"

У статті проаналізовано з точки зору поетики постмодернізму драматичні твори Валерія Шевчука, з'ясовано риси індивідуального стилю митця.

Ключові слова: модернізм, постмодернізм, інтертекст, інтертекстуальність, принцип гри.

Як філософська категорія термін "постмодернізм" поширився завдяки творам філософів Ж. Дерріди, Ж. Батая, М. Фуко, Ж.-Ф. Ліотара тощо. На сучасному етапі існує велика кількість різноманітних, часто суперечливих досліджень українських літературознавців, присвячених визначенню цього культурного феномену, зокрема Д. Затонського, Т. Гундорової, М. Павлишина, Н. Ліхоманової, С. Андрусіва, Р. Харчук, О. Ільницького, Л. Калинської, Т. Денисової, Н. Зборовської та ін. Ними були сформульовані основні положення естетичної концепції постмодернізму і специфіка її засвоєння українською літературою.

Переважає кількість дослідників сходяться на тому, що для української літератури не притаманний постмодернізм у чистому вигляді, основною ознакою якого вважають заперечення модернізму, який так уподобали українські письменники. "Постмодернізм — цілісний, багатозначний, динамічний, залежний від соціального та національного середовища комплекс мистецьких, філософських, епістемологічних науково-теоретичних уявлень, дистанційованих від класичної та неокласичної (модерністської) традиції, що склалася в західній культурній постметафізичній самосвідомості за останні десятиліття ХХ століття" [6, с. 253]. Переважно він розвивається у жанрах фантастичної притчі, роману-сповіді, антиутопії, оповідання, міфологічної повісті, соціально-філософського і соціально-психологічного роману.

Українська драма у ХХ столітті після доби модернізму так і не стала центром літературного процесу, однак вона зазнала суттєвих змін і трансформацій. Ще більших змін вона зазнала із становленням нового літературного напрямку. Постмодерн часто тлумачиться дослідниками не як мистецтво, а як своєрідний тип мислення, як образ світорозуміння. Серед найхарактерніших універсальних трансформацій сучасної культури, що відбуваються під впливом постмодернізму, найчастіше виокремлюють наростання тенденцій, невизначеності, що виражаються у відкритості, плюралізмі, еклектизмі, неортодоксальності, непорядкованості культурного життя. Провідною рисою постмодерністської свідомості називають іманентність, яка перетворює культурну діяльність на інтелектуальну гру, своєрідне метамистецтво.

Українська драматургія постмодерної доби, за визначенням багатьох вчених, балансує на межі двох домінуючих векторів тяжіння — модерністського та барокового. "Постмодернізм заявив про себе в українській літературі як сфера необарокової карнавалізованої гри й лінгвістичного іронізму" [2, с. 165]. Стосовно літератури, яку відносять до необарокової, застосовують ті ж характеристики, що й до літератури

постмодернізму: фрагментарність, іронія, принцип гри, ефект провокації, світ-ілюзія, сон, хаос тощо. Не виключенням стали й твори Валерія Шевчука, "закоріненого (як про нього пишуть) у надра барокової поетики". Барокові тенденції у його творчості визначали: М. Жулинський, Р. Мовчан, Л. Тарнашинська, О. Солецький, Н. Городнюк та ін., але дослідження переважно стосувались прозових творів письменника. Драматургія В. Шевчука, за винятком праць Л. Залеської-Онишкевич, й досі залишається поза увагою літературознавців, що й обумовило мету нашої статті — визначення постмодерних рис у драматургії митця. Відповідно до мети окреслено такі завдання: дослідити розвиток української драми у постмодерному дискурсі, проаналізувати п'єси письменника, виокремлюючи в них відповідні ознаки (інтертекстуальність, іронію, принцип гри і т.д.).

У драматургії Валерія Шевчука можна виділити численні риси постмодернізму. У його творах яскраво виражена інтертекстуальність, яку вважають однією з домінуючих ознак постмодерного твору. Естетична гра з чужими текстами — основа постмодерністської поетики, а у Валерія Шевчука, у його драматургічних творах, вона відзначається великою майстерністю. П'єси відображають не тільки активні естетичні пошуки митця, але й складні процеси взаємодії та зміни художніх систем, автор використовує численні алюзії, прямі цитати, самоцитати, завдяки чому досягається символізація тексту, стираються грані між реальністю та ілюзією.

Твори Валерія Шевчука поліфонічні, у них присутній діалог із текстами барокової літератури, агіо-графічними творами, Біблією, міфологічними та фольклорними сюжетами і мотивами, іншими видами мистецтв. У своїй дисертації "Системотворчі моделі ідіографії Валерія Шевчука" І. Л. Приліпко зазначила, що "інтертекстуальність є важливою системотворчою моделлю ідіографії Валерія Шевчука, показником його особливого авторського почерку" [8, с. 120]. На нашу думку, варто говорити навіть про інтермедіальність, настільки широким є медіа-простір, до якого звертається автор. У п'єсах митця відчутний вплив як сучасного постмодерного напрямку, так і давньої барокової драми. Письменник вишукано поєднує психологізм дії з формами інтермедій, наскладених спостережливостю, тонким гумором, підкріплених глибиною обізнаністю автора з давньоукраїнськими містеріями, драмами, трагікомедіями. Ознаки, властиві вертепній та шкільній драмі, творчо переосмислені драматургом, помітні у п'єсах "Вертеп" та "Брама смертельної тіні". "Вертеп" повністю відповідає структурі класичної вертепної драми з її дійовими персонажами (у вертепному дійстві

персонажі були такі: Смерть, Чорт, Ірод та простолюди), сцена мала два поверхи, що символізували відповідно рай і пекло. Вертепна вистава завжди поділялася на дві частини: релігійну і світську — трагічну і комічну.

Поєднання комічного і трагічного характеризує драматургію Валерія Шевчука; вона, як і вся творчість письменника, поліфонічна. У п'єсах одночасно співіснують кілька жанрових означень: "елементи фарсу органічно поєднуються з психологізмом, клоунада з драмою, трагедія з музичною хореографією, гра реальних персонажів з тінями та алегоріями, неначе каниони театру розмиті у парадоксальній чи модерній формі впливу на читача-глядача...Хто б ще так глибоко, окрім В. Шевчука, відчув та переосмислив зв'язок епох і культури українського барокового класицизму із сучасними модерними формами театрального мистецтва?" — зазначав Г. Шумейко, заслужений артист України, провідний актор національного театру імені М. Заньковецької [12, с. 6].

На початку першої дії у п'єсі "Брама смертельної тіні" на сцені розігрується справжній фарс, переростаючий у трагедію: у сні до Мазепи приходять офіцер, Максимович (архієпископ чернігівський), солдат приганяє "народ", і вони чинять справжню розправу над лялькою, подобою Мазепи, "кукла — это твоє подобие шутовское...в сущности то, кем ты был и есть", — пояснює йому офіцер [11, с. 195]. У кінці п'єси (друга інтермедія) все відбувається наче у кривому віддзеркаленні: замість гірлянди — вивіска з написом "Змінник", замість квітів — бур'ян. Біля хреста, як колись біля портрета, починають тепер вже "контрадедикацію": знову виступають Яворський, Прокопович, але тепер з прокльонами і нищівною критикою на адресу гетьмана виступає Петро Заєць, який у кінці промови додає, повністю виправдовуючи своє ім'я: "Мене ніхто не бачив? Га? Ліпше хай ніхто не бачить, а я своє діло зробив. Може, щось і у руку капне?". А під завісу спудеї проголошують: "Є така мудрість світова: кожна драма — це вельми часто комедія! А життя людське, шановне панство, трагікомедія" [11, с. 238].

Іронія також є однією з яскравих ознак постмодернізму. Її у п'єсах Валерія Шевчука не бракує: у словесних перепалках персонажів, у змалюванні образів дійових осіб тощо. Для прикладу можна навести опис семи сестер із п'єси "Кінець віку (Вода життя)": "...могутня, в тісно обляглії сукні... В неї вольове з підгаром лице, а між бровами чимала, майже чорна бородавка" [11, с. 275] — Марія; тітка Броня "з пофарбованим у фіолетове волоссям і з обличчям так густо на помадженім, що воно нагадує маску міма" [11, с. 275].

Стару бабу Ганну, яку колись кохав Алімпій ("Мізерія"), автор саркастично називає красунею, а у примітках вказується, що вона "почварна баба". У "Птахах з невидимого острова", коли Олізар намагається допитатись, куди ж він потрапив, йому відповідають: "Потрапили туди, куди вам потрібно. А, може, й нам..." [11, с. 146].

Серед суспільства, представники якого хотіли створити кращий світ на "невидимому острові", як іронічно зауважує Валерій Шевчук, не можна згадувати Бога. Вони наслідують окультині елементи середньовічної кабалістики. Розенрох з'являється перед нами з двома книгами — "Сефер Ієцироу" ("Книгою творення") та "Зогаром", що були присвячені способом відкриття прихованого змісту Тори, в якій, за твердженням кабалістів, записана уся минула та майбутня історія світу та кожної людини. Вчителями їхньої громади він називає: Піко де Мірандолу — італійського мислителя епохи Відродження, представника ранньо-

го гуманізму, що виокремлював людину за межами космічної ієрархії, та Іоганна Рейхліна — німецького філософа, знавця грецької та єгипетської мов, який був противником Реформації. Саме групою гуманістів, якими він керував, був написаний найвидатніший твір гуманістичної літератури — "Листи темних людей". Нове життя європейський окультизм отримав після виходу перекладеного Постелем "Сефер Ієцири". "Є ще один у нас великий учитель — Вільгельм Постель. Учення їхнє — найвище, що витворював розум" [11, с. 153].

Актуальною темою сучасної драматургії є згадки про історію України. Більшість із них позитивні, але багато хто з письменників досить сатирично ілюструє минуле, а дехто навіть із боєм. "У Шевчуковому Вертепі, час СРСР і час Ірода мають знак рівняння" [3, с. 109]. Часто у його п'єсах відчувається саркастичний натяк на тоталітарний режим минулої влади. Це настільки "ощасливлені" сироти з драми-феєрії "Панна квітів", яких перетворив на тюльпани дід Крінос, вони навіть зображуються письменником у ремарках в піонерських галстуках та з заклеєними ротами. Сестри з "Кінця віку" уособлюють собою "уламки колишньої імперії", уже згадуваний нами острів, тавро невільника на чолі Олізара тощо.

Рисами постмодернізму позначаються потяг до архаїки, міфу, колективного несвідомого. Про архетипи та функціонування міфу у творчості Валерія Шевчука зазначали різні дослідники. Л. Залеська-Онишкевич згадує про міф вічного повернення до місця свого народження у п'єсі "Птахи з невидимого острова", вказуючи, що "...цей міт трактується ширше, з натяком ще й на інший елемент контакту з ойкуменою, рідним світом" [3, с. 20]. У його творах часто з'являються люди-тіні, — можливо, це натяк на відомий усім давньо-грецький міф про походження малярства із окресленої вугіллям тіні на камені, тут же і відображення природи людини і її тіні тощо.

Постмодерна естетика творів — це зосередження уваги на долі "маленької людини" поза часом і у сучасному вимірі, дегероїзування та іронізування всього. Героями Шевчукових творів завжди є звичайні пересічні люди. Єдиний раз письменник порушив це правило, звернувшись до образу Мазепи у "Брамі смертельної тіні", але й тут письменника цікавили перш за все людські якості гетьмана, а не його "історична значущість". "Постмодерністичні й посттоталітарні герої творів... не повторюють, не декларують ніяких "правд" чи ідей, і не довіряють їм. Тому — мовні ігри і карнавалізація, пустотливість, кемп, іронізування" [3, с. 115].

Ігровий момент присутній майже у всіх творах Шевчука. Усі мешканці острова грають за певними правилами, вони не вірять у те, що проповідують, але не виказують цього. Белінський якось зізнається Олізару: "Не думайте, що ми настільки дурні, що й справді вважаємо: ваша розповідь — вигадка... Наше вчення будується на вірі, а не розумі" [11, с. 167]. Між Розенрохом і Олізаром розгортається справжній інтелектуальний двобій. Панна Квітів протистоїть діду Кріносу, який грається із нею, як кішка з мишкою, отримуючи від цього явне задоволення.

Гра у п'єсах відбувається не лише між героями творів, а й між автором та читачем. В. Шевчук використовує велику кількість різних знаків, символів, культурних кодів, що надає можливість читачу сприймати його твори у різних площинах відповідно до рівня обізнаності та ерудованості. "Серед визначальних рис поетики В. Шевчука, що дозволяють віднести його

художню творчість до "прози культури"... акцентуємо увагу на таких: вільне оперування знаками культури, установка на текст (у структурно-семіотичному розумінні — будь-яке культурно значуще повідомлення) як вищу реальність (світ як текст), поетика палімпсесту, необароковість як постмодерна стратегія культуротворення [1, с. 9]. У багатьох творах письменник вільно використовує іноземну мову, найчастіше латину, що є свідченням освіченості його героїв, їх причетності до кола "посвячених". До речі, використання у творі різних мов теж вважають характерною рисою постмодерну.

Отже, можна зробити висновок, що В. Шевчук — реаніматор давніх наративних форм, який залишається у межах барокової стилістики та символіки, але разом з тим експериментує із новітніми формами та методами сучасної постмодерної поетики. Творчості митця притаманний метаісторичний погляд на сучасність та історію. Минуле письменник подає крізь призму людської особистості. Його драматургія наближена до естетики постмодернізму, що її вигідно відрізняє від творів "класичних" постмодерністів, відсутня штучність, колажність; усі засоби у п'єсах художньо мотивовані та є органічним цілим.

Література

1. Городнюк Н. А. Знаки необарокової культури Валерія Шевчука: компаративні аспекти / Н. А. Городнюк. — К.: Твім інтер, 2006. — 216 с.
2. Гундорова Т. Ностальгія та реванш. Український поетич-

ний модернізм у лабіринтах національної ідентичності / Т. Гундорова // Кур'єр Кривбасу. — 2001. — № 144. — С. 165 — 172.

3. Залеська Онішкевич Л. М. Текст і гра. Модерна українська драма / Л. М. Залеська Онішкевич. — Львів: Літопис, 2009. — 472 с.

4. Ильин И. П. Постструктурализм. Деконструктивизм. Постмодернизм / И. П. Ильин / [текст] — М.: "Интрада", 1996. — 253с.

5. Козачук Н. Інтертекстуальність як ознака стилю Валерія Шевчука / Н. Козачук // Питання літературознавства: Науковий збірник. — Чернівці: Чернівецький нац. ун-т, 2009. — Вип. 78. — 360 с.

6. Літературознавча енциклопедія у двох томах / Ю. І. Ковалів — К.: "Академія", 2007. — Т. 1. — 608 с.

7. Мовчан Р. Світ ніколи не впливає його / Шевчук В. Привид мертвого дому [роман-квінтет] — К.: "Пульсари", 2005. — С. 5 — 26.

8. Приліпко І. Л. Системотворчі моделі ідіографії Валерія Шевчука: дис. на здобуття наукового ступеня кандидата філол. наук: спец. 10.01.01 / Ірина Леонідівна Приліпко. — К., 2006. — 186 с.

9. Тарнашинська Л. Б. Художня галактика Валерія Шевчука. Постать сучасного українського письменника на тлі західноєвропейської літератури / Л. Б. Тарнашинська. — К., 2001. — 224 с.

10. Фатеева Н. А. Интертекст в мире текстов: Контрапункт интертекстуальности / Н. А. Фатеева. Изд. 3-е, стереотипное. — М.: "КомКнига", 2007. — 280 с.

11. Шевчук В. О. Драматургія / В. О. Шевчук. Драматургія [літературно-художнє видання] — Львів: Сполом, 2006. — 416 с.

12. Шумейко Г. Духовний бенкет для театру / Г. Шумейко // Драматургія [літературно-художнє видання] / В. Шевчук — Львів: Сполом, 2006. — С. 4—6.

В статті аналізуються з точки зору поетики постмодернізму драматическі твори Валерія Шевчука, вияснені чотири індивідуальні риси його стилю.

Ключевые слова: модернізм, постмодернізм, інтертекстуальність, інтертекст, принцип гри.

This article is from the point of view of the poetics of the postmodern dramatic works of Valery Shevchuk, the poetic style of the artist.

Keywords: modernism, postmodernism, intertext, intertextuality, the principle of the game.

УДК 821.161.1.2

Драматургія І. Карпенка-Карого з погляду рецептивних інтересів молоді

Марія Маковій,

старший викладач кафедри українознавства

Київського національного університету будівництва і архітектури

Стаття присвячена перегляду уявлень про драматургію І. Карпенка-Карого, віднаходження в ній інтересів молодого глядача (читача).

Ключові слова: "корифеї українського театру", драма, п'єса, комедія, трагедія, мелодрама, життєвий вибір, читач старшого шкільного віку.

"Корифеїв українського театру" (М. Кропивницький, брати Тобілевичі — І. Карпенко-Карий, М. Садовський, П. Саксаганський, М. Садівська-Барілотті, а також М. Старицький, М. Заньковецька, І. Загорський, О. Максимович та багато ін.) зазвичай пов'язують з відповіддю національно свідомих драматургів та режисерів на Валуєвський циркуляр та Емський указ, з формуванням професійного національного театру на соціально-реалістичній, соціально-побутовій та романтичній основі. Вони спиралися на культурні потреби "етнографічно української, національно несвідомої маси", яку мали перетворити у народ, тому вважали свій театр не лише місцем реалізації сценічного мистецтва, а й "одиноким огнищем, біля якого могли збиратися українські сили" [1, с. 172; 146; 147], трибуною

народницької ідеології. Недарма назва "корифеїв" походить від назви лідера хору в давньогрецькому театрі, обов'язком якого було керування цим хором під час вистав, іноді — виступи перед хором.

Драматичні твори І. Карпенка-Карого, М. Кропивницького, М. Старицького адресовані передусім дорослому глядачеві (читачеві), який уже має життєвий досвід, може давати глибокі критичні оцінки виставам. Водночас їхні п'єси входять до складу шкільних програм, автори яких не завжди враховують вікові особливості юнацького періоду, ще не готового до сприйняття складних соціально-економічних відносин. Молодь старшого шкільного віку прагне свіжих яскравих вражень, іноді з романтичним відтінком, пригодницького чи авантюрного дійства, любовних перипетій тощо.

На жаль, того всього старшокласники не можуть отримати зі складної комедії "Хазяїн" І. Карпенка-Карого, тому часто сприймають її образи як абстрактну знакову систему. Наділені особливим скепсисом та максималізмом, юнаки у ході рецепції негативних персонажів цього твору можуть винести неадекватне уявлення про драматургію І. Карпенка-Карого. Відтак художні якості п'єси для них лишатимуться незрозумілими.

Шкільна програма нехтує творами І. Карпенка-Карого, легшими для сприйняття юнаків і дівчат, які замислюються над проблемою життєвого вибору в екстремальних ситуаціях, шукають собі приклад для наслідування. Таким твором могла б стати історична трагедія "**Сава Чалий**" (1899), перенаповнена засобами мелодрами із заплутаними діями, інтригами, змовами, викраденням, підкупамі. Трагедія з пафосним мовленням та гіперболами близька драмі В. Гюґо [3, с. 27]. Хоча І. Карпенко-Карий, полемізуючи з М. Костомаровим, відійшов від "романтичної драми з підкресленою афектацією у вчинках дійових осіб" [6, с. 12], спростовував однозначне уявлення про "перевертня" [5, с. 379], полемізував з традиційним однозначним трактуванням позитивних і негативних героїв.

Сава Чалий в інтерпретації І. Карпенка-Карого пройнятий сумнівами, приречений на помилки та компроміси, тому мусить розриватися між роллю ватажка гайдамацького повстання і великим коханням до панни Зосі, яку відбив у гонористого Жезницького. Сава Чалий був непересічною постаттю. Його чеснотами захоплювався Шмигельський, пропонував приєднатися до коронного гетьмана М. Потоцького. Його поважали запорожці, але не пробачили зради, тому обрали отаманом його антипода Гната Голого. Головною інтригою, що могла би зацікавити глядачів (читачів) старшого шкільного віку, стало роздвоєння свідомості головного героя, що завдавало йому нестерпних душевних мук. Розриваючись між любов'ю до України і панни Зосі, він страждав комплексом валленродизму, найповніше розкритому в одному із монологів. Схожі сумніви характерні для Карла Моора з драми "Розбійники" Ф. Шиллера.

Сава Чалий був трагічною постаттю, сам судив себе: "О, коли б я мав тепер сто рук і в кожній зміг тримати десять шабель, щоб заплатити гордині і покарати її пиху, то і тоді б, здається, ще не вдовольнивсь". Його прагнення уникнути кровопролиття між козаками й шляхтою ніхто не збагнув. А втім, зрада в п'ятій дії довела отамана до усвідомлення збройного опору гайдамаків: "...треба припинити дику волю гайдамацьку, поки не захопив цей рух увесь народ!...". У такому разі він суперечив народному уявленню про героя, покликаного ціною свого життя боронити рідний край. Тому кара була неминучою: її здійснив безкомпромісний Гнат Голий, виконуючи волю запорожців і гайдамаків.

Розкавання Сави Чалого ("Я смерть прийняв за рідний край... Я кров'ю змив свою вину") не виконує функції катарсису, обов'язкової для трагедії, що свого часу спостеріг Арістотель у своїй "Поетиці". Проте з образу головного персонажа, затиснутого колізіями між обов'язком і почуттями, не знято героїчних ознак. Йому так і не вдалося розв'язати "суперечність між його суб'єктивним бажанням зробити добро для свого народу та об'єктивною неспроможністю цього поривання" (Лариса Мороз). Твір І. Карпенка-Карого має у такому разі полістильні характеристики. Будучи реалістичним у своїй основі, він містить поєднання романтичних й класицистичних елементів, взаємо-ви-ключних в історичному просторі.

Драматург, ідучи за інтертекстуальною фабулою, спирався на документальні матеріали, "різноманітні історичні джерела", які він "ретельно, уважно і серйозно" вивчав, щоб збагнути суть гайдамацького руху [7, с. 117]. Моральні максималісти юнацького віку, ознайомившись з неоднозначним образом Сави Чалого, опиняються у проблематичному полі людського існування, в якому неможливо знайти однозначної відповіді.

Зовсім інше трактування колізій історичного минулого спостерігається у романтичній драмі з елементами символізму "**Гандзя**" (1902) І. Карпенка-Карого. Вона мала сценічний успіх. Автор довго не міг визначитися з її жанровою специфікою, називав "повістю з часів руїни", "драматичною хронікою", "драмою". Звернувшись до епічного елемента, автор мав на меті усунути поширену "театральну романтизацію" минулого. Таємнича історія, закладена в основу сюжету, оповита натяками, прихована за зовнішніми подіями, безперечно викликає у юнацтва жвавий інтерес.

На тлі Руїни XVII ст., що склалася в Україні після Хмельниччини, драматург висвітлює людські долі в часи їх злетів і падінь, що характерно для барокової особистості, змушеної діяти в екстремальних ситуаціях. Тому п'єса, насичена пригодницькими інтригами, авантюрними сюжетними поворотами, зокрема прийомом викрадення, трагічним фіналом [3, с. 26-27], вражає гнучкістю авторської фантазії, ще раз переконує, що І. Карпенко-Карому було затісно у реалізмі, тому він обережно використовував можливості "нової драми", поєднуючи її з традиціями мелодрами, з романтикою січового товариства. Головна героїня Гандзя стала розмінною монетою Петра Дорошенка. Подарована турецькому султану, вона виборює своє право на життя, протестує проти сваволі меркантильного суспільства, виявляє вольові якості української жінки.

Навколо Гандзі вирує конфлікт пристрастей, перемищуються сюжетні лінії, пов'язані з її коханим козаком Зінком, польським полковником Пиво-Запольським, який, підробивши листа гетьмана Ханенка, викрадає дівчину з турецької неволі, комендантом Білоцерківської залоги Лобелем, статечним кошовим отаманом Пелехом та ін. Героїня, живучи у мінливому світі, щоразу стає іншою. Постійно змінюється і символіка, яку вона репрезентує в романтичній драмі. Спостерігаються метаморфози Гандзі від самосвідомої українки до польської шляхтянки: "Тепер Гандзі нема. Перед тобою — ясновельможна пані Галина Пиво-Запольська". Відречення від національної ідентичності стає для неї фатальним, позбавляє її сенсу життя, тому вона накладає на себе руки. Критика вважала такий фінал надуманим, тому "задум" не був належно реалізований через брак "потрібних для цього мистецьких засобів (символічного звучання реального персонажа)" [4, с. 189]. У такому разі загострюється рецепція неоднозначного життєвого вибору головної героїні, що виходить за межі усталених поглядів на національну ідентифікацію, на трагічну історію України.

Зіставляючи драми "Сава Чалий" і "Гандзя", читач старшого шкільного віку неминуче опиниться в ситуації пошуку сенсу людського життя, що активізує його мислення, спонукатиме до аналізу нетипового людського існування у складних ситуаціях, що виходять за межі схематичного тестування. У такому разі для з'ясування типологічної подібності людських характерів, що опиняються у просторі випробування, можна проаналізувати й трагедію "**Бондарівна**", стилізовану під народну думу, й означену фольклорно-оповідною манерою

драму "Лиха справа поле спалить і сама щезне".

Читачам старшого шкільного віку можна рекомендувати й розважальну комедію-жарт "Паливода XVIII століття" на чотири дії (1893) І. Карпенка-Карого. Твір має жанрові ознаки романтично-побутової історичної драми з любовними пригодами, які розвиваються на широкому інтертекстуальному тлі. Глядач потрапляє у стихію народної пісні, зокрема про М. Потоцького, ремінісценцій збірки "Галицько-руських анекдотів", пародійованих шаблонів "comedia dell'arte", алюзій на історії про турецького султана Гарун аль Рашіда, п'єсу "Приборкання норовливої" В. Шекспіра, казку "Цигани" П. Куліша [2, с. 233]. Головний герой — волинянин Харько Ледачий — у компанії Графа-розбишаки, який відмовляється одружитися з Ядвігою, дочкою дядька, пройдисвітів Тхоржевського та Кліма виконує роль блазня. Розігрування фіктивних заручин Харька Ледачого з Домкою, в яку закоханий Клим, втеча з нею нагадує пародійований епізод п'єси "Назар Стодоля" Т. Шевченка.

Складається враження, що комедія побудована за принципом шекспірівського "театру в театрі", з використанням фантазмагоричних картин, як в епізоді обміну головами Графа-розбишаки й Харька Ледачого, проінтерпретованому Гавендою. І. Карпенко-Карий у своїй комедії постає зовсім іншим драматургом, ніж у серйозних п'єсах "Сто тисяч" або "Хазяїн", майстром розкутої театралізованої гри, триктсеріади, що завжди

була до вподоби молоді.

П'єси "Сава Чалий", "Гандзя", "Паливода XVIII століття" І. Карпенка-Карого дозволяють по-новому сприймати його драматургію, дають підстави розглядати їх за адресним призначенням, тому що вони наповнені пафосом та колізіями, які хвилюють молодь. Аналогічні спостереження можна поширити і на творчість М. Старицького, зокрема на історичні драми "Оборона Буші", "Маруся Богуславка" і на побутову драму з любовними перипетіями "Олеся" М. Кропивницького.

Література

1. Антонович Д. Триста років українському театру. 1619—1919 та інші твори / Д. Антонович. — К.: "ВІП", 2002. — 418 с.
2. Вороний М. Поезії. Переклади. Критика. Публіцистика / М. Вороний. — К.: Наукова думка, 1996. — 699 с.
3. Іваненко Ю. Жанри драматургії Тобілевича / Ю. Іваненко // Театр. — 1937. — Ч. 7. — С. 26—27.
4. Мамонтов Я. Драматургія І. Тобілевича // Тобілевич І. Твори: У 6 т. — Х. — К., 1931. — Т. 6. — С. 189.
5. Франко І. Зібрання творів: У 50 т. — Т. 37. — С. 379.
6. Шаблійовський Є. Микола Іванович Костомаров і діяльність // Костомаров М. І. Твори: У 2 т. — К., 1967. — Т. 1. — С. 12.
7. Шнайдер Б. І. Трагедія "Сава Чалий" Карпенка-Каро-

Статья посвящена пересмотру представлений о драматургии И. Карпенко-Карого, поиску в ней интересов молодого зрителя (читателя).

Ключевые слова: "корефеи украинского театра", драма, пьеса, комедия, трагедия, мелодрама, жизненный выбор, читатель старшего школьного возраста.

The theme of the article is the review of different points of view on the dramaturgy of I. Karpenko-Kary, the finding of interests of the young spectator (reader) in it.

Keywords: "the coryphaeus of the Ukrainian theater", drama, stage play, comedy, tragedy, melodrama, life choices, high school age reader.

УДК 37.32:821.161.2

Роль заголовків у процесі вивчення драматичних творів

Оксана Міщенко,

аспірант кафедри української мови і літератури

Чернігівського національного педагогічного університету імені Т. Шевченка

У статті акцентується увага на необхідності роботи над заголовком художнього твору в процесі його шкільної інтерпретації. Крізь призму заголовків драматичних творів кінця XIX — початку XX століття простежено основні тенденції драматургії того часу. Представлені методичні рекомендації учителям шкіл, ліцеїв, гімназій для роботи над заголовками драматичних творів.

Ключові слова: заголовок твору, інтерпретація, драматургія, символізм, алюзія.

Особлива роль у процесі літературної освіти школярів відводиться проблемі системного аналізу художнього твору, що базується на цілісності його сприйняття, єдності змісту й форми. Чим глибший і повніший аналіз твору, тим сильніший вплив на особистість він має. Одним із основних компонентів організації тексту та найголовнішим прийомом його апперцепції є назва твору. За термінологією дослідників ономастичного простору, термін "назва твору" синонімічний до понять "бібліонім", "титул", "заголовок", "ім'я твору".

Слабкою ланкою системи шкільної інтерпретації художнього твору є аналіз його назви. Це зумовлено об'єктивними і суб'єктивними причинами: обмеженість у часі, що є однією з постійних проблем викладання

літератури в школі; недостатнє розуміння вчителями ролі та функцій заголовків художніх творів; низький рівень обізнаності з результатами наукових досліджень, присвячених цій проблемі; слабка методична підготовка вчителів з питань роботи над назвою художніх творів. Проте, на нашу думку, процес інтерпретації художнього твору без використання надтекстового матеріалу є неприпустимим, адже "назва художнього тексту — це перший вербальний маркер концепту (первинної ідеї, задуму) тексту, що відображає ідеологічну та естетичну позицію автора" [2, с. 5]; "адекватна інтерпретація має місце лише в умовах цілісного тексту, де повністю виявляються всі дистантні зв'язки..." [5, с. 107]. Тому, враховуючи матеріали відомих

досліджень з розглянутої проблеми Е.В. Боевої, Ю.О. Карпенка, М.Н. Кожині, В.А. Кухаренко, В.О. Садівничого, В.В. Мерзвинського, Я.А. Мамонтова, Г.Л. Токмань, доходимо висновку, що непродуктивно аналізувати текст, не беручи до уваги його назву.

Отже, методична підготовка вчителів до роботи з назвою художнього твору в поєднанні з її великою практичною значущістю на сьогодні є надзвичайно актуальною. Ономастичний простір окремих представників драматичного жанру частково досліджений, але основні тенденції літератури кінця XIX — початку XX століття крізь призму заголовків драматичних творів, що стали предметом цього дослідження, у методичній літературі достатньо не висвітлено. Визначити роль заголовків у процесі вивчення драматичних творів та дати методичні рекомендації вчителям щодо роботи над заголовками драматичних творів на уроках української літератури є завданнями представленої розвідки. *Мета статті* — акцентувати науковців і практиків на тому, що саме назва твору є тим "важливим стрижневим ключем до тексту" [2, с. 4], розуміння якого є невід'ємним елементом інтерпретації драматичного твору.

Вивчаючи в школі ліричний, епічний чи драматичний твір, учителю необхідно звернути увагу учнів на специфіку заголовків окремого роду чи жанру літератури. Що стосується драматичних творів, то "заголовок п'єси відрізняється від заголовка наукового трактату, роману, новели і будь-чого іншого тим, що він надзвичайно чутливий" [4, с. 10]. З метою розуміння учнями ролі заголовків драматичних творів на початку їх вивчення учителю потрібно дати учням короткий історичний коментар: з давніх часів драма як рід літератури виступала основою театрального мистецтва, а назва п'єси, виконуючи рекламну функцію, була анонсом вистави. Тому заголовок твору часто був пророком успіху самої п'єси. Оскільки українська драма як твір для театру існує з 90-х років XIX століття, заголовки драматичних творів теж мають знаковий характер.

Спираючись на думки попередніх дослідників, вважаємо, що "заголовок — завжди данина традиційності, певний "моді" на цей вид онімів, що існує в літературному процесі в певний часовий відрізок і своєрідно взаємодіє з загальними принципами творення назв. Він завжди тісно пов'язаний не лише з стильовою манерою певного митця, а й з усім літературним напрямом" [2, с. 5]. Учням старших класів під час вивчення розвитку драматургії можна запропонувати самостійний аналіз заголовкового комплексу драматургії певного літературного періоду, простежити основні тенденції розвитку драматичного жанру крізь призму заголовків драматичних творів. Уважаємо, що розгляд титулів письменників конкретної епохи допоможе учням проникнути в глибинну суть їхньої творчості, виявити появу нових героїв, тем та ідей у драматургії того часу. Слід зазначити, що не всі заголовки є відкритими для розуміння з моменту їх прочитання. Назва, як "зашифрована формула тексту" [2, с. 3], може мати приховану вибухову силу, письменник може зберігати інтригу до кінця твору. Але заголовки найчастіше беруть на себе основне ідейне навантаження, стають індикаторами художнього простору того часу.

Тож аналіз заголовків драматичних творів допоможе окреслити основні тематичні лінії драматургії кінця XIX — початку XX століття. Так, на розвиток соціально-побутової теми вказують назви таких творів: "Наймичка", "Сто тисяч", "Хазяїн" І. Карпенка-Карого; "Не судилося" (Панське болото) М. Старицького; "Дві сім'ї" М. Кропивницького. Про актуальність п'єс на історичну тематику говорять заголовки творів М. Старицького:

"Богдан Хмельницький", "Маруся Богуславка", "Тарас Бульба", "Оборона Буші"; Г. Хоткевича: "Богдан Хмельницький", "О полку Ігоревім", "Довбуш"; І. Карпенка-Карого "Сава Чалий", М. Грушевського "Хмельницький в Переяславі", "Ярослав Осмомисл"; О. Островського "Іван Мазепа"; Лесі Українки "Бояриня". На рубежі XIX — початку XX століть в українській драматургії спостерігаються тенденції художнього психологізму, які репрезентовані в назвах драматичних творів: І. Франка "Украдене щастя", М. Старицького "Талан", І. Карпенка-Карого "Безталанна", М. Кропивницького "Страчена сила", Олександра Олеса "Танець життя", В. Винниченка "Гріх". Для нової української драми характерна поява нової тематики творів: непорозуміння між особистістю й масами — промовистими є заголовки творів М. Кропивницького "Скрутна доба", "Перед волею", Л. Яновської "Жертви", Лесі Українки "На полі крові"; емансипація творчої особистості — "Вона" Г. Хоткевича, "Крила" Л. Старицької-Черняхівської; оновлення моральних засад суспільства — "Без віри", "Людське щастя" Л. Яновської, "Щаблі життя" В. Винниченка, "По дорозі в Казку" Олександра Олеса, "На новий шлях" Б. Грінченка, "В передрозсвітньому тумані" М. Старицького.

Дослідження заголовків представників певної літературної течії допоможе виявити основні стильові ознаки того часу. Для прикладу візьмемо драматичний етюд **Олександра Олеса "По дорозі в Казку"**, який є яскравим прикладом символізму. Творчість Олександра Олеса була введена в шкільну програму нещодавно. Драматичну спадщину майстра вивчають у десятому класі загальноосвітніх навчальних закладів. Назва твору є символістською "надбудовою" тексту, що розрахована на розширене асоціативне поле читачів. Не випадково Я. Мамонтов зауважив: "У драматичних етюдах Олександра Олеса немає нічого випадкового...; за кожним словом і кожною річчю заховано символ, що надає цілком звичайним явищам зовсім іншого нового змісту" [9, с. 82].

Як твердять психологи, в учнів старших класів глибоко розвинута творча уява — домисли, життєві аналогії, узагальнення фактів, тому роботу над заголовком можна провести й на пропедевтичному етапі вивчення твору. З метою уникнення штамповості тлумачень символічності назви твору учням можна запропонувати самостійно виокремити та декодувати символи, означені в назві твору. Таким чином ми спрямовуємо учнів на аналіз тексту "від деталі в тексті до гіпотези і від гіпотези — до підтверджень" [1, с. 82]. Такий хід аналізу допоможе розвинути в учнів навички інтерпретації, аналізу, розширить їхнє асоціативне поле, оскільки старшокласники мають можливість доповнити декодовані в тексті символи. Роль учителя на цьому етапі дуже важлива, адже "завдання вчителя літератури, який проводить аналіз художнього твору, полягає передусім у формуванні саме інтерпретаційної свідомості учня" [13, с. 23]. На завершальному етапі необхідно обговорити з учнями традиційне тлумачення заголовка, оскільки "кожен читач розставляє акценти у творі на свій лад, інтерпретує його по-іншому" [5, с. 9], а вчителю "необхідно запобігти неправильному, перекошеному чи примітивному розумінню прочитаного" [1, с. 4]. Образ-символ Казки у творі є прикладом багатозначності слова, що є однією з базових рис символізму. У традиційному розумінні казка є алегорією ідеального. Авторське декодування цього символу можливе лише після прочитання драматичного етюду.

В одній знаковій площині з символічним образом Казки лежить й образ Дороги. Дорога — це древній образ-символ, спектральне значення якого досить широке: життєвий шлях, рух, пошук, випробування, процес відновлення та ін. Дорога у Олександра Олеся символізує процес духовного розвитку, страждань, прагнень, очищення, шлях до прогресу. Як результат аналізу заголовка драматичного етюд виникає запитання: Який символ є кодовим для твору? Що є сенсом подорожі — Казка чи сама дорога до неї? Казка набуває символічного значення кінця дороги, то це означає завершення духовного розвитку людства? А чи є Казка тим щасливим омріяним майбутнім? До діалогу необхідно залучити учнівську аудиторію. Для вчителя важливо залишатися одним із сприймачів і трансляторів твору, дати учням свободу думки, сприймати різні варіанти тлумачень, спонукати до обґрунтування своїх концепцій. Ці запитання так і залишаються відкритими, адже вони не вирішені самим автором.

Оскільки драматичний етюд "По дорозі в Казку" в шкільній програмі пропонується вивчати в порівнянні з "Мойсеєм" Івана Франка, поряд із поняттям компаративного аналізу твору, старшокласникам доречно ввести термін *алюзія*. За визначенням Р. Гром'яка, Ю. Коваліва, алюзія (лат. *allusio* — жарт, натяк) — художньо-стилістичний прийом, натяк, відсилання до певного літературного твору, сюжету, образу, а також історичної події з розрахунку на ерудицію читача [7, с. 30]. Цей прийом, створюючи численні асоціації за рахунок натяку на події, факти, персонажі інших текстів, значно увиразнить роботу учнів над текстом, актуалізує знання учнів з теорії літератури та суміжних дисциплін.

Аналіз назви драматичного етюд Олександра Олеся "Подорож до Казки" під призмою її алюзійності є важливим для розуміння учнями авторського задуму та для розшифрування значення інтертекстуальних елементів. У заголовку простежується ремінісценція з відомим біблійним сюжетом про Мойсея ("Мойсей" І. Франка) та легендою про Данко ("Легенда про Данко" М. Горького): герої вірять в Казку й прагнуть туди дійти. У результаті такої роботи учні проводять аналогії з творами вітчизняної та зарубіжної літератури вже з моменту першого знайомства з твором.

В статье акцентируется внимание на необходимости работы над заглавием художественного произведения в процессе его школьной интерпретации. Сквозь призму заглавий драматических произведений конца XIX — начала XX века отслежены основные тенденции драматургии того времени. Представлены методические рекомендации учителям школ, лицеев, гимназий для работы над заглавиями драматических произведений.

Ключевые слова: заглавие произведения, интерпретация, драматургия, символизм, аллюзия.

The article accents on the necessity by working at the artistic texts's titles in it's school interpretation. Through the dramatic's titles of the end of XIX — early XX centuries we watched the main tendencies of the dramatic's development of that time. The author of the article made some methodical recommendations to the teachers of schools, lyceums, gymnasiums about the working at the artistic texts's titles.

Key words: the title of the text, interpretation, dramaturgy, symbolism, allusion.

Аналіз драматургії кінця XIX — початку XX століття крізь призму їх заголовків допоможе учням систематизувати уявлення про особливості драматургії цього періоду, виявити основні стилеві ознаки та типи художнього мислення письменників того часу, перевірити й закріпити знання з теорії літератури. Отже, учитель української літератури, обираючи такий творчий аналіз драматичних творів, має за мету значно розширити кругозір школярів, актуалізувати знання учнів з інших дисциплін, розвинути інтерес до наукового пошуку, що є одним із провідних принципів навчання.

Література

1. Арнольд И.В. Стилистика современного английского языка (стилистика декодирования) / Арнольд И.В. — М., 1990.
2. Боева Е.В. Заголовки у творчій спадщині Григорія Сковороди (Структурно-семантичний аспект) : [Електронний ресурс]. — Режим доступу : <http://www.nbuv.gov.ua>
3. Кожина Н. А. Заглавие художественного произведения: онтология, функции, параметры типологии / Кожина Н. А. // Проблемы структурной лингвистики: Сб. научн. трудов. — М., 1988. — 342 с.
4. Кржижановский С.Д. Поэтика заглавия / Кржижановский С.Д. — М., 1981.
5. Кухаренко В. А. Интерпретация текста / Кухаренко В. А. — Л., 1979.
6. Леонова Н. В. Роль назви-алюзії в розумінні авторського задуму в п'єсі "Дійство про Юрія-Переможця" Ю.Косача : [Електронний ресурс]. — Режим доступу : <http://proslib.ipsys.net>
7. Літературознавчий словник-довідник [уклад. Р.Т.Гром'як, Ю.І.Ковалів та ін.]. — К. : ВЦ "Академія", 1997. — С. 30.
8. Малютіна Н.П. Українська драматургія кінця XIX — початку XX століття: навч. посібник. / Н.П.Малютіна. — К.: Академвидав, 2010. — 256 с.
9. Мамонтов Я. А. Українська драматургія передреволюційної доби (1900—1917) / Я.Мамонтов // Триста років українському театру. 1619—1919 та інші праці. — К.: ВІП, 2003. — С. 383—416.
10. Мерзвинський В.В. Поетика заголовків драматичних творів Лесі Українки / В. Мерзвинський // Слово і час. — 2007. — №2. — С. 32—40.
11. Новохатський Д. В. Інтерпретація творчості Олександра Олеся в шкільному курсі української літератури: [Електронний ресурс]. — Режим доступу : <http://lesiaukrainka.crimea.ua>
12. Степанишин Б. І. Викладання української літератури у школі : [навч. посіб.] / Степанишин Б. І. — К., 1995.
13. Токмань Г. Л. Шкільний аналіз художнього твору / Токмань Г. Л. // Дивослово. — 2001. — №10. — С.22—26.

УДК 821.161.2 - 1.09"19"

Еміграція як шлях героя до себе у драматургії Лесі Українки

Людмила Шкурдода,

аспірант кафедри української літератури

Сумського державного педагогічного університету ім. А.С.Макаренка

У статті на основі драматичних творів Лесі Українки досліджуються особливості художнього трактування проблеми еміграції як складного процесу пошуку себе через самопізнання, духовний зв'язок із родиною, рідною землею.

Ключові слова: неоромантизм, еміграція, пізнання себе, емігрант, інший.

З огляду на популяризацію у сучасному літературознавстві нового прочитання класики, переосмислення життєвих цінностей, явищ, процесів, що мали характерний вияв у літературі кінця XIX — початку XX століття, набуває актуальності дослідження художнього оприявлення у творчості письменників проблеми еміграції. Різне бачення емігрантської дійсності, її художнє потрактування, жанрово-стильове оформлення та образно-змістове наповнення заявлено у творчості Т. Бордуляка, С. Васильченка, В. Винниченка, К. Гриневичевої, П. Карманського, Б. Лепкого, П. Майорського, О. Маковея, О. Олеся, В. Пачовського, В. Стефаника, Лесі Українки, І. Франка та інших. "Конче необхідно не тільки простежити тематику та ідейний пафос творів емігрантів і про еміграцію, а й відтворити образ світу, вибудуваний у них, та їх поетику", — стверджував Р. Гром'як [1, с. 251]. На думку дослідника, художня спадщина письменників кінця XIX — початку XX століття є широким полем для дослідження мистецьких засобів, спрямованих на художнє освоєння сутності еміграції, її причин і проявів, духовного світу емігрантів у сприйнятті іншого соціокультурного середовища, рівня духовного зв'язку з материковою Україною за відсутності безпосереднього спілкування.

Мета статті — на основі драматичних творів "Іфігенія в Тавриді" (1898), "Вавилонський полон" (1903), "На руїнах" (1904), "Три хвилини" (1905), "У пуші" (1897—1909), "Бояриня" (1910), "Оргія" (1913) дослідити особливості художнього потрактування проблеми еміграції як складного процесу віднайдення себе.

Завдання статті — на матеріалі драматичних творів Лесі Українки дослідити образно-змістове наповнення психологічного простору героя-емігранта.

Життєпис і творча спадщина Лесі Українки широко представлені у літературознавчих працях як минулого століття, так і сучасності. Передусім це дослідження В. Агеевої, А. Бичко, О. Білецького, Т. Гундорової, Л. Демської-Будзуляк, М. Драй-Хмари, І. Журавської, Н. Зборовської, Л. Мірошніченко, М. Мороза, Я. Поліщука, Л. Скупейка, О. Ткаченко, О. Турган, С. Хороба та інших. Об'єктами наукових зацікавлень цих учених стали джерела творчості Лесі Українки, світогляд і суспільно-політичні погляди письменниці, художнє відображення стосунків митця й суспільства, творчість Лесі Українки в контексті зарубіжних зв'язків, феміністичні та модерністичні аспекти творчості, християнські мотиви й образи, питання свободи особистості тощо. Однак художня рецепція еміграції у драматургії Лесі Українки досліджувалася лише епізодично, в контексті окреслених наукових пошуків.

Вплив чужини на психоемоційний стан людини Лесі Українка відчувала на собі. Італія, Єгипет, Грузія, Крим — теплі "чужі" краї, де поетесі доводилося жити "життям оранжерейної рослини, відірваної від рідного ґрунту, а мусила жити, і живучи там, далеко від свого краю, думкою лишалася в нім" [цит. за: 5, 4]. Чужина тиснула камінними будовами, а "лісова натура" Лесі Українки рвалася до волинських лісів, сумувала за рідними туманами, дощем та ожеледдю. Однак чужина відкривала нові горизонти для духовного саморозвитку і самовдосконалення письменниці. Так, у Єгипті Лесі Українка вивчає культуру народу, країни, її художні багатовікові пам'ятки, їй належить першість у донесенні їх до українського читача.

Проблема еміграції з різним ступенем змістового представлення художньо заявлена у творах "Іфігенія в Тавриді" (1898), "Вавилонський полон" (1903), "На руїнах" (1904), "Три хвилини" (1905), "У пуші" (1897—1909), "Бояриня" (1910), "Оргія" (1913). У художньому моделюванні проблеми еміграції Лесі Українка обрала прикметний для її індивідуальної манери письма прийом звернення до світової культури, вічних сюжетів "...як до певної сукупності символів, образів, сюжетів, які можна переписувати і смисли яких можна

інтерпретувати по-іншому" [2, с. 245]. Так, дія драматичної поеми "У пуші" відбувається в XVII столітті, коли після розколу християнства пуританська громада змушена була покинути Англію і заснувати свою общину в пушах Північної Америки. В основу сюжету драматичного етюдю "Три хвилини" покладено події Великої французької революції, драматичної поеми "Кассандра" — міф про греко-троянську війну і загибель Трої. У драматичній поемі "Оргія" сюжет перенесений у Грецію.

II століття до н.е. тощо. М. Євшан вважав такий підхід потребою звернення до сучасності, проєкцією життєвого ідеалу: "Приймаючи ціле насліддя культури і його заряд, вживаючись у вартості, установлені давнішими культурами, людина має тим краще виплекати свої природні почуття, а попри те здобути собі горішню, високу постать супроти життя, не затрачуючи в собі рівночасної органічної сполуки з його нервом і не відчужуючись від його потреб" [3, с. 374]. Відтак художнє осмислення реальних фактів, явищ і подій окресленого порубіжжя, зокрема еміграції, Лесі Українка відтворила через уявно-візійні, віддалені у часо-просторовому та історико-конкретному вимірах ситуації, психологічні конфлікти, екзотичні сюжети тощо, пропустивши їх крізь світобачення і світовідчуття української людини.

Кінець XIX — початок XX століття окреслений пошуками нового філософсько-естетичного підґрунтя, що позначився і на художній рецепції еміграції в творчості письменників порубіжжя. Лесі Українка як представниця неоромантичного світовідтворення зверталася не до типових, а до індивідуальних характеристик людини, ставила за мету засобами мистецтва оприявити секрети людської психіки, підсвідомі структури, психологічні чинники впливу на формування характерів персонажів. Мисткиня схилялася до думки, що "немає нічого в природі, ані в житті, що було б саме по собі, так би мовити, за правом народження другорядним; що кожна особистість — суверенна, що кожна людина, якою б вона не була, є героєм для себе самої..." [9, с. 253]. Відтак й історичний час Лесі Українка відтворює через долю окремих людей, що, власне, позначилося і на художньому потрактуванні явища еміграції.

Лесі Українка розширила і поглибила вже існуючий образ емігранта в українській літературі кінця XIX — початку XX століття. Своєрідним протиставленням героям-емігрантам Івану Загумному ("Іван Бразилієць" Т. Бордуляка), Івану Дідуху ("Камінний хрест" В. Стефаника), яких економічна нужда і безробіття, перспектива наймитства і жебрацтва гнали за океан у пошуках роботи, хліба, шматка землі, Лесі Українка моделює інтелектуалізований образ емігранта, котрий обов'язково постає перед проблемою вільного вибору, бореться з повсякденністю, відстоює духовне наповнення особистості, відчуття нерозривного зв'язку з національним, намагається розібратися в собі, досягнути закони власного буття і буття серед інших. Адже світ, за Ж.-П. Сартром, є спільним світом, а розуміння "іншого" розкриває грані власної самоцінності: "Людина, яка усвідомлює себе через cogito, безпосередньо відкриває разом із тим і всіх інших, і до того ж як умову свого особистого існування... Щоб отримати будь-яку істину про себе, я маю пройти через іншого..." [7, с. 336]. Тому "бути" означає бути для інших, бути серед інших, ось чому людина іноді не витримує випробування самотністю і йде свідомо на загибель. Звідси пояснення трагічного кінця майже всіх героїв-емігрантів письменниці.

Втрата батьківщини, добровільна чи примусова, стала "межовою" ситуацією для героїв Лесі Українки, а "у межовій ситуації неможливе роздвоєння між національним, що виходить із глибинних джерел, і чужим" [4, с. 78]. Для героїв-вигнанців у драматичних творах Лесі Українки важливим є етап пізнання себе. Осмислення еміграції, або ж вигнання, першочергово

проявляється у прагненні людини у межах чужого простору відшукати глибоко в собі духовний стрижень, що є запорукою ідентифікування власного "я", своєї інакшості, неповторності, самості.

Художнє потрактування еміграції у драматургії Лесі Українки нероздільно пов'язане з міфологемою полону. Рабське існування, наголошує письменниця, є причиною зародження пасивності нації, якій постійно намагалися нав'язати відчуття меншовартості, відсутність будь-яких традицій, що проявилось у "хворобливий пам'яті, погано збагнутій тожсамості, фальшивих ідеологіях, в уражених сліпим болем чи згубним відчуттям зверхності традиціях..." [12, с. 16]. Переживання еміграції проявляється у споконвічному прагненні українців, як національної спільноти, пізнавати себе. Останнє досить широко актуалізувала Леся Українка в драматичних творах із еміграційною тематичною домінантою, окресливши процес духовного становлення особистості зокрема і нації в цілому у метафоричному пошуку шляхів до себе. Так, Елеазар ("Вавилонський полон") закликав вигнаний народ, який ще перебував на власній землі, шукати "...до святині шляху / Так, як газель води шука в пустині..." [10, с. 166]. Тірца ("На руїнах") намагається розбудити вигнаний народ від сну, розчаровано усвідомлює: "Дух божий знайде сам мене в пустині, / а вам ще довгий шлях лежить до нього" [10, с. 182].

Народ, що живе лише спогадами про своє походження (спадкова арфа у драмі "На руїнах"), приречений на загибель, забуття, адже "розумова залежність від ідеї чи попереднього досвіду вадить цілісному посвідчуванню присутності тут і тепер" [12, с. 10-11]. Розвиток можливий за умови, коли кожен спробує створити щось своє, а не буде побиватися над минулим і плакати над могилами: "А ти будуй нову для себе хату, / не на могилу, на оселю дбай, / щоб не була чужою в ріднім краю" [10, с. 169]. В умовах закостенілих норм і порядків цілком закономірним бачиться сам процес еміграції і його доцільність у саморозвитку особистості зокрема і суспільства в цілому: "І я збагнув, для чого в край новий / Ізраїля виводив бог з Єгипту, — /інакше б той народ не став обранцем [11, с. 44]. Відтак для більшості емігрантів чужина стає поштовхом для переосмислення особистих і національних здобутків, переоцінки цінностей: "Відстань дає нову перспективу візії, зміна координат простору сприяє переосмисленню попереднього досвіду" [8, с. 246]. Так, вихований в Італії Річард Айрон, переїжджаючи до Нового світу, розумів, що "в новому краю треба хашів розчистити вперед чимало, а потім вже розпалювати багаття" [8]. Однак герой потрапляє в американські пуші, де перед ним розкриваються реалії справжнього життя його народу — "корчі з голоду" бідняків, факти наживи, нехтування законами моралі. Тут заборонене найцінніше для митця — свобода творчості. У Род-Айленді мистецький талент Річарда Айрона згасав через відсутність аудиторії, відірваність від ґрунту і традицій, зречення яких виявилися фатальними для скульптора.

Показовим символом упорядкованості світу, духовного і душевного ладу у драматургії Лесі Українки є образ дому, що набуває як прямого, так і символічного значення і позиціонується як печера, катакомби, тюрма, безодня, пустеля, дім неволі, новий край. Зокрема, Леся Українка застосовує образ тюрми на означення як чужини (у драмі "Бояриня" Московщина для Оксани постала як "неволя бусурманська", "темниця"), так і

рідного краю (Консьєржері для Жирондиста із "Трьох хвилин". У листі до М. Кривинюка у квітні 1897 року Леся Українка писала: "Дурна людська натура, отже ми, укр[аїнці], родимось, живемо і гинемо в тюрмі, і все не можемо до неї звикнути, а вирвемося із неї і — сумуємо, немов за добром!... [6, с. 381]. Так, душа Жирондиста сумує за мурами Консьєржері, бо вони були свідками героїзму, їм сповідано безліч дум і вчинків, лиш їм судилось бачити "і біль розлуки, й тугу поривання, / й високе щастя жертви для ідеї, / і муку сумнівів, і радість мрії, / і смерті неминучої трагізм" [10, с. 233].

Як відомо, світоглядно Леся Українка — як людина і як митець — формувалася найперше в родині, де високо цінувалося рідне слово, рідна пісня і належність до українського народу. Родинне коріння, національна приналежність займають вагоме місце і в ідентифікуванні власного "я" героями драматичних творів. Так, Річард Айрон ("У пуші") гордий за приналежність до роду "незгідних", "незалежних", "рівноправців"; Антей ("Оргія") є спадкоємцем найціннішого, що створив мистецький геній давньогрецького народу, і як співець невіддільний від своєї країни Еллади і вважає, що мистецький хист має належати рідній землі; для Іфігенії Еллада, родина, слава на батьківщині, кохання до Ахілле-са було тим, що протягом життя усутнювало логіку її існування; втрата батьків, родини, національної традиції змінили колись вільну козачку Оксану ("Бояриня") під тиском чужої культури і чужих традицій тощо.

Отже, художня рецепція еміграції в драматичних творах Лесі Українки моделюється в контексті неоромантичних пошуків доби. Герої в межах чужопростору намагаються відшукати себе через самопізнання, віднайдення духовного зв'язку із родиною, рідною землею.

Література

1. Гром'як Р. Еміграція і художня література: грані проблеми й аспекти дослідження // Давнє і сучасне. — Тернопіль: Лілея, 1997. — С. 247—251.
2. Гундорова Т. Проявлення Слова. Дискурс ранняго українського модернізму. Постмодерна інтерпретація. — Львів: Центр гуманітарних досліджень ЛДУ ім. І. Франка, 1997. — 297 с.
3. Євшан М. Критика. Літературознавство. Естетика. — К.: Основи, 1998. — 658 с.
4. Зеличенко А. Психологія духовності. — М.: Издательство Трансперсонального Института, 1996. — 400 с.
5. Історія української літератури. Кінець XIX — початок XX століття: У 2 кн. / За ред. проф. О. Д. Гнідан. — К.: Либідь, 2005. — Кн. 1. — С. 181—246.
6. Косач-Кривинюк О. Леся Українка: хронологія життя і творчості. — Нью-Йорк, 1970. — 935 с.
7. Сартр Ж.-П. Екзистенціалізм — это гуманизм // Сумерки богов. — М.: Политиздат, 1986. — С. 319—345 с.
8. Сиваченко Г. Візія Франції в емігрантських творах Володимира Винниченка // Наукові записки. — Випуск 92. — Серія: Філологічні науки. — Кіровоград: РВВ КДПУ ім. В. Винниченка, 2011. — С. 245—256.
9. Українка Леся. Винниченко // Винниченко В. Раб краси. — К.: Веселка, 1993. — С. 351—371.
10. Українка Леся. Твори: У 12 тт. — К.: Наукова думка, 1975. — Т. 3. — 400 с.
11. Українка Леся. Твори: У 12 тт. — К.: Наукова думка, 1975. — Т. 5. — 336 с.
12. Чичевський К. Чужий-Інша-Свої: розмова над берегом ріки. — Львів: Центр гуманітарних досліджень; К.: Смоло-скип, 2011. — 96 с.

В статье на основе драматических произведений Леси Украинки исследуются особенности художественной трактовки проблемы эмиграции как сложного процесса обретения себя через самопознание, духовную связь с семьей, родной землей.

Ключевые слова: неоромантизм, эмиграция, познание себя, эмигрант, другой.

Research of emigration issue artistic interpretation peculiarities as a complex process of finding oneself by self-cognition, spiritual connection with family, native land that is based on the plays by Lesya Ukrainka, is conducted in the article.

Keywords: neoromanticism, emigration, self-cognition, emigrant, different.