

27. Тынянов Ю. Н. Поэтика. История литературы. Кино / Ю. Н. Тынянов – М.: Наука, 1977. – 575 с.

28. Шкловский В. Б. О теории прозы / В. Б. Шкловский. – М.: Советский писатель, 1983. – 384 с.

29. Якобсон Р. Избранные работы / Р. Якобсон. – М.: Прогресс, 1985. – 455 с.

30. Якобсон Р. Работы по поэтике / Р. Якобсон. – М.: Прогресс, 1987. – 464 с.

31. Götze L., Hess-Lüttich, Ernest W. B. Grammatik der deutschen Sprache / L. Götze, Hess-Lüttich, W. B. Ernest. – München: Bertelsmann Lexikon Verlag, 1999. – 702 S.

Стаття надійшла до редакції 31.10.2014

M. O. Marchenko

THE FORMATION OF THE POETIC THEORY OF THE REPRESENTATIVES OF THE FORMAL SCHOOL AND STRUCTURALISM

The article deals with the peculiarities of the formation of the poetic theory of the representatives of the formal school and structuralism which have influenced on the development of the modern philology, namely linguopoetics. The peculiarities of research of poetic texts and the problems of the investigation of individuality within them based upon the formal school and structuralism have been regarded. The poetic theory in the first half of the XX th century developed under the influence of literature, art and artistic consciousness has been considered.

The representatives of the formal school and structuralism defined the aesthetic function of the poetic texts as a primary one. They focused on the necessity to research poetical texts on basis both linguistic and literary science. The emphasis is given to the aesthetic function of language and indicates cognitive methods of poetic research.

Key words: poetics, linguopoetics, poetical text, language, poetical art, aesthetic function, form, structure.

УДК 821.161.2-2"19" (045)

I. В. Мельничук, М. М. Хорошков

РЕЦЕПЦІЇ ІБСЕНІВСЬКОЇ ДРАМИ-ДИСКУСІЇ В УКРАЇНСЬКІЙ ДРАМАТУРГІЇ ПОЧАТКУ ХХ СТОЛІТТЯ: ЖАНРОВО-СТИЛЬОВИЙ АСПЕКТ

У статті проаналізовані п'єси Любові Яновської початку ХХ ст. «Без віри», «Людське щастя», «Noli me tangere», «Огненний змії» крізь призму жанрово-стильових особливостей. Основна увага авторів статті зосереджена на осмисленні започаткованих Г. Ібсеном елементів модерної естетики, новітніх прийомів і засобів організації драматичного дійства та їх рецепції у драмах української письменниці. Автори статті виокремлюють основні ознаки драм Любові Яновської: мелодраматизм, модерний інтелектуалізм, тяжіння до творення драми-дискусії, філософський характер проблематики, зосередженість на показі конфлікту світогляду, засадничих принципів етики й моралі тощо. З цієї точки зору драми письменниці були складовою модерного дискурсу української літератури початку минулого століття.

Ключові слова: драма, мелодрама, драма-дискусія, Ібсенівський театр, модернізм, модерна драма.

Українська модерна драма початку ХХ ст., представлена насамперед творчістю

В. Винниченка, Олександра Олеся, Лесі Українки, С. Черкасенка, відзначається творенням нової драматичної стилістики, пошуком адекватних новій мистецькій добі методів організації драматичного дійства, жанрових форм і стильових прийомів. Помітне місце у вельми неоднорідному й різновекторному в плані художніх шукань літературному дискурсі епохи *fin de siècle* посідає драматична спадщина Любові Яновської. Прочитання її п'єс (особливо драм «Без віри», «Людське щастя», «Noli me tangere» та «Огнений змій») засвідчує тяжіння до творення інтелектуальної драми-дискусії (започаткованої Г. Ібсеном) і драми ідей, до синтезу прийомів, властивих різним жанровим формам (передовсім драми і мелодрами), формування парадигми образності, відмінної від реалістичної. Характер драматургії авторки дозволяє констатувати факт органічної «включеності» її драматичних текстів не лише в контекст вітчизняної модерної драматургії, але й у сферу західноєвропейських мистецьких пошуків та експериментів. Відтак **метою** статті є літературознавче прочитання драм Любові Яновської, покликане сприяти глибшому розумінню міжкультурних взаємозв'язків і взаємовпливів, виробленню цілісного уявлення про естетику українського й західноєвропейського модернізму. Це актуалізує відповідні **завдання**: осмислити п'єси авторки «Без віри», «Людське щастя», «Noli me tangere» та «Огнений змій» крізь призму естетики і поетики модерної драматургії, окреслити місце драматичних творів Любові Яновської в контексті українського сценічного мистецтва рубежу XIX – XX віків.

Аналіз останніх досліджень і публікацій, присвячених корпусу драматичних текстів Любові Яновської, дозволяє констатувати певний прогрес у дослідженні як драматургії рубежу XIX – XX віків в цілому, так і творчості письменниці зокрема. Так, з-поміж ґрунтовних студій останніх років варто виокремити дисертаційні праці Карини Жукової «Поетика української мелодрами кінця XIX – початку XX ст. (за творами Л. Яновської, І. Тогобочного)» (піднімаються питання жанрових особливостей драматичних творів письменниці, їх проблематики та поетики), Алли Захарченко «Ідейно-художні шукання в українській драматургії кінця XIX – початку XX ст. (проблематика, жанри, характери)» (п'єси Любові Яновської схарактеризовано в загальному контексті драматургії доби з її художніми тенденціями та пошуками), Інни Приймак «Творчість Любові Яновської в літературному процесі кінця XIX – початку XX ст.» (тут художня практика письменниці окреслена у взаємозв'язках з естетичними, етичними, світоглядно-філософськими та літературно-мистецькими реаліями свого часу), Любові Томчук «Феномен жіночого письменства в українській літературі кінця XIX та початку XX ст.» (з-поміж іншого тут заторкнуті гендерні аспекти творчості Яновської, особливості жіночої ідентифікації в сфері літературної діяльності). Окрім того, маємо безліч літературознавчих розвідок і статей, в яких так чи інакше піднімаються різні аспекти драматургії авторки: проблемно-тематичний та ідейний спектр п'єс, поетикальні особливості і жанрові параметри творів, їх естетичні та етичні парадигми, світоглядно-філософська основа, місце драматичних текстів Яновської в мистецькому процесі доби тощо. Однак синтетичний характер драматургії письменниці, що зумовлюється в першу чергу специфікою епохи українського модернізму, дозволяє віднаходити нові грані її творчості, альтернативні варіанти прочитання та потлумачення п'єс, що й засвідчує стаття.

Прочитання п'єс Любові Яновської «Без віри» (1907), «Людське щастя» (1909), «Noli me tangere» (1910) та «Огнений змій» (1914) дозволяє констатувати, що в основі структури цих творів лежить виразна мелодраматична інтрига з характерними мотивами любові, зради, підступності, помсти, смерті, з виразними колізіями таємної змови, викрадених листів тощо. Але пройнятий витонченим психологічним

нюансуванням натуралістичної житейської достовірності (любовно-побутові конфлікти й ситуації), цей мелодраматизм підноситься до модерного мистецького інтелектуалізму, до художнього осягнення філософських проблем. Таким чином, мелодраматизм та інтелектуалізм у художній практиці авторки постають двоєдиною рамкою складної художньої системи п'єс, найбільш оптимальним жанровим визначенням яких видається саме таке – інтелектуальна мелодрама.

Стосовно впливів Ібсенівського театру, то вбачаємо їх, насамперед, у використанні нового «технічного прийому», впроваджуваного Г. Ібсенем, починаючи з «Лялькового будинку», і який став невід'ємною складовою сучасної драми взагалі. Саме «Ляльковий будинок» заклав фундамент «нової драми». Як стверджував Б. Шоу у своїй книзі «Квінтесенція ібсенізму», він завоював Європу і став школою драматичного мистецтва. Максимально використовував прийом дискусії і сам Б. Шоу, спостерігаємо його використання в творах жанру інтелектуальної мелодрами Л. Яновської.

П'єса Любові Яновської «Без віри» (1907) має декілька рецептивних рівнів. На сюжетному рівні маємо банальний любовний трикутник: немолодий суворий чоловік, порівняно молода, чесна і лагідна жінка та палкий спокусник. Після довгих вагань жінка погоджується на пропозицію закоханого у неї молодика, і згодом, зраджена і зганьблена чоловіком, кінчає життя самогубством. Однак письменниця ускладнює сюжет на рівні психологічному: Марія Дмитрівна поступається молодому спокуснику Леву задля реалізації його творчого звершення – створити небувале за художньою силою полотно, картину його життя. Тільки у Марії Дмитрівні бачить він ідеал краси, жінку, здатну втілити символ життя. Зраджена і обдурена жінка ріже полотно – символ її падіння, і заколюється кинджалом.

На рівні ж символічному через цей трикутник піддаються прочитанню кілька філософсько-психологічних принципів, поставлених в основу свідомості людської особистості. Найперше слід звернути увагу на певну архетипність образів. Так, зокрема, чоловік Марії Дмитрівни, Степан Андрійович, являє собою втілення «камінного принципу» Командора з відомої європейської легенди про Дон Жуана, найяскравіше втіленого Лесею Українкою у драмі «Камінний господар». «Камінність» ця символізує закам'янілість духовних орієнтацій та підтримання старих консервативних форм, різко ворожих будь-яким формам вияву волі. Степан Андрійович виступає у творі як такий собі «чорний крук», він – гробар всього світлого, радісного, життєстверджуючого, всього, що наділене енергією життя. Тому і ненавидить він чорною ненавистю Наталку, молоденьку родичку своєї дружини. Його дратує сміх дівчини, її веселощі, а найбільше те, що у Наталку закохався його молодший брат Микола. Степан – черствий, байдужий до усього людського деспот; для близьких та рідних він – справжній тиран, що несе біль і страждання: «Мало я йому корився? Мало я йому вибачав? Од семи до дванадцяти років не випускав він мене з своїх пазурів. Він знівечив тринадцять років, тринадцять найкращих років мого життя. Тринадцять років я вислухав од його поради, які вернули всю мою душу; тринадцять років я знищував у собі всяку іскру співчуття до людей. Ще не бачивши життя, я вже поклав, що жити не варто, і коли б не Марія Дмитрівна та не її теплі ласки, я б застрелився, ще гімназистом будиши» [3, с. 287].

У будь-яких, навіть найкращих порухах душі людської, у найневинніших людських вчинках, бачить він лише розпусту, підступність, холодний розрахунок, тому Наталка для нього лише спритна інтриганка, авантюристка, яка хоче вискочити заміж за Миколу, а сам Микола наївний простак, якого може легко обдурити будь-яка «спідниця». Степан – людина «без віри», свою віру в людство він втратив колись на життєвому шляху, і це зробило його моральною потворою: «Брат мій сліпий маніяк;

через те, що колись хтось скривдив його, він не соромиться закидати тепер грязюкою безневинних людей... Це погана, цілком погана людина; це шашіль, це кріт, це – та *кам'яна скеля* (курсив наш – *I. М., М. Х.*), об яку розбиваються людське щастя та життя» [3, с. 286].

Оселя Командора-Степана характеризується персонажами п'єси як льох, домовина, склеп, який висмоктує волю до життя. Так, марніє і в'яне Марія Дмитрівна, затероризована чоловіковим деспотизмом, вона не сміє зробити зайвий крок; усі її почування скуті кригою покори і зневіри у людському щасті. Перебування поряд із Степаном зробили і її людиною «без віри», без віри у людство. Для неї оте «без віри» – захисний механізм: не вір нікому, то й не будеш одуреною, – за таким принципом живе вона останні декілька років: «Ніякий Іван, Максим не дурили мене і ніхто ніколи не одурив мене, але ж тільки через те й не одурили, що я не вірила нікому... Я не вірю нікому. Колись я вірила в Бога, тепер же... тепер я не знаю... я боюся допитувати себе, людям же я не вірю, нікому не вірю. Але коли б ти знала, Наталочко, як тяжко жити без віри! Якою самотною, безпомічною, немічною почуваєш себе! Я боюся вірити, бо боюся, щоб хто-небудь не посміявся з моєї віри, але потреба вірити не вмерла і іноді охоплює з такою силою, що, здається, півжиття віддала б, аби так вірити кому-небудь, як вірилось колись всім казкам бабусі» [3, с. 273]. Стосунки з чоловіком давно перетворилися у намагання протистояти процесам окам'яніння, що підбираються до душі героїні. Немає кохання – одна крижана пустеля, немає довіри, немає поваги, залишилося лише почуття обов'язку, яке створює бар'єр між молодою жінкою і зовнішнім світом.

Марія – архетип королівни, зачарованої, замкненої у кам'яній скелі, що чекає на визволителя. Проте, як і до кожної королівни, до неї з'являється визволитель. Дон Жуан – «лицар волі» – художник Лев Григорович. Через цей образ піддається прочитанню дискурс філософських ідей, знакових для кінця XIX – початку XX століття, і таких, що здійснили величезний вплив на європейський літературний процес та знайшли яскраве відображення у творчості українських письменників. Такими, зокрема, слід вважати дискурс ідей філософського вчення Ф. Ніцше як одного з перших бунтівників проти гніту загальноприйнятої моралі. Висміюючи мораль рабів, він протиставляв їй аристократичний ідеал внутрішньо благородної, духовно вільної особистості, яка знає свою вищу цінність і має право на все, не визнаючи над собою ніякого суду і закону. Таким, безперечно, вважає себе і Лев Григорович: «Зла воля», «добра воля!» Жандарми над волею!! Хотів би я бачити того Вагнера, якому скорилася б воля моя» [3, с. 273].

Як відзначав Ф. Ніцше, відсторонено-моральне нормування життя веде до розподілу його на дві частини – інтимну та офіційну. Людина вчиться приховувати від себе темноту, непевність і слабкість своєї справжньої істоти. У Ф. Ніцше буття і світ виправдані мистецтвом, воно ж і є метою, і сенсом життя. Любов до «привидів», якими філософ вважає красу, справедливість і под., є потребою більш інстинктивною, ніж будь-які моральні приписи. Його моральний закон – вимога турбуватися про найкращі, найважливіші і найсвятіші інтереси власного «я», формула такого морального права – «я хочу і вимагаю для себе, і повинен вимагати». Для героя п'єси мистецтво є найважливішим, це основа з основ, сенс його буття. Мистецтво – той ідол, якому він здатен принести у жертву будь-що і будь-кого, не зупиниться він навіть перед необхідністю жертвувати людським щастям та життям, навіть якщо це щастя та життя його «мистецького ідеалу». Лев – художник талановитий, визнаний, з іменем, його знають і цінують, нетерпляче очікують на появу його нових картин. Не раз через персонажів п'єси авторка подає думку, що геніальному митцеві багато прощається,

суспільство дивиться на нього як на жерця невідомого могутнього бога, ім'я якого мистецтво.

«Wille zur Macht» – прагнення до влади – основне з життєвонеобхідних людських поривань; «надлюдина» – перш за все могутня і пануюча над навколишнім світом особистість. Домінування тут – духовний вплив, влада над людьми, яка досягається завдяки силі непересічних духовних якостей. Ніцше розрізняє нице властолюбство «дрібних людців» і властолюбство, яке приходить до чистих і самотніх, до самодостатніх вершин. Воно означає, що «високе» хоче спуститися до влади. Це устремління до розширення духовної сфери своєї особистості, до такого впливу на людей, на яке здатні тільки сильні духом.

«Знать» та «чернь» у вченні Ніцше – моральні категорії. «Чернь» – це всі маленькі, добродішні, сіренькі люди, які не знають нічого вищого за можливість «скромно обійняти своє маленьке щастя і скромно позирати на нове маленьке щастя». «Знать» Заратустри – обранці зовсім іншого роду. Знать – це герої, «вищі люди», які «подібно до сокола, що парує в небі, озирається вниз на колотнечу сірих маленьких хвиль, і воля, і душа» і прагнуть сягнути образу надлюдини, предтечами якої вони є на землі. «Аристократія» для Ніцше – панування кращих, а аристократичний устрій – форма життя, яка дає простір для духовного розвитку і розширення особистостей багатих і сильних духом та для духовного впливу і панування їх над натовпом.

Лев Григорович, безперечно, не позбавлений впливу на оточуючих через свої непересічні духовні якості. Але ця непересічність породжує в ньому гординю, відчуття вищості над загалом, презирство до тих, кого він вважає нижчими за себе. Є у ньому щось від істоти демонічної: «Уявіть собі, такий безбожник... Вскочив при самому кінці одправи і, як той демон, понісся до неї» [3, с. 275]. Цей «лицар волі», як і «камінний» Степан Андрійович, позбавлений *віри* в кращі якості людської особистості, в перемогу усього світлого і прекрасного в людині. З неперевершеним цинізмом демонструє він цю зневіру на своєму полотні: «Тут жінка – символ життя – балансує на гострому шпилі серед болота. З болота повилазили, як бачите, жаби, гадюки, всяка болотяна нечисть: павук розп'яв над головою її павутиння, хробак точить серце, одно слово, цілий легіон незадоволених, приголомшених бажань, пристрастей... А тут же поруч, тільки раз ступити, широкий простір, безкрайний простір краси і волі... Ні, цій моїй жінці не дає доступити до вівця... Вівця – символ дурного розуму, полохливої вдачі та інстинкту отари – йти туди, куди веде цап» [3, с. 294–295]. Не велич людського духу бачить він у тих, хто кладе голову у боротьбі за ідею, за людські права, а лише засліпленість гаслами у гонитві за химерами. Своїм мистецтвом він зневажає людську особистість, позбавляючи його найголовнішого – гуманістичних тенденцій. Проте йому видається, що своєю творчістю відкриває він шлях до країни краси, волі і правди. Саме це виявилось фатальним у його змаганні за прихильність Марії Дмитрівни: «Довірся, Марусе, мені! Одвернися ти од землі – я поведу тебе в країну, де панує сама краса та воля... Де краса – там і правда, Марусе. Ти бачиш, як люди навколо тебе змагаються за правду, але вони ніколи не побачать її, бо правда тільки там, де є дійсна воля, краса, а волі вони бояться, – краси не розуміють... не покладайся на них, не вір їм; вір тільки мені, Марусе...» [3, с. 298]. Він прагне вирвати Марію з «закам'янілостей» світських умовностей і облудної моралі. Вона повинна стати вільною, незалежною, самостійною, звільнитися від кайданів чужої волі, переступити через свої страхи та слабкості, тобто торувати шлях до вершин, до ідеалу – «надлюдини». Марія ж робить це заради *віри*: «Я хочу вірити! О, як я хочу вірити! Я хочу вірити, що справді можливе інше життя, я хочу вірити, що люди нарешті, скинуть з себе пута хитрощів, обману – будуть щасливі всі» [3, с. 298]. Проте, закінчивши конкурсну роботу, художник викидає жінку, як

непотрібну ганчірку. Малюючи свій символ життя, він втілює усе те бажання щастя, і, водночас, страх і докори сумління, якими мучилася його модель. Саму жінку через її «рабський жах», «докори совісті» і «обов'язки» він вважає невартою уваги такого славетного і неперевершеного митця, як він. Сам він у захваті від свого антигуманного творіння, яке втілює життєве кредо митця: «... Ні, не даремні були мої мрії: я вихопив у самого Бога ідеал краси, я дав на клаптику полотна схему всього життя, дав заповідь: «Живи, як хочеш». «Воля! Скрізь твоя воля... воля... твоя власна воля! Сама воля! Ввесь безмежний простір землі задля твоєї волі, кожен атом космосу задля тебе – здужай тільки взяти його», каже кожен штрих мій, і...» [3, с. 306–307].

А для молодшої жінки ця перша спроба віри у її житті виявилася водночас фатальною останньою: «Благословення диявола – це все, що я знайшла у вашій країні краси, але мені нема вороття, Лево Григоровичу. Я кинула вам під ноги все, що є на землі святого, я принесла у вашу країну всю ту останню крихітку віри, якою жила там» [3, с. 309]. У своїх власних очах Марія, втративши ідейний ґрунт, з неопітки, адептики нового вчення перетворюється на звичайну зрадницю і розпусницю, «велетень Духа» Лев – на спокусника і брехуна, а полотно – на звичайну ганчірку, заради якої офірувала вона найдорожчим.

Таким чином, Любов Яновська постає проти згубних віянь у мистецтві межі століть. Вона намагається довести, що імморалізм, егоїзм митця, зверхність його у ставленні до людства породжують антигуманний характер мистецтва, роблять його мертвотним антимистецтвом. Піддається критиці і асоціальний характер мистецьких творів, притаманне декадансу тяжіння до так званого чистого мистецтва, безідейність, відстороненість від проблем суспільства. Персонажам «без віри», які врешті-решт терплять крах, авторка протиставляє когорту молоді, «нових людей», охоплених полум'ям ідейної боротьби, сповнених віри у велич людського духу, необхідність жертв в ім'я людства. Це справжній «символ життя», «промінь сонця», Наталочка, її коханий Микола, їхні друзі-студенти Володимир Тимофійович та Олена Тимофіївна, це їх Марія називає «новими паростками молодого лісу», з їх уст звучить суворий осуд усіх митців, що торували стежку Лева Григоровича: «...В'язниці, кладовища переповнені сміливими борцями за права людські. Ніколи ще курс життя не підіймався так високо, ніколи ще люди не писали на прапорі своєму таких високих ідеалів, ніколи не приносили ще таких великих жертв своїм ідеалам, а ви, славетні вибранці наші, витрачаєте всі сили свого таланту на те, щоб зневажити людей» [3, с. 295].

Художнє осягнення ідейних вихорів доби, філософічність є провідним образним чинником п'єси Любові Яновської, що й зумовлює її жанрову дефініцію інтелектуальної драми, і вписування в інтертекстуальне поле мотивів драматургії В. Винниченка. Зокрема, простежується рецептивний зв'язок з однією з найтривожніших п'єс автора – «Чорна Пантера і Білий Медвідь», однією з найбільш «вдаряючих по нервах» своєю дисонансною образністю, заґрунтованою на ефектному використанні вигадливої, нестандартної, певним чином штучної ситуації, огорнутої в шати достовірної житейської історії; п'єсі про трагедію митця, що стоїть на межі між чіпкою буденністю й можливістю вільного творення.

Безпосередній зв'язок з творчістю В. Винниченка спостерігаємо і у п'єсі «Noli me tangere», яка побачила світ у 1910 році. П'єса не була сприйнята критиками «Української хати» (1911, №3): «Проблеми» почала ставити Л. Яновська. Її п'єса «Noli me tangere» трактує кардинальне питання всього життя: альтруїзм чи егоїзм? Матеріальне чи ідеальне? Колективізм чи індивідуалізм? Словом, авторка хоче розмежувати ці два світогляди, дві основні сили життя, світло відділити від тьми, і дуже по-своєму рішає. Розуміється, на її думку, милосердіє! – відносно всіх людей, які

б вони не були: злодії чи ангели. Кожен хай живе на горі чи на радість іншим. Кожний відповідає тільки перед природою» [3, с. 696–697].

Зв'язок п'єси Яновської з твором В.Винниченка помічає ще М. Сріблянський (Літературно-науковий вісник, т. ЛІ, кн. ХІІ, С. 636–637): «Noli me tangere» – «Не займай мене». Се відповідь на питання, поставлене в нашій літературі В.Винниченком в «Щаблях життя». Винниченко поставив питання: чи мають право жити ті, що не мають свідомості життя, і на підставі того, що хто не має свідомості життя, той не має і свідомості смерті. Мирон Антонович отруїв ідіотку-матір. Се питання сучасності, що вже не йме віри християнській філософії милосердя до всяких одкидьків життя. На практиці ця християнська філософія вбиває здорових, чесних людей і виказує сим свою елементарну фальш, брехливість, от Винниченко і замахнувся на сю «шкаралупину». Наша українська критика поставилася негативно до винниченківського експерименту, звернувши свої стріли в один бік – оборони «ісконних» основ половой моралі... тепер п'єса д. Яновської «Noli me tangere» устами героя Степана Антоновича дає відповідь Миранові Антоновичу на питання про право на життя чоловіка. П'єса має своїм завданням осоромити Винниченкового героя. Але замах цей не вдався» [3, с. 696–697].

Інтелектуальна драма В.Винниченка «Щаблі життя» (1907) певним чином розвиває філософські мотиви «Дисгармонії». Основним засобом піднесення драматичної дії до філософичної символіки є публіцистичні монологи центрального персонажа – Мирона. Це він в розмові з господарем дому, де служить репетитором, вдається до образної тиради, основою якої стає винесена в заголовок метафора, що образно узагальнює дієвість твору. Проте у своїх зовнішніх вимірах ця п'єса наближається до побутової драми. Колоритність постатей, невіддільна від виразного розкриття не лише їх соціальних типів, а й найтонших нюансів психології та фізіологічних відчуттів (емоційно загострені або й хворобливі стани, еротичні прагнення тощо), свідчить про явне переростання реалістичної стилістики твору в натуралістичну. На відміну від «Дисгармонії» дія в «Щаблях життя» не так явно розпадається на окремі епізоди. Тут сюжет родинної драми досить міцно збудований із переплетених життєвих ліній окремих персонажів. Але не лише пов'язаний з постаттю Мирона, так би мовити, верхній сюжетний шар, а й перегук окремих сцен родинно-побутового сюжету надає драматичній дії особливої глибини та об'ємності. Чи не кожен з персонажів твору, чітко окреслений за допомогою виразних психологічних штрихів, разом з тим тяжіє до особливої підпорядкованості провідній своїй характерній рисі, а відтак до узагальненої маски, до засобів, близьких для театру маріонеток. Миронова ідея «чесності з собою» за всієї своєї нестандартності виявляється суголосною ідеєю прибуткового господарювання (Сидір Маркович), ідеєю відмови від власного коріння задля примарного аристократизму (Акулина Автономовна), ідеєю свободи від будь-яких ідей (Жорж). Автор не переступає межу, за якою персонаж-маска, персонаж-маріонетка втрачає життєвість, у драматурга, так само як і на рівні взаємодії «верхнього» й «нижнього» сюжетних шарів, на рівні окреслення персонажів здебільшого превалює тонка гра натуралістичного та узагальнюючого.

Мирон від захоплення ідеями соціальної революції переходить до проповіді революції індивідуально-духовної, шлях до якої відкриває «чесність з собою», прагнення вивищитись над облудністю суспільних стереотипів, звільнити від них власну істоту. Образ цей амбівалентний – прагнення Мирона до нових обріїв криє й захоплення, і небезпеку. Постать Мирона експериментальна, причому ця експериментальність є не просто способом досягнення художньої образності, а невід'ємною рисою цієї образності.

Реалізм п'єси, про який пишуть деякі дослідники, оманливий. Сприйняття

«Щаблів життя» як реалістичної драми, в якій Миронові відводиться роль резонера, призвело до непорозумінь. Найбільш одіозними з цього погляду є статті С. Єфремова «Літературний намул», а згодом «Гнучка чесність». Художня глибина твору відкриває шлях множинності його трактувань. Але ці трактування будуть більш плідними, якщо враховуватимуть, що «Щаблі життя» – це модерна інтелектуальна драма, в якій художній інтелектуалізм пов'язаний з акцентуванням на ігровій стихії драматичної дії й постає з вишуканого переплетення натуралістичних та символіко-філософічних аспектів твору.

Драма Л. Яновської «Noli me tangere», хоч і не наділена таким сміливим художнім розмахом, притаманним Винниченковим творам, проте також викликає зацікавлення своїм експериментальним характером, що зумовлює таку її стильову особливість, як заакцентованість на ігровій стихії драматичної дії. Причому це інтелектуальна гра, покликана висвітлити складну взаємодію абстрактних понять і життєвих реалій. Ігрова стихія невимушено поєднує різноманітні аспекти образного ладу. Авторка досягає високого рівня ілюзії психологічно-побутової достовірності й здебільшого тонко (з допомогою таких засобів як публіцистичні монологи, біблійні ремінісценції, смислові перегуки окремих сцен) деформує її. Побутова фактура п'єси сягає ширших обріїв завдяки включенню її в нетрадиційну художню систему. Стихія інтелектуальної гри невіддільна в творі від закоріненої в міфологічній традиції часопросторової символіки, символіки взаємодії минушого й вічного, профанного й сакрального, горизонтального й вертикального тощо.

Особливу увагу слід звернути на назву твору, оскільки заголовок містить у собі програму літературного твору і ключ до його розуміння. Формально виділяючись з основного текстового масиву, заголовок може функціонувати як у складі повного тексту, так і незалежно – як його представник і заступник. У своїх зовнішніх проявах заголовок постає як метатекст по відношенню до тексту, у внутрішніх – як субтекст єдиного тексту. Тому, коли заголовок виступає як цитування у чужому тексті, воно являє собою інтертекст, відкритий різноманітним тлумаченням. Як будь-яке цитування, назва може бути чи не бути атрибутованою, але ступінь впізнавання неатрибутованого заголовка завжди вищий, ніж простого цитування, оскільки він виділений з похідного тексту графічно.

Назва твору виводить нас у смислове поле біблійних ремінісценцій. Відомий євангелічний сюжет про першу появу Ісуса Христа після воскресіння, яке випало спостерігати екс-грішниці Марії Магдалині. Коли порятована колись Спасителем блудниця захотіла пересвідчитися у тому, що дійсно бачить Учителя, а не його безтілесний привид, то почула застережливе: «Не торкайся Мене, бо я ще не зійшов до Отця Мого». Сюжет цей став популярним в образотворчому мистецтві, і ліг в основу багатьох полотен знаменитих художників під назвою «Noli me tangere». Проте співвіднесеність символічного сенсу, закладеного авторкою у текстуальний простір, прослідковується значно тісніше з іншим латинським афористичним висловом – «Noli tangere circulos meos», що є перекладом з давньогрецького «Μ'μου τοῖν κίκλουν τὰρίττε» – «Не торкайся моїх кіл». Так, за переказом, мовив занурений у роздуми над кресленнями на піску Архімед легіонерів, коли римське військо взяло Сіракузи. Слід також зауважити, що коло для давніх греків – не тільки форма запису думки, а й символ цілісності та суверенності духовного життя взагалі.

«Дайте мені жити так, як я того хочу», – основне життєве кредо героя п'єси Аркадія Петровича. Проте саме це «як я того хочу» робить нестерпним існування близьких Аркадію людей, і, насамперед, його дружини Настасії Олександрівни. Аркадій – алкоголік, що страждає на запої, проте небажання визнавати наявність

проблеми, свідоме применшення її значимості, призводить до її поглиблення. І сам Аркадій, і його дружина схильні вважати недугу результатом фатального збігу обставин, а причину шукати у зовнішніх факторах: «Я надіюся, це лихо незабаром минеться... Сьогодні Аркадій вже наче овсім не той: охота до праці, енергія, звага... Лиха того, може б, і овсім не було, коли б не так гидко склалася його доля. Покинув університет, потім життя в провінції без усякого діла... Нарікаю на себе, що не умовила його давно переїхати до Києва: тут і люди, і наука, і праця, і розвага» [3, с. 508]. Проте дуже скоро ситуація загострюється і напруження сягає критичної точки. Настасія Олександрівна опиняється сам на сам з егоїстичним тираном, який під час сп'яніння стає просто небезпечним. Проте залишити чоловіка вона не бажає, і причиною цього є, на її погляд, його цілковита безпомічність.

У полеміці двох сестер, Настасії та Ганни, авторка подає не просто зіткнення у суперечці двох окремих особистостей, кожна з яких відстоює «свою правду», це конфлікт світобачень. Наразі, за своїми психологічними типами сестри є повними протилежностями. Ганна – сильна особистість, яка здатна на сильні, палкі почуття. Вона мужня, вольова, і шукає до пари такої ж сильної, як і сама, людини, Ганна прагне рівного собі. В рішучому і вольовому характері Ганни, в її ненависті до усього мізерного і слабкого, потребуючого милосердя і опіки, вбачається рецепція людини *ніцшеанського типу*. Для неї кохання і милосердя – несумісні поняття: «Я кохаю свого Івана, але кохатиму тільки доти, поки не доведеться милувати за віщось» [3, с. 513]. Сестра видається їй божевільною маніячкою, яка няньчиться з мізерною подобою людини. Ганну розлючує поведінка сестри, вона постійно вимагає активних дій: визнати алкоголізм, лікувати Аркадія, покинути його, вирушивши за кордон і т.п. Сама дівчина займає активну життєву позицію, вона ніколи не буде плисти за течією, це тип непримиренного борця, здатного здолати усі перешкоди на своєму шляху: «Ти думаєш, я б не біла тебе, коли б надіялася, що стусанами пособлю хоч трохи твоєї долі?.. Щастя можна брати з бою. За щастя треба зубами гризтися, битися, до загину змагатися» [3, с. 514].

На противагу їй сестра – втілення християнського милосердя і терпимості. Її образ має виразний стосунок до архетипного сходження, підтвердженням чого є численні біблійні ремінісценції, наявні у характеристиках Насті: «Є люди, яким найбільше щастя – то *покласти душу за друзі свої*, і в загальній світовій економії ці люди такі ж корисні, як і ті, що дбають про власне щастя...» [3, с. 516]. Історія її взаємин з Аркадієм від самого початку побудована за заздальгідь розподіленими ролями, де за Аркадієм закріплено місце жертви, страждальця, а за Настею – рятівника, доброго самаритянина. Вона погоджується вийти за нього заміж тільки тоді, як справи хлопця абсолютно розладналися, і він почав погрожувати пияцтвом і самогубством. Не відчуваючи до нього особливої прихильності, Настя, проте, відчуває себе зобов'язаною підтримати Аркадія, допомогти йому. Вона не може навіть припустити думки, що через її непоступливість і черствість загине людина. Настя ладна жертвувати, жертвувати своєю долею, своїм щастям, своїм майбутнім заради людини, якій, як їй видається, вона потрібна. Молода жінка свідомо зрікається нормального життя, стає на шлях самопожертви і ладна *нести свій хрест* до загину. Увесь сенс її життя вкладається у створення комфортного існування для чоловіка-п'яниці. На перший погляд, вона видається слабкою і безвільною істотою, яка раз по раз піддається на спекулятивні сентенції чоловіка, і яка з мазохістичною терплячістю терпить усі знущання і образи. Проте насправді вона виявляє дива стійкості, які під силу хіба що першим християнським мученикам. Непорушна вона і в своїх переконаннях: Аркадій кохає її, вона потрібна Аркадію. У запалі суперечки Ганна виносить остаточний присуд

почуттям сестри: «Ти не любиш свого Аркадія. Мене весь час мучило це питання, – тепер я знаю напевне, що ти не любиш його. Милосердя, жаль – то вороги кохання. Кохати можна тільки рівного собі, а рівного нема чого жаліти та милувати» [3, с. 513]. Насправді, постає питання, чим житиме Настя, коли Аркадій вилікується, стане нормальною людиною і вже не буде потребувати її опіки. Тоді милосердя і жаль вже не знайдуть поживи, відсутність кохання стане особливо відчутною, тобто стосунки втратять своє підґрунтя, і будуть приречені на розрив. Про це героїня п'єси намагається не думати взагалі. Настя живе у вигаданому нею самою світі, вона не хоче помічати, що чоловік, щоб досягти свого, спекулює на її кращих почуттях, зневажає її і відверто з неї знущається, ніби випробовуючи, скільки ж ще зможе витерпіти його безсловесна дружина. Не хоче помічати вона і численні чоловікові зради, бо тоді зруйнується так струнко вибудована нею система психологічної мотивації власної поведінки: «Коли б цього не було, я б і одного дня не жила з ним. Я б загубила ґрунт під ногами, загубила б усяку повагу до себе. Я була б якимсь сміховищем. Мені б здавалося, що доля моя хлюпнула поміями в саму душу...» [3, с. 518].

Сам Аркадій – типовий паразит, який живиться енергією жертви. Він являє собою верх егоїзму та себелюбства; крім власного благополуччя і душевного спокою його нічого не цікавить: «З якої речі я мушу? Ніякий кат не приневолить мене робити те, чого я не хочу робити. Те, що я погодився лічитися, оскільки не приневолює мене бути рабом Клеопатри Михайлівни та віце-губернатора» [3, с. 530]. Отримує він і садистичну насолоду, принижуючи власну дружину. І так було споконвіку: «щасливою шкодою» називали його у дитинстві, бо все сходило з рук шкідливому хлопчиськові, і мати з усіх дітей найбільше любила саме його – немічного, кволого, негарного, любила, хоч і не відрізнявся він ні розумом, ні красою. Милосердя і жалість матері, яка опікувалася ним, він змінює на ідентичні почуття жінки – свою слабкість, свої хиби він перетворює на свою зброю, яка становить його силу, робить його життєву позицію невразливою. Аркадій повністю усвідомлює усю глибину свого морального падіння і, усвідомлюючи, ставиться до цього, як до природного, тому і надії на його «виправлення» немає. Це здоровий життєздатний паразит, який чітко тримається за життя, відбираючи це життя в інших: «Ви думаєте, муки совісті позбавлять мені віку? Ха-ха-ха! Ні, Степан Антонович. Поміж алкоголіків трапляються самогубці, але я не належу до числа тих вибранців. Я люблю життя; я маніяк життя. Я чіпляюся, хапаюся за життя... Я боюся смерті, домовини, робаків; боюся мертвих... Я боюся навіть мишей, прищика, темної хати. Заради тільки цього жаху смерті я й погодився не пити горілки. О! Я бережу себе; я гляжу себе. Такі особи, як я, доживають до старечих літ, бо вони не знають ніяких обов'язків, а цілий легіон найкращих людей робить на них, терпить від них усякі муки!» [3, с. 553].

На боротьбу з цим антропоморфним «вірусом» виходить давній друг Насті, лікар-гіпнотизер Степан Антонович. Задля Насті, яку кохав і кохає, він береться вилікувати Аркадія від алкоголізму, свято вірячи в те, що це йому вдасться. Він не піддається на провокації Ганни, яка вимагає знищити мучителя її сестри, використати силу свого генія проти життя людини: «Постачило б, Ганно Олександрівно, і в мене сили все зруйнувати, коли б я переконався, що не пособить ремонт» [3, с. 520]. Він поважає вибір колишньої нареченої і хоче бачити її щасливою, не вдаючись при цьому ні до яких силових заходів, декларованих Ганною. Втручатися у чуже життя, тиснути на особистість, нав'язувати свій варіант розв'язання проблеми Степан вважає за неможливе. І лише побачивши на власні очі знущання його пацієнта над дружиною, послухавши його цинічні промови, розлючений лікар вирішує втрутитися: «Вагання більш не може бути. Коли вона за три роки не зрозуміла його, вона ніколи не досягне

до самого дна його брудної душі й паде жертвою свого жалю до негіді. Я мушу, і я маю право заступитися. Відповідальність паде на мене самого. Всяку кару знесу» [3, с. 533]. Степан Антонович обирає оптимальний, позбавлений будь-якого ризику спосіб усунення негідника: загіпнотизувавши, дає установку застрелитися через докори сумління. Проте ці докори сумління значно швидше опановують самого лікаря і призводять його до самогубства.

Проблема, поставлена авторкою, потребує певного зміщення акцентів: ніхто не має права підняти руку на людське життя, ніхто, крім тих, хто наділений такими повноваженнями законом, інакше – поворот назад від цивілізації до варварства. Натомість авторка акцентує на тому, що кожне створіння, навіть такий мікроб, як Аркадій, заслуговує на життя вже тільки тому, що природа припустила його появу, тож і відповідальний він у своїх злочинах тільки перед нею: «...Перед судом людським ви не ідеальна людина, а перед лицем природи ви, може, найкращий екземпляр, бо вона дала вам багатство, щастя, яким ніякий цар землі не зможе вас наділити: вона дала вам міцний організм, призначила вік довгий. Дякуйте ж їй! Живіть для неї. Ви родилися для самого себе, вам нема діла до других людей» [3, с. 551]. Забуваючи, проте, що людина – істота соціальна, і відповідати за свої злочини вона повинна насамперед перед суспільством, залишати ж це тонке й дражливе питання на суд природи, означає знову скочуватися у прірву здичавіння. Включаючись численними біблійними ремінісценціями у площину морально-етичних настанов, продиктованих християнською релігією, в розв'язці авторка схибила на дарвінівську теорію природного відбору. За основним постулатом теорії – «виживає найсильніший» – Аркадію дійсно судилося довге і щасливе існування, тим більше, що запрограмованого лікарем акту самогубства у п'єсі ми не спостерігаємо. А натомість бачимо зламаною докорами сумління Степана, який раптом, погломонівши пару хвилин з пацієнтом, спостерігши його за «роботою» (випалювання на дерев'яній дошці кошенят), послухавши про його уподобання в їжі та напоях, вирішує, що оце і є Людина – вінець творіння природи, справжній Аркадій: «Ви гинете по моїй волі, а я сам власної волі не піднесу. Я взявся будувати правду на землі, взявся наділяти щастям, пошився у судді, але бутафорська мантія судді придавила мене. Як низькоокий пігмей, я бачив у вас тільки алкоголіка, недостойну дружину Настасії Олександрівни, не міг досягнути в вас образу цілої людини, а осудив як людину, як ціле створіння, відповідальне тільки перед судом природи» [3, с. 554].

За таких умов мусимо погодитись з критичними зауваженнями, висловленими М. Сріблянським. П'єса, без сумніву, грандіозна за своїм задумом, за колом проблем, які авторка намагається розв'язати, відчувається і тонка психологічна вмотивованість поведінки деяких персонажів, глибинність текстової структури, архетипність образів тощо. Проте вивершити цю гігантську піраміду у Яновської не вистачило снаги.

У своїх п'єсах Л. Яновська прагнула дати відповідь на актуальні проблеми свого часу, показати протиріччя між офіційною мораллю та істинною доброчесністю. Абстрактні моральні поняття в її творах трансформуються в конкретні, типові людські якості, соціальна детермінованість вчинків і психології героїв висловлюється в узагальнено символічній формі.

Список використаної літератури

1. Ніцше Фрідріх. Так казав Заратустра; Жадання влади / Пер. з нім. А. Онишка, П. Таращука / Фрідріх Ніцше. – К.: Основи, 2003. – 437с.
2. Речка А. М. Жанрова специфіка «драми для читання»: Автореф. дис...канд. філол. наук: 10.01.06 / А. М. Речка; АН України, Інститут літератури ім. Т. Г. Шевченка. – К., 2002. – 20 с.

3. Яновська Л. О. Твори в 2 т. Т. 2. Драматичні твори / Упор. Н. Шумило / Л. О. Яновська. – К.: Дніпро, 1991. – 711с.

Стаття надійшла до редакції 31.10.2014

I. V. Melnychuk, M. M. Khoroshkov

**RECEPTION OF HENRIK IBSEN'S DRAMA-DISCUSSION IN UKRAINIAN
DRAMA OF EARLY XX-th CENTURY: GENRE AND STYLE ASPECT**

The article highlights famous plays «Without faith», «Human's happiness», «Nolimetangere», «The fire Dragon» by LubovYanovska due to their genre and style specific, modern aesthetic and artistic concepts. The authors pay attention to the analysis of the modern aesthetics, new methods of dramatic action founded by famous playwright Henrik Ibsen and his influence to Yanovska's dramas. The article deals with main features of LubovYanovska's dramas such as: melodrama pathos, symbolic forms, modern intellectualism, trying to create drama-discussion, attention to philosophical problems, ideological conflicts, basic principles of ethics and morality. Moreover, Yanovska's «Without faith», «Human's happiness», «Nolimetangere» are very similar to some plays of another author of the early XX-th century – Volodymyr Vynnychenko. So, «Without faith», «Human's happiness», «Nolimetangere» deal with the same problems as «Black Panther and White Bear», «Life's level» (written by V. Vynnychenko): morality and immorality, fair-dealing with Yourself, meaning of life, art and its place in life, ethics conflicts etc. It turns out, that both authors of the same literature period created very similar plot and realized the same idea at their plays.

In her dramas abstract moral and ethic concepts (kindness, evil, faithfulness, decency, treachery, lie) are implemented into concrete, typical human characters. A social features of writer's characters, their psychology and behavior are realized in symbolic forms («Nolimetangere», «Without faith»). Thus LybovYanovska's dramas were a part of modern Ukrainian literature discourse of the early XX century.

Key words: drama, melodrama, drama-discussion, Ibsen's theatre, modernism, modern drama.

УДК 82.091–312.2(045)

Н. І. Назаренко, К. С. Дацар

РОЗМАЇТТЯ ХРОНОТОПІВ В РОМАНІ М. БРЕДБЕРІ «ДО ЕРМІТАЖУ»

У статті здійснено аналіз часової та просторової організації роману М. Бредбері «До Ермітажу». Теоретичною базою дослідження є наукові роботи М. Бахтіна та Н. Копистянської. Досліджуються функції та художня цінність хронотопу у літературному творі. Увага зосереджується на хронотопах дороги, зустрічі, замку (палацу), топосі міста.

Ключові слова: часопростір, хронотопи дороги, зустрічі, замок, сюжет, топос міста, Просвітництво.

Ім'я Малкольма Бредбері, одного з провідних письменників та літературознавців сучасної Великобританії, добре відоме вітчизняним фахівцям у галузі літератури. Інтелектуал та культуролог, лауреат Букерівської премії, неперевершений майстер розповіді, М. Бредбері вдало синтезує в своїх романах теорію літератури та художню реальність тексту. Його провідні твори: 1959 – «Їсти людей недобре» («Eating People Is