

Київський університет ім. Тараса Шевченка

На правах рукопису

СЕМЕНІК Григорій Фокович

УКРАЇНЬСЬКА ДРАМАТУРГІЯ 20-Х РОКІВ:

КОНФЛІКТИ, ХАРАКТЕРИ, ЖАНРИ

Спеціальність ІО.01.02 - українська новітня література

ДИСЕРТАЦІЯ

на здобуття вченого ступеня доктора філологічних наук

/у формі наукової доповіді/

Київ - 1992

Робота виконана на кафедрі історії української літератури Київського університету ім. Тараса Шевченка

Офіційні опоненти:

доктор філологічних наук,
професор Бойко В.Г.

доктор філологічних наук,
професор Гуменний М.Х.

доктор філологічних наук,
професор Романовський О.К.

Ведуча організація - Київський державний педагогічний інститут ім. М.П.Драгоманова

Захист відбудеться 2 грудня 1992 року о 14 год. на засіданні спеціалізованої ради Д 068.18.10 по присудженню вченого ступеня доктора філологічних наук у Київському університеті ім. Тараса Шевченка /за адресою: 252017, Київ-17, бульвар Т.Шевченка, 14, актовий зал/.

Автореферат розісланий "31" жовтня 1992 р.

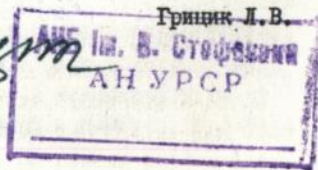
ЛННБ України ім.В.Стефаніка



00816227 (Q)

Учений секретар
спеціалізованої ради

Л. Гуменний



Актуальність проблематики дослідження

З утвердженням незалежності України відкрилися широкі можливості повернутися до власних витоків, до переосмислення минушини - далекої і не дуже давньої, переоцінки не лише ідеалів суспільних, але й духовних, глибшого усвідомлення нашим поколінням літературних і мистецьких надбань і втрат. Разом із змінами в суспільній атмосфері відкриваються перспективи для усунення "білих" плям у літературному процесі, повернення на літературну орбіту багатьох призабутих, а то й зовсім забутих імен, постає можливість представити цей процес поглиблено, у взаємодійні багатьох втрачених раніше факторів, у всій можливій сьогодні повноті.

Новий час опонує нам глибше осмислити один з найбагатших і непростих етапів у історії національної духовності - 20-ті роки, період становлення й широкого розвитку нової української драматургії, яка, продовжуючи кращі традиції класики, збагачувалась новими жанрово-стильовими ознаками, була позначена появою самобутніх національних характерів, якісною зміною конфліктів, що відображали, як правило, реальні життєві протиріччя своєї доби.

В зв'язку з цим більш глибокого й предметнішого вивчення потребує проблема традицій і новаторства як у творчості окремих драматургів, так і всього процесу загалом: адже в результаті тісної взаємодії з новими художніми явищами, породженими тогочасною дійсністю, з'являлись не лише оригінальні театральні полотна, окремим, в "Березолі" чи в театрі ім. Г. Михайличенка, а нові жанрові форми драматичних творів, зокрема таких як "Народний Малахія" і "Патетична соната" М. Куліша, "Марко в пеклі" І. Кочерги, "Республіка на колесах" Я. Мамонтова та інших. Звідси - жанрове й стильове різнобарв'я драматургії 20-х років, багатство об'єктивних засобів, особливості композиції тощо.

Важливість зв'язування історії української драматургії, її жанрової суті, поетики - очевидна. Адже по сьогодні багато рішень, відносних істин, що відбивають різноманітні аспекти досліджуваного предмета, рецидиви вчорашнього мислення не дають цілісного сучасного бачення літерату-

ри в її історичному розвитку. "...Без уважного осмислення літературного процесу 20-30-х років на Україні на основі методологічного принципу історизму, конкретного аналізу всіх особливостей даного історичного періоду, - пише М.Г.Жулинський, - не можна висвітлити об'єктивні закономірності художнього процесу"¹.

Зрозуміло, що масив цей дуже неоднорідний: тут є п'єси, написані на рівні світових досягнень, а є й художньо примітивні, декларативні, а то й кон'юнктурні.

На жаль, поцінування літературознавства не були адекватними значущості окремих драматичних творів, оскільки ця наука була запрограмована ідеями утилітарної системи. "Критики дуже багато пишуть про школи символізму, - писав у 20-і роки нашого століття О.Блок, - наклеюють на художника ярличок "символіст", критика охоплює художника з усіх боків і обсмюкує на ньому одягу; а іноді вона займається справою зовсім уже некультурною, пробачити яку можна було б у часи сивої давнини: коли одяга не лізе на художника, вони обрубують його ноги, руки, або - що вже зовсім непристойно - голову"².

Внаслідок подібної політики непоправної втрати зазнали театр і драматургія: з історії нашої літератури й мистецтва були викреслені імена В.Винниченка, М.Грушевського, Л.Старицької-Черняхівської, М.Куліша, М.Ірчана, Є.Карпенка, В.Шопіньського, Л.Курбаса...

Все це вимагає переосмислення не лише загального процесу становлення й розвитку української літератури 20-х років, а й перегляду досі існуючих концепцій розвитку драматичного і театрального мистецтва на Україні в цей період, внесення змін у старі, тенденційні оцінки творчості, з одного боку - В.Винниченка, М.Грушевського, Л.Старицької-Черняхівської, В.Пачовського, М.Куліша, з другого - І.Микитенка, О.Корнійчука та інших.

¹ Жулинський М.Г. Із забуття - в безсмертя. - К., 1990. - С. 8.

² Блок А. Сочинение: В 2 т. - М., 1955. - Т.2. - С.7-8.

Очищення правди шляхом дослідження української драматургії 20-х років на сучасному рівні тільки починається. Та сама специфіка драми настільки своєрідна, а категорія її видів і жанрів така динамічна, що актуальність вивчення проблеми видається безсумнівною.

Наукова новизна реферованої роботи полягає в тому, що вона є однією з перших спроб конкретного дослідження української драматургії 20-х років як окремої історико-літературної й естетичної проблеми. Не претендуючи на вичерпність досліджуваного питання, зупиняємося на найголовнішому, з нашого погляду, аспекті дослідження, а саме: зародження, становлення і функціонування української драми в контексті літературного процесу 20-х років та суспільно-політичної атмосфери цього часу.

Щоправда, в українському літературознавстві є ряд праць, присвячених дослідженню творчості окремих письменників та літературному процесові означених років.

Зокрема, в окремих працях Я.Мамонтова, П.Руліна, Ю.Смолича¹, статтях про драматургію І.Кочерги, листах і публіцистичних виступах М.Куліша знаходимо трактування розвитку української драматургії через призму питань естетичних і національних, проблем філософських і психологічних, цікаві спостереження над природою драматичного мистецтва тощо. Зауважимо, що переважна більшість з них були написані в 20-х – на початку 30-х років.

Безперечно, цьому сприяв той розквіт драматичного мистецтва – збагачення його форм, спроби теоретичного осмислення, – яким обдарував нас період рубежа віків: драматургічна практика і наукові розвідки з питань театру і драми І.Франка, Лесі Українки, С.Черкасенка, М.Воронього.

Однак у так звану післяжовтневу добу в літературі й культурі відбувається поступовий відхід од естетичних загальнолюдських критеріїв і перехід на рейки ілюстративнос-

¹ Смолич Ю. Драматичне письменство наших днів // "Червоний шлях". – 1927. – № 4; Рулін П. На шляхах революційного театру. – К., 1972; Мамонтов Я. Наттеатральних роздоріжжях. Харків, 1925; Вороний М.К. Театр і драма: Збірка статей. – К., 1989.

ті, зокрема, різних форм і методів класової боротьби; вирішальними для письменників стають принципи класовості й партійності. Так, наприклад, уже наприкінці 20-х років окремі критики відверто заявляли, що п'єсу В.Шекспіра "Сон літньої ночі" "робітництво не сприймало, бо й справді п'єса ця не могла його ідеологічно організувати. Ще менше змогли дати робітничому глядачеві "Вій" і "Лісова пісня", такі ж фантастичні щодо змісту й порочні щодо їхнього ідеологічного спрямування"¹.

Драматургія, таким чином, переставала розглядатися як одна з художніх форм пізнання дійсності /через конфлікти й характери, індивідуальну майстерність художника/, а як засіб виховання у наших людей класової ненависті, відмови від таких понять, як добродіяльність і людяність.

Як наслідок, у наявній літературознавчій практиці маємо чимало праць, які з позицій сьогодення вимагають критичного ставлення до себе, оскільки з усього складного комплексу естетично значимих величин літературознавці віддають перевагу проблемно-тематичному аналізу, здебільшого мають описовий характер, часто спрощений, однобічний, а то й хибний. Дослідницька ушкодженість такого підходу виразно проявлена в літературознавчих працях С.Шупака, І.Кулика, в яких усіяло применшувалась роль і значення драматургії М.Старицького, М.Кропивницького, І.Тобілевича, Лєсі Українки як представників буржуазного театру; в дослідженнях В.Коряка², Є.Старинкевич³, позначених вульгарно-соціологічним методом, тощо.

Наявні оглядові й портретні розділи з драматургії і в систематизованих курсах історії української літератури, однак їхні автори, виражаючи вимоги певного часу, надто за-

¹ Нос-ко Мик. З великої хмари малий дощ //Рад.мистецтво. - 1928, № 12. - С. 5.

² Коряк В. Українська література. - К., 1931.

³ Старинкевич Є. Українська радянська драматургія за сорок років. - К., 1957.

ідеологізовано, неповно і необ'єктивно висвітлювали драматургічний і театральний процес в Україні 20-х років. Дозування інформації робилося з метою довести, що, по-перше, до остаточного встановлення Радянської влади в Україні драматургія не існувала, а якщо й з'являлися окремі твори, то їхнє значення було невелике, і, по-друге, показати, що українська література й культура не жили художньо-самобутнім життям, а розвивалися лише під впливом інших, і в першу чергу російської.

Тому, принаймні, дивно читати сьогодні праці, де автори оминали драматургічний процес кінця 10-х років ХХ ст., періоду, в якому готувались підвалини національному відродженню в 20-х роках, через що поза увагою дослідників залишилися твори Л.Старицької-Черняхівської та В.Пачовського, М.Грушевського і В.Таль-Товстоноса, М.Семенка та інших, а п'єси В.Винниченка оголошувалися буржуазно-націоналістичною брехнею, гасквільними творами¹.

В зв'язку з цим варто згадати "Постанову ЦК КП/С/У від 24.УШ.1946 р. "Про перекручення й помилки у висвітленні історії української літератури в "Нарисі історії української літератури", де авторів ряду талановитих драматичних творів звинуватили в буржуазному націоналізмі за спробу привнести в історію нашої культури національний елемент, повернути нашій історії найбільших її діячів. "Автори "Нарису", - говориться в постанові, - затушували боротьбу між прогресивним і реакційним напрямками в літературі, не піддали критиці політичні погляди ліберальної течії в українській літературі /П.Куліш, Б.Грінченко та ін./, вихваляючи буржуазно-націоналістичних письменників початку ХХ століття /Олесь/, діячів контрреволюційної Центральної

¹ Історія української літератури. У восьми томах.
Т. 4. - К., 1970. - С. 381.

ради та директорії /В.Винниченко, І.Стешенко/¹", - читаємо в цьому документі.

Значним внеском у історію висвітлення проблеми міг стати двотомник "Історії української літератури", виданий декілька років тому /К., 1988, т. II/. Проте автор розділу "Драматургія", лише помінявши частково ідейні й політичні акценти порівняно з попереднім, 8-ми томним виданням 60-х - 70-х років, не спромігся подати всеоб'ємну панораму драматичного життя в Україні як у період громадянської війни, так і в 20-ті роки /наприклад, досі залишилися вилученими з літературного вжитку твори В.Винниченка, Л.Старицької-Черняхівської, М.Грушевського, В.Пачовського та інших/.

Досить помітними залишаються донині "Нариси української радянської драматургії" Н.Б.Кузякіної /ч. I, К., 1958, ч. II, К., 1963/, де авторка намагається дослідити шляхи розвитку української драматургії разом з процесами становлення українського театру 20-50-х років нашого століття. Доречно зауважити, що саме Н.Кузякіна однією з перших серед українських літературознавців ще на початку 60-х років вбачала причину відставання нашої драматургії в існуванні хибної теорії, за якою "можливий закономірний і обов'язковий лише один шлях" її розвитку - "шлях О.Корнійчука". Усі інші напрямки вважались мало не помилковими, не національними і взагалі від лукавого².

Проте й тут знаходимо поле для продовження дослідницької роботи: незважаючи на, здавалося б, об'ємне й глибоке вивчення Н.Кузякіною драматичної творчості М.Куліша³, і їй, як зауважив Л.Танюк, не вдалося уникнути печаті свого часу,

¹ Про перекручення і помилки у висвітленні історії української літератури в "Нарисі історії української літератури". З Постанови ЦК КП/б/У від 24.УШ-1946 р.//Вітчизна. - 1946. - № 7-8. - С.18.

² Кузякіна Н.Б. Нариси української радянської драматургії. - Ч. 2. - С. II4.

³ Див.: Кузякіна Н.Б. Драматург Микола Куліш. - К., 1962; Кузякіна Н.Б. П'єси М.Куліша. - К., 1970; Куліш Микола. П'єси /послесл. Н.Кузякіної/. - М., 1980.

зокрема при оцінці образу Марини з "Патетичної сонати"¹ та в інших випадках.

Разом з тим, перераховуючи ряд робіт, не можна не помітити надто емоційного вираження захоплень з приводу тих п'єс, які славили наші "досягнення", розвінчували куркулів і українських буржуазних націоналістів, оперативно реагуючи на сфабриковані судові процеси над СБУ /"Спілка визволення України"/, УВО /"Українська військова організація"/ та інші, а насправді, носили кон'юнктурний характер і були далекими від життєвої правди /наприклад, "Диктатура" і "Кадри" І.Микитенка, "Кам'яний острів" О.Корнійчука тощо/.

Тоді як п'єси гостро проблемні, правдиві, особливо ті, що стосувалися національних питань, піддавались анафемі, оголошувались пасквільними, ворожими новому ладові /"Патетична соната" і "Мина Мазайло" М.Куліша, "Між двох сил" В.Винниченка та інші/.

Таким чином, дисертаційна робота по-новому вперше в українському літературознавстві досліджує драматургічний набуток 20-х років, розглядає сукупність конфліктів, викликаних тогочасним суспільним розвитком, різномірність і техніку характеротворення та найбільш живі драматичні види і жанри того часу. Вперше до аналізу залучена драматургічна творчість письменників, що жили в Америці й Канаді /В.Шопінський, Є.Курпенко/, а також п'єси тих, хто жив і творив у Західній Україні, окупованій буржуазною Польщею /О.Кармаюк, А.Крушельницький, С.Масляк та ін./.

Мета і завдання дослідження. В дисертації ставиться завдання, відкинувши старі шаблони, класово-соціологічний підхід, що заперечує загальнолюдські цінності й ігнорує природу мистецтва та його самоцінність, дослідити з позицій сьогодення головні проблеми й тенденції розвитку української драматургії 20-х років й підійти до вироблення

¹Танюк Л.С. Драма Миколи Куліша //Куліш М. Твори: В 2 т. - Т.І. - К., 1990. - С. 32.

концепції цього літературно-мистецького явища як національного феномену.

В ході дослідження конкретизуються такі завдання:

- вивчення природи драматичного конфлікту, через який українські письменники втілювали в художніх творах різних жанрів складну і суперечливу дійсність;

- дослідження засобів характеротворення персонажів, зокрема визначення ролі композиції, драматичної ситуації, реплік, діалогу тощо;

- осмислення національного змісту й форми української драматургії в тісному взаємозв'язку з творчою практикою і світоглядом письменника;

- визначення типологічної спільності й художньої своєрідності драматичних творів українських письменників означеного періоду;

- простежується динаміка розвитку традицій і новаторства, вирішуються теоретичні питання, дається нове тлумачення стилів, жанрових різновидів драматургії.

Практичне значення дисертації. Наслідки дослідження використовуються в лекціях з курсу "Українська новітня література", при читанні спецкурсу "Нова українська драматургія"; при створенні окремих розділів підручників і посібників для вищої і загальноосвітньої школи; для підготовки дипломних робіт і кандидатських дисертацій.

Апробація роботи. Результати дисертаційного дослідження відображені в монографіях "Українська драматургія 20-х років" /К., 1992/, "Українська радянська драматургія" /у співавторстві з проф. Дем'янівською Л.С. - К., 1987/, "Микола Куліш і становлення української драматургії радянської доби" /К., 1991/; у праці "Біля джерел" /К., 1989/; у статтях, опублікованих у наукових та літературно-художніх періодичних виданнях, у збірниках та ін.

З основних проблем дисертації автором прочитані наукові доповіді на вузівських конференціях /Київський університет ім. Т.Шевченка, Луцький та Івано-Франківський педінститути, -1987, 1988, 1990, 1991/. Основні результати роботи апробовані в лекційних і спеціальних курсах, на прак-

тичних заняттях з вивчення "Історії української літератури" для студентів філологічного факультету та факультету іноземної філології Київського університету.

До джерел: драматургічний процес в Україні
1917-1920 рр.

Після довготривалого періоду стагнації настали 1917-1919 роки - період короткочасної української державності. Пожвавлюється національне життя, культурно-освітній рух, зростає почуття національної гідності й гордості. А це стимулює вивчення історії свого народу, його мови, становлення нового театру.

Відчутна втрата, зумовлена еміграцією частини старої інтелігенції, була компенсована появою плеяди молодих талантів. Одні з них кинулись у вир революційних битв, інші вдалися до нейтральних тем. "Коли не збулися їхні сподівання незалежної державності, - пише Орест Субтельний, - то багато хто з них став убачати в розвитку культури альтернативний спосіб вираження національної самобутності свого народу.

Революція також сповнила культурну діяльність відчуттям новизни, свідомістю звільнення від старого світу та його обмежень. Поставали складні невідступні питання про те, в якому напрямі слід розвиватися українській культурі, на які вагітні їй належить орієнтуватися і якою бути взагалі.

Нагнені відчуттям власної місії за зростаючою аудиторією, письменники, художники й учені з захопленням поринули у створення нового культурного всесвіту¹.

Виникла нагальна потреба створити такий революційний театр, який, розвиваючись на рідному національному ґрунті, спричинився б своєю драматичною продукцією, як писав

¹ Субтельний Орест. Україна. Історія. - К., 1991. - С. 343.

І.Франко, до "суспільно-патріотичної служби". Такий театр потребував і нового репертуару, синтетичного за своєю суттю, заснованого на кращих традиціях вітчизняної та зарубіжної класики, позначеного новими рисами змісту і форми, що збагачувало б драматичний жанр.

На рубежі 20-х років була створена значна /кількісно й якісно/ драматургія, яка, розвиваючись під знаком традицій М.Кропивницького, М.Старицького, І.Карпенка-Карого, театру Лесі Українки кращими своїми творами сприяла демократизації літератури, утвердженню її самобутніх начал. П'єси В.Винниченка, Л.Черняхівської-Старицької, М.Грушевського, В.Пачовського не просто варіювали сюжети творів своїх попередників, а відображали реальне життя з його кардинальними ідейно-естетичними вимогами, соціально-вагомими конфліктами і загостреною громадянською напругою.

Орієнтація деяких драматургів /Леся Українка, О.Олесь, Г.Хоткевич, С.Черкасенко/ на читача, а не на глядача призводила іноді до втрати сценічності і театральності драматичних творів, що в свою чергу, впливали на успіх п'єси. Невипадково становлення нового театру Лесь Курбас пов'язував з тими театральними діячами, які відкинуть літературщину на друге, допоміжне, місце і творитимуть основу театру його ж власними засобами і психологією. Тоді "зайвими стануть авторські ремарки у сценічних лібретто, зайвими стануть колихання дерев од "сценічного вітру", малярськи пересадна дивовижа і інше маскування акторського фезилля...¹

Поступово позбавлявся "літературщини" в п'єсах В.Винниченка - найпомітніша постать серед наймолодших українських драматургів початку ХХ ст. Включаючись у європейський літературно-мистецький процес, він розробляє нові теми і створює нові художні типи /робітництво, міська інтелігенція, революціонери-професіонали/, щоб підняти український театр до світового рівня.

Уже в одному з ранніх оповідань "Антрепренер Гаркун-Задунайський" В.Винниченко висміє репертуар українських

¹ Курбас Лесь. Березіль. - К., 1988. - С. 207.

театрів, насичений одноманітними й нудними мелодрамами на кшталт драми. Сьогобережного "Люте серце, або ж Чотири смерті разом"; засуджує заявлені шаблони класичної драматургії з народодлюбними, іноді сентиментально-ліберальними й поверховими ідеями; створює колоритну постать актора-п"янички Гаркуна-Задунайського, що зразу став символом провінціальності в культурі, обмеженості й хуторянської замкненості .

Черпаючи сюжети для своїх творів виключно з сучасної йому дійсності, В.Винниченко порушує найзлюбоденніші, найбільчі проблеми, які хвилювали українську суспільність, зокрема, творчу інтелігенцію: філософсько-моральні /свобода й неволя; ідея й обов'язок; герой і натовп; правда і брехня; любов і зрада/, соціальні /життя різних верств, включаючи й декласовані елементи - проститутки і злодії/; психологічні /конфлікт героя з самим собою; роздвоєність душі/. Тому мав рацію П.Христюк, коли стверджував, що за творами В.Винниченка можна вивчати історію політики й культури перших десятиріч ХХ ст.¹

У театрах ішли п"еси В.Винниченка, що відображували боротьбу українського народу проти царського самодержавства за національні й демократичні права /"Базар", "Співочі товариства"/. Його п"еси демонстрували своєрідність авторського художнього підходу до нових тем, передусім у змалюванні психологічних колізій, пріоритетному виділенні з-поміж багатьох чинників людини, що вступала в протиріччя з усталеними суспільними і моральними нормами.

Після революції 1905 року, в період реакції, в п"есах драматурга з'являються герої, розчаровані революцією, відтворюються процеси деморалізації суспільства. В цей час у пошуках нової моралі В.Винниченко проголошує принцип "чесності з собою" - цілісності людини, гармонії між тим, що вона робить, думає й відчуває /п"еси "Дизгармонія", "Великий Молох", "Щаблі життя"/.

¹ Христюк П.Письменницька творчість В.Винниченка: спроба соціологічної аналізи. - Х., 1929. - С. 9.

Збагативши національну літературу новим типом драми - глибоко-психологічною, В.Винниченко навіть у тих творах, де звучить революційна тематика, намагається тісно переплести її з проблемами людської моралі. Гостроту сюжету таких п'єс визначають, здебільшого, глибока духовна драма, якої зазнає сильна особистість, процеси переживання героя-індивідуума; трагедія героя вкладається в його душу, причому внутрішнім імпульсом дії головним чином, стає особиста вдача персонажів. Як правило, трагічний фінал творів В.Винниченка виправдовується законами його драматургії: коли героєві, прийнятому суперечностями між суспільним і особистим, не вдається звільнитися з-під влади особистісного, точніше, від загальнолюдських принципів /у п'єсі "Тріх" революціонера Марія Лижківська жертвує партійним обов'язком заради свого кохання до Івана, програючи внутрішню і "зовнішню" боротьбу жандармському полковникові Сталіноському/, тобто, коли громадське не може перемогти в двобої з індивідуалістським, такий герой /героїня/ мусить загинути /подібна катастрофічна розв'язка сюжету властива драматичним творам "Чорна Пантера і Білий Медвідь", "Базар" тощо/.

Подібні естетичні принципи споріднювали творчість В.Винниченка з зарубіжною драматургією, а гостротю конфлікту та його катастрофічним фіналом - з театром Лесі Українки, про що, зокрема, писав С.Перлін: "П'єси Винниченка не скидаються на тих п'єс побутових, де переважає не проблемний інтерес; вони ближче стоять до типу психологічного, до тої школи, що утворена була від Ібсена і Чехова, але вони позбавлені Чеховського "імпресіонізму" і дають матеріал у різко конфліктному накресленні. Замість імпресіоністичного нюансування вони дають різкі ситуації, катастрофічні розв'язки, запутаний стан дії, що потребує негайного вирішення"¹.

В період визвольної боротьби українського народу 1917-1920 рр. з новою силою постало питання, чому досі Україні не вдалося здобути волю і як треба боротися, щоб на-

¹ Перлін С. Драматургія В.Винниченка //Життя і революція. - 1930. - № 6. - С. 126.

решті святкувати перемогу над ворами? Ці питання хвилювали політиків, актуальними вони були і для письменників. Так, М.Грушевський у драмі "Хмельницький у Переяславі" /1917/ - як одну з найбільших трагедій козацького гетьмана у визвольній війні з поляками - змальовує його надмірну довіру до татар. Хмельницький називає Тугайбея братом і душею, єдиним соколом на світі. "Готов зараз все вчинити для мене, що я скажу", - наївно вважає гетьман.

До речі, перу відомого українського вченого-історика належить також драма, насичена цікавим фактичним матеріалом з історії нашого народу, "Ярослав Осмомисл".

Зауважимо, що в пошуках героїчного для своїх творів М.Грушевський звертається / як це робили письменники-романтики / до минулого українського народу, зокрема до літописних джерел та історичних документів і звідти черпає героїчні особистості. Однак з урахуванням конкретно-історичних обставин і соціальної обумовленості їхнього написання, названі п'єси своїм ідейно-тематичним змістом відповідали тогочасним національно-визвольним прагненням українського народу.

Інший письменник, В.Пачовський у п'єсі "Роман Великий" /1918/ вважав, що всі біди на нашу землю йшли від того, що не було на ній єдності і розрізнені князівства легко завойовували сусідні держави - Литва, Польща, Московія...

Художня форма його драматургії /крім згаданої, наведемо ще дитячу п'єсу-казку "Малий Ярослав Хоробрий", 1918, що змальовує посвячення богами київського князя Святослава на безстрашного лицаря /позначена впливом античної драми /строфа, антистрофа, хор і т.п./, поєднанням елементів язичницької релігії з фактами історії.

Подібні доленосні для української нації питання, пов'язані з національним відродженням, звучали в п'єсах Л.Старицької-Черняхівської /"Останній сніп"/, С.Васильченка /"Куди вітер віє"¹; згодом, у 20-х роках вже з но-

¹ Докладніше про це див.: Семенюк Г.Ф. Біля джерел. - К., 1969. - С.23-26.

вою силою постануть у драмах К.Буревія "Гетьман Полуботок" М.Куліша "Патетична соната" та інших.

Не обійшов їх увагою і В.Винниченко у драмі "Між двох сил" /1919/, присвяченій подіям української національно-визвольної революції.

Зазначимо, що це один з перших творів у нашій літературі, де відображений увесь трагізм політичної ситуації в Україні в революційні роки, коли, як висловились одна з героїнь твору, "брат на брата і батько на дітей" /згодом з'являться подібні твори М.Хвильового, В.Минка, Ю.Недолі та інших/.

Трагедія головної героїні п'єси "Між двох сил" Софії Сліпченко полягала в тому, що вона хотіла бути водночас і більшовичкою, і українкою, тобто вірила в можливість існування суверенної України за комуністичного режиму.

Як соціалістка, котра пережила в Петрограді Лютневу й Жовтневу революції, Софія допомагає успішному проведенню в місті більшовицького повстання. Вона глибоко переконана, що лише соціалістична революція принесе справжнє визволення українському народові. І через це відходить від вільних козаків, розмежується з батьком і братами, приносячи на вістар соціалізму їхнє життя. Вона широко вірить більшовикам і стає на службу новій владі.

Однак ілюзії про безкровний характер боротьби розвіюються з захопленням міста більшовиками. До глибини душі Софію вразили страхоття більшовицького терору: розстріл жнаків-підлітків і божевілья матерів, простромлений багнетом портрет Шевченка і палення українських підручників. Вона опиняється між двома силами - більшовиками, образи яких у п'єсі зведені до шовіністів, що несли русифікацію й оголошували все українське контрреволюційним, і "вільними козаками", які репрезентували ідею національного визволення. Зрештою, політична розгубленість Софії, котра так і не змогла дійти чіткої позиції у співвідношенні національного й соціального, ставши знаряддям ворогів у боротьбі з власним народом, призвела її до самогубства.

Резонно, що героїня своєю поведінкою ілюструє до певної міри політичну позицію свого автора, який у цей період

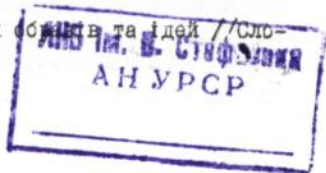
сам відходить від "обох сил" і опиняється в еміграції.

З приходом В.Винниченка у драматургію відчутне філософське осмислення епохи /продовження традицій Лесі Українки/ поглиблюється чуття історичної перспективи, розкривається масштабність образів і конфліктність, широко використовується сценічна умовність. Відбуваються проби і пошуки нових жанрів. "Якщо старий заслужений дореволюційний побутово-етнографічний театр М.Садовського поволі еволюціонував до театру психологічної драми, то тільки після появи драматичних творів В.Винниченка, - робить висновок Г.Костюк. - Пореволюційний модерний український театр - маю на увазі: "Молодий театр", "Державний драматичний театр ім.Шевченка", "Драматичний театр ім. І.Франка", "Незалежний Львівський театр" під керівництвом О.Загарова та багато інших, - всі вони стартували, зросли й зміцнили на драматичних творах Винниченка. Тому об'єктивні історики театру вважають його засновником української модерної драматургії й сучасного українського театру"¹.

В період революційних подій 1917 року надзвичайно самобутиім мистецьким явищем в Україні стає "Молодий театр" Леся Курбаса, на творчих крижальх якого було гасло: "Кожна епоха, кожен народ має такий театр, на який заслуговує". Як театр шукань і сміливих експериментів, він започаткував собою витоки мистецьких пошуків, оставши символом нового відродження не лише театрального, але й усього культурного життя в Україні. Символізуючи найбільш модерні і авангардний театр, він виник як художня антитеза епігонству і безволью, в "ялості старого етнографічно-побутового театру.

Обстоюючи ідеї нового революційного мистецтва, Л.Курбас не цурався славних традицій українського класичного театру; європейського "Політичного театру" Е.Піскатора /Німеччина/; театру Вє.Мейєрхольда /Росія/. "Молодий театр" Л.Курбаса зблизив українського глядача із світовими сюжетами і найновішою європейською драмою і поклав початок іс-

¹ Костюк Г. Світ Винниченкових /Образів та ідей // Слово і час. - 1990. - № 7. - С. 25.



нуванню двох найрізностильовіших театральних колективів, які незабаром оформились у два провідні українські театри: "Березіль" /Л.Курбаса/ і театр ім. І.Франка /Г.П.Юра/.

Ідейно-естетичне обличчя і творчий напрям роботи режисерів і акторів визначається репертуаром. У цьому плані театр Л.Курбаса якісно відрізнявся від інших. Тут не безуспішно ставилися трагедії і драми, комедії і містерії, буфонада і художні інсценівки, реалістично-психологічні "Чорна Пантера і Білий Медвідь", "Базар" В.Винниченка, національно-символічні "Етиди" О.Олеся, романтичні "Молодість" Гальбе і "Йоля" Й.Жулавського, свідоме становлення на шлях умовного театру в "Едіпі-цареві" Софокла та "Горе брехунові" Грільпарцера тощо.

Різноманітність та інтенсивність стильових пошуків у драматургії були закономірним художнім явищем того часу не лише в Україні, що, природно, відбилосся й на засобах сценічного мистецтва. Досить відомими наприкінці ХІХ - початку ХХ ст. в Європі стали психологічний театр Верхарна - в Бельгії; умовний символічний театр Л.Андреева, А.Белого - в Росії, "театр театральності" О.Таїрова - в Камерному.

Ідейно-естетичні та стильові пошуки драматургії цього періоду на тлі розвитку класичної драматургії з її сформованими традиціями визначними майстрами європейського рівня /М.Кропивницький, М.Старицький, І.Карпенко-Карий/ не завжди відзначалися художньою довершеністю, а то й логікою. Одні /М.Дмитренко, О.Островський, Г.Левченко, В.Товстоніо/ продукували "драматичний мотлох", провінціально писанину з усіма ознаками "перестарілого й до розпуки невибагливого смаку"¹, інші /Л.Старицька-Черняхівська, В.Винниченко, М.Грушевський, Г.Хоткевич, В.Пачовський/, творчо використавши традиції класики, звернулись до історичної тематики, створили національні характери, намагаючись таким чином пробудити національну свідомість свого народу.

¹ Зеров М. Українська письменство в 1918 році //Літ.-наук. вістн. - 1919. - Кн.З. - С. 343.

У нових умовах зуміли зберегти цілковиту художню самобутність і стильову своєрідність такі драматурги, як С.Васильченко зі своєю народнопоетичною стихією, Я.Мамонтов з його умовністю і символізмом та інші.

Разом з тим можна говорити й про художню еволюцію, що відбувалася в творчості М.Семенка, С.Карпенка, М.Рильського та інших, які, позбуваючись провінційності, хутірного етнографізму, порушували в своїх творах певну гаму морально-естетичних і естетичних принципів, наближаючи час входження українського драматичного й театрального мистецтва в коло європейських культур.

Одним з нових зразків революційного репертуару стає інсценізація, що синтезувала в собі майже всі форми мистецтва. Особливою популярністю в революційного глядача користувалися інсценізації поем "Гайдамаки" та "Іван Гус" Т.Шевченка, здійснені Л.Курбасом, "Мойсей" І.Франка та ін., позначені яскраво вираженою соціальною спрямованістю, високими національно-визвольними ідеями.

Революційні настрої мас сприяли виходу театрального дійства на майдан, вулицю, заводський майданчик. На жаль, саме тоді починається витіснення мистецтва ідеологією, головним критерієм оцінки художнього твору стають постулати партійної й класової боротьби. На такій хвилі з'являються різного роду масові театральні дійства, агітки, літературні суди тощо.

І все ж аналіз п'єс дає всі підстави стверджувати, що, незважаючи на окремі творчі невдачі, українське драматичне мистецтво цієї пори, передусім завдяки творчості В.Винниченка, Л.Старицької-Черняхівської, Л.Яновської, С.Васильченка та інших, постулово виходило на європейський рівень.

Доробок драматургів цього періоду не залишився перегорнутою сторінкою в історії національної культури, а став своєрідною базою, підмурівком, на яких уже бовванів драматичний і театральний ренесанс в Україні другої половини 20-х років, коли на всю могуть забуяла творчість М.Куліша, М.Ірчана, Я. Мамонтова, І.Кочерги...

Своєрідність конфліктів і характерів в
українській драматургії 20-х років

20-ті роки поставили перед театром і драматургією особливі, життєво важливі завдання та ідейно-естетичні функції, вимагаючи адекватних своїм ідеям художніх стилів і жанрів, специфічної системи засобів драматургічного письма. Нова доба давала широкі можливості письменникам у виборі тематики, пошуках нових сюжетів і героїв.

Коли в роки громадянської війни головним було підняти бойовий дух народу, то тепер глядач приходив до театру не лише маніфестувати, а й переживати, переосмислювати, аналізувати. Не можна було весь час пропонувати глядачеві агітаційні полотна. Життя вимагало глибшого й ширшого репертуару, таких п'єс, що органічно поєднали б у своїй художній канві традиції класики з модерном, елементи національної культури з кращими європейськими зразками.

Складні протиріччя в суспільстві породжували відповідні конфлікти, які трансформувались письменниками у драматичних творах. Вони мали різноманітне забарвлення: від гострополітичних, громадянських і глибокофілософських до сімейно-побутових та інтимних, що, зрештою, визначало жанрову своєрідність трагедії, драми, комедії, трагікомедії тощо.

Від позиції драматурга залежав вибір конфлікту - суттєвий спосіб виявлення життєвих програм дійових осіб і саморозкриття їх характерів. Конфлікт зумовлював напрям і ритм дії, сюжету. "Реалізм, приблизивши конфлікт до його соціально-історичної основи - протиріччя між сутністю, можливостями людини та її конкретно-суспільним буттям, - писав М. Енштейн, - розвинув небувалу багатобарвність конфліктів, підкреслив зумовленість характерів зовнішнім середовищем, розкрив динаміку саморозвитку"¹.

¹ Литературний енциклопедический словарь. - М., 1937. - С. 166.

Змістове забарвлення конфлікту, як і способи їх втілення в драмі, може мати різний характер і в залежності від умов соціально-національної динаміки перехідної епохи змінюватися, активно відгукуючись на нові суспільні запити. Зміни конфлікту якісно впливали на техніку драматургів і концепцію героя в суперечливій складності його властивостей. Тому моральний зміст людини стає важливою суспільною проблемою. Відчувається більша залежність характеру всього суспільства від духовного обличчя окремої особистості з надто складною гармонією етичних та інтелектуальних особливостей. У цей час активізується проблема готовності людини до сприйняття нових суспільних обставин; ускладнюються шляхи духовної роботи і моральних зусиль особистості. Цей процес відбивається на характері колізій і на продиктованих часом "вічних" питаннях омислу людського буття.

Аналіз української драми досліджуваного періоду старої і молодої генерації драматургів з різним світоглядом, талантом і стилем дає змогу визначити типологічну значущість конфлікту в плані еволюції і збагачення засобів його художньої реалізації.

В аспекті нашої дисертаційної роботи матеріалом типологічних досліджень є п'єси В.Майка /"Лісові круки", 1924; "Ой у полі жито", 1926; "Пастушкові пригоди", 1926/, Я.Мамонтова /"Коли народ визволяється", 1922; "Чернець", "Роковини", "У тієї Катерини", 1924-1925/, Д.Бедзика /"Люде! Чуєте?", 1923; "Шахтарі", 1924; "Чернозем ожив", 1925; "Під крилами церкви", 1925; "Перша купіль", 1926/, Є.Кротевича /"Син сови", 1923/¹ та ін.

¹ Аналіз цих п'єс див.: Семенюк Г.Ф. Українська драматургія 20-х років. - К., 1992. - С.47-54.

У центрі конфлікту цих п'єс - соціально-моральні колізії. В конфлікті, зіткненні героїв і обставин, різних життєвих позицій і пристрастей, у внутрішній боротьбі можна простежити еволюцію "техніки п'єси", способів і прийомів образного засвоєння світу, їх соціально-естетичне функціонування, дослідження долі художніх відкриттів і прораховань.

Так, п'єсам В.Минка дещо шкодить надмір етнографічно-побутових деталей; перенасичення комічно-побутовими картинами, натуралістичними сценами.

Для Н.Мамонтова характерна еволюція від символізму і абстрактності прийомів до реалістичної соціальної й філософської драми. Вийти за рамки вже усталеної схеми намагається Д.Бедзик, давши зразок революційної драми /"Люде! Чувсте?", "Шахтарі"/, правда, з яскраво вираженою агітаційною настановою і лозунговістю, що консонансували партійно-класовим постулатам.

Помітна й інша характерна особливість, що була в арсеналі більшості драматургів 20-х років: намагання діалектично поєднати трагічне і героїчне, з одного боку, а з іншого - обох категорій з елементами мелодрами. Що стосується жанрового визначення, то, незважаючи на виняткову гостроту конфлікту і загибель головних персонажів, подібні твори стоять ближче до героїчної драми, а не трагедії, про що стверджували окремі критики /Н.Кузякіна, Ю.Голованенко, Й.Кисельов та інші/. Адже смерть героїв в умовах напруженої боротьби з ворогами слід трактувати не як закономірне вирішення конфлікту, властивого трагедії, що не може бути розв'язаним, а як випадковість. Значною мірою це стосується й п'єси "Шахтарі": при відповідних, сприятливіших умовах доля і димарівських повстанців, і загону шахтарів могла бути щасливою.

Не вистачає п'єсі і глибини драматичного конфлікту, що характеризує трагедію, відсутня в ній і трагічна колізія і т.п. Зрештою, це лише окремі життєві епізоди, а не ряд об'єднаних причинним зв'язком явищ.

Важливим творчим орієнтиром у процесі становлення новітньої української драматургії для більшості авторів залишалися традиції класичної літератури. Класиків цікавив глибинний людський матеріал, сутність життя, духовні проблеми в їх соціальному вираженні і навпаки: власне так можна реально зрозуміти людину і суспільство, життя і народ.

Логічно, що плідним чинником утворення новітнього українського драматичного й театрального мистецтва, глибокої соціальної й національної своєрідності художньої форми стали надбання Т.Шевченка, М.Кропивницького, М.Старицького, І.Франка, І.Карпенка-Карого, Лесі Українки. Саме цим пояснюється наявність у драматургії цього періоду традиційної для нашої літератури сільської тематики з її соціально-побутовими і морально-етичними конфліктами. "Перший, хто нагадав про драматургію І.Тобілевича, був М.Куліш: його перша п'єса "97" написана цілком за реалістичною методою І.Тобілевича з постановленням /свідомим чи несвідомим - то інша річ/ не реалістично-побутовий театр. Ця п'єса, як відомо, мала великий театральний успіх"¹, - писав Я.Мамонтов.

М.Куліш свідомо звернувся до форми класичної драматургії, необтяженої сюжетними перипетіями і не складної для глядачевого сприйняття, оскільки п'єса писалася "для сільського театру, для тих хлопців і дівчат, що "роблять представлення" в половниках та клунях і радіють, коли до їх в руки припливає як коли Панна Штукарка /Ковбаса та чарка вже набридли/².

З художнього боку це виглядало дещо традиційно, особливо на тлі наполегливих пошуків у царині творення оценічних образів Л.Курбасом у "Березолі". Тому І.Дніпровський, наголосивши на новаторських рисах "97", де на кону з"яви-

¹ Мамонтов Я. Карпенко-Карий і сучасна українська драматургія//Рад.театр. - 1931. - № 1-2. - С.21.

² Лист М.Куліша до І.Дніпровського від 9 липня 1924 р. //Із фонду Дніпровського. Листи М.Куліша до І.Дніпровського. ЦДАМ ДМ України. - Ф.144, оп.1. - С.232.

лись "не схеми з іменами і діями, а живі люди революції. Дядько, якого виводжувано на кін тільки для глуму, "з"явився героєм, відповідальним будівничим "совецької власті", не було традиційної Марусі й Солохи з їхнім коханням і зрадництвом - з"явилися непомітні "ерої революції" - незаможники...¹, разом з тим застерігав "молодих драматургів не робити з п"еси евангелія, альфи і омеги драматичних досягнень. Бо в літературному поступі "97" є з"явище реакційне"².

На початку 20-х років, коли закінчилась громадянська війна, в країні склалося досить тяжке становище, спричинене посухою і неврожаєм на Поводжі, Північному Кавказі і Півдні України. Проте навіть та частина врожаю, що була зібрана на українських землях, майже повністю відбиралась у селян продзагонами і відправлялась за межі республіки. В Україні почався голод, перший голодомор за роки Радянської влади, по суті, організований більшовиками.

М.Куліш, як одна з багатьох жертв партвіри, щиро повіривши обіцянкам нової влади, не міг знати, що тодішній більшовицький уряд поставив інтернаціональні мотиви, міжнародний престиж першої в світі країни соціалізму вище інтересів власного народу, відправляючи хліб за кордон, який, до речі, відмовлялися вантажити херсонські й миколаївські портовики. Так само, як і не міг, зрозуміло, відати автор п"еси "97" про секретний лист В.І.Леніна Молотову для членів Політбюро ЦК РКП(Б), в якому йшлося про вилучення церковних коштовностей начебто для закупівлі хліба голодуючим і звучав прямиий заклик окористатися моментом і покінчити з одного маху з релігією і церквою.

До речі, навколо вилучення церковних коштовностей

¹ Дніпровський І. "97" Миколи Куліша //Червоний шлях. - 1925. - № 5-6. - С. 336.

² Там же.

розгортається головний конфлікт і в драмі "97". У ній М.Куліш змальовує жакливі картини голоду, що призводить до людодіства, на Херсонщині восени 1921 та протягом зими і ранньої весни 1922 років, боротьбу селянської бідноти з куркулями за виживання.

Оскільки п'єса "97" своїм звучанням піднімалася до народної трагедії глибокого соціального змісту, її дійові особи, на відміну від мелодраматичних характерів класичної побутової драми чи окарікатурених, гротескових образів ранньої агітки, заграли зовсім іншими, особливими барвами і внутрішнім еством.

Найкolorитніша постать у п'єсі - голова комнезаму Мусій Копистка. Вчорашній наймит, сьогодні вивчає грамоти, вчиться керувати державою. Трохи іронічний, Мусій Копистка приваблює душевною щедрістю і незламністю. Він, як ніхто інший, проявляє високу політичну свідомість і почуття класової солідарності. "Не журись, браття! Тільки держись купи, головне тут - контакту держись. Повагом, повагом - та й вийдем на рівний шлях...", - говорить він, звертаючись до селян.

Вказуючи на реальність постаті голови комнезаму, М.Куліш писав, що "Копистку я малював з одного дядька незаможника, що їхав зо мною степом. Були ми на диступі /релігія і наука/. Ще тоді Перекопом пахло, А дядько той розказував мені за своє життя /як він був у Сибірі і в тюрмі/. Цілісіньки дві години, і ритм революції відчувався тільки в тому, що він через п'ять-шість слів додавав: трах-трах-трах".

Вірною помічницею Мусія Копистки є його дружина Параска, трохи сварлива, але горда, ніжна й мудра жінка. "Всередині ж серце у неї - дак істинно пуховая подушенька"... - говорить про неї чоловік.

Параска - типова представниця українського жіноцтва пореволюційного села, споріднена з жіночими образами української класики. Наділена почуттям власної гідності, вона готова піти навіть на смерть за свого чоловіка, бо вірить його революційній справі.

Дещо схематичною змальована в п'єсі "97" постать го-

голови сілради Сергія Смика, хоч і не позбавленої таких рис, як сміливість, рішучість. Це був істинний посланець партії на селі, який спочатку допомагав продзагонам збирати в селян останній хліб, і згодом розкуркулював українське село, провів його насильницьку колективізацію. Сьогодні можна говорити про глибоку драму подібних героїв, які були підмануті міфами про світле майбутнє й обіцянками про землю та волю.

Своєрідне місце в драмі "97" займають церковний сторож Ларивон та напівбожевільна старчиха Орина, що уособлюють собою найтемніші сили села. Їх доходять до людодотва. Разом з тим письменник показує і людське прозріння Гириного наймита: почуття глибокого співчуття до таких же злидених, як і сам, допомагає Ларивонові /як сліпому знаряддю в руках куркулів/ перейти на позиції незможників у вирішальний момент.

Свого часу в критиці прозвучала тенденційна й необгрунтована думка про атеїстичне спрямування п"єси. І пов"язували це передусім з образами набожних куркулів і глухонімого Ларивона, який стереже церкву як твердиню темноти і водночас служить експлуататорам. "Не виладково М.Куліш зв"язує цей моторошний образ з церквою, - стверджував М.Острик. - Церква ж бо є розсадник темноти, - вона прагне утримати людину на рівні духовного розвитку Ларивона. А драматурга гостро хвилювала ця проблема - проблема духовного розвитку, збагачення людей"¹.

Безперечно, М.Куліша завжди хвилювала проблема духовності своїх сучасників. Але незаперечним є також і те, що, по-перше, в п"єсі не змальовано жодного образу представника духовенства. По-друге, ставлення Куліша до релігії прекрасно ілюструють репліки з його драми "Зона". Так, на зауваження відповідального радянського працівника комуніста Радобужного, що його батько псевинен до клубу ходити, а не до церкви, старий Кучка відповідає: "Темний я! Не ба-

¹ Острик М. Микола Куліш. У кн.: Літературні портрети. Т.1. - К., 1960. - С.402.

чу вашої революції. В клубі цигарки палять і матюкаються. А в церкві, сину, тихо і я тепер немов оце бачу... свічки - сонце у вікнах..."

П'єса М.Куліша "97" з'явилась як антитеза примітивній агітці, чим відіграла надзвичайно важливу роль у становленні реалістичної драми.

Середина 20-х років у драматургії /котра, з одного боку, була тісно пов'язана з класичними традиціями, а з другого - прагнула йти в ногу з ідеями своєї доби, а письменники в своїх творчих шуканнях намагалися виражати інтереси насамперед панівної партії й офіційної влади, і це були реалії тогочасної дійсності/ наклали певну печать на вибір і характер конфліктів. В зв'язку з цим змінюються не лише остатні, а й оновлюються характери персонажів, драматичні ситуації.

Раніше, відтворюючи, наприклад, любовні колізії, автори п'єс наділяли одного з двох героїв якимись негативними рисами і все було зрозуміло: позитивний герой або перемагав у собі любов до поганої людини, або переважував її. Дія, таким чином, замикалася на даній парі, а висновки автора мали суто утилітарне значення.

Драматург 20-х років шукає корінь драми двох не лише в них самих, а й у житті, що оточує закоханих, як, зокрема, у драмі І.Дніпровського "Любов і дим" /1925/ - дебюті письменника, позитивно оціненого журналом "Нове мистецтво" за 1926 рік /№ 11/ як "перший в українській літературі твір, що змальовує великі змагання, великі перемоги пролетаріату на фронті нашої промисловості так широко, як широко зачеплено тему про боротьбу незаможників у п'єсі М.Куліша "97".

Окрім новизни тематики, драма "Любов і дим" виділялась на загальному тлі і своєрідністю архітекτονіки, що виявилась зокрема в побудові діалогу. Створений на зразок німецької експресіоністичної драми /"Газ" Г.Кайзера, "Євген Нещасний" Е.Толлера/, він характеризується рвучкістю й ударністю фрази, що надавало творчій відповідній сюжетній динаміці. Зміст нової епохи - індустріалізація,

робітник і машина - передавали: короткі ударні репліки персонажів, окремі експресивні сцени, різка зміна епізодів. Разом з тим подібний діалог помітно позбавляв героїв глибокого внутрішнього переживання, внаслідок чого авторам не вдалося переконливо відтворити психологічні мотивації у їхніх вчинках. Замість живих людей у п'єсах діють персонажі, що складаються з "одних молекул ентузіазму" /О.Довженко/, як рупори певних ідей, наявні голі декларації.

У період суцільної ідеологізації нашого суспільства, коли з літератури й мистецтва вихолощувались краса, естетика, а натомість прищеплювались соціологічні смаки, коли загальнолюдські критерії замінювались класовими і оцінювалась головним чином соціальна вартість творів, п'єса "Любов і дим" отримала загалом позитивну оцінку.

Такі критерії оцінок художнього твору спровокували появу шаблонних революційних драм і агіток. Як явище прагматичного ставлення до культури та ілюстрації життя без естетичного елементу, досить поширеною в літературі стає сількорівська тема. Головним тут є конфлікт героя /сількора/ з антигероями /куркулі та різного роду перевертні з партійними квитками/. Тон сількорівській тематиці задає агітка "Сількор Головка" /1925/ Ф.Донатинсько-ко - перша агітка - п'єса, написана українською мовою.

Після появи кінофільму ВУФКУ "Сількор Малиновський" з'являється ще цілий ряд п'єс на сількорівську тематику: "Сількорія" К.Карого, "Трясовина" Б.Добринського і М.Коліани, "Селькор" О.Рябікова і т.д.

Попри художню недосконалість, сюжетну трафаретність і плакатність образів, п'єси-агітки як перші зразки нової драматургії визначили її характерну особливість: в основі конфлікту лежала боротьба персонажів, а іноді й їхня смерть не за особисті інтереси, а громадські, в чому до деякої міри продовжували традиції класичної літератури.

В драматично-театральному мистецтві 20-х років зримо проступають декілька напрямів наслідування традицій класики: передовсім мають на увазі інсценізації творів: Т.Шевченка й оригінальні п'єси за мотивами Кобзаря

/"У тієї Катерини", "Чернець" і "Роковини" Я.Мамонтова;
"Коліївщина" М.Панченка; історико-біографічні драми
М.Старицької-Черняхівської "Наперадоїні"; "Тарас Шевчен-
ко" П.Слобжанського та ін./; М.Коцюбинського /"Сміх"
П.Тичани, інсценізація театральної майстерні "Тарт"
"1905 рік", "Блудні вогні" К.Кошевського за повістю
"Fata morgana"/; інсценізації прози зарубіжних письмен-
ників - роману А.Сінклера "Нетрі" в інсценізації М.Ірча-
на, комедія Л.Предолавіча "Хлібороб по-американському"
за оповіданням Марка Твена "Як я редагував сільськогоспо-
дарську газету", мелодрама О.Золіна "Таміла" за одной-
менним романом французького письменника Ф.Дошена та ін.
На друге місце можна поставити перекладні п'єси та твори
українського зарубіжжя: "Жебрацька Америка" /"Брад лаян",
1929/, "Змова Пінкертонівців" /1928-1929/ В.Шопіньського;
драматична поема "Земля", легенда "Білі ночі", трагедія
"Ооїньної ночі" /1920-21/ і комедії "В наймах у Доробке-
вича", "Бунт" /1928/ Є.Карпанка тощо, і, нарешті, третій
напрямок - це творчість західноукраїнських письменників
/М.Ірчан, Я.Галан, А.Крушельницький, О.Карманюк та інші/.

Такий напрям художніх пошуків драматургів мав позитивні результати в плані збагачення жанрів, розширення проблематики, удосконалення стилю. Інсценізація прози безпечніше драму, пошкоджує героя, розширює стильові можливості, прискорює розвиток історичної драми, адатно! поєднувати різні епохи і тим самим створювати ґрунт для різних історіософських побудов.

При різних індивідуальних можливостях письменників, при вільному багатстві відображених типів, конфліктів і ча-су дії цікаво простежити загальний напрям творчих пошуків драматургів, їх пильну увагу до соціального і морального самопочуття людини в її багаточисельних суспільних зв'язках.

Майже кожен з драматичних героїв шукає свою формулу щастя і повноти світовідчуття, і чим масштабніша письменницька думка, тим більший людський матеріал вона охоплює, тим більша зв'язків і стосунків вона в себе збирає.

В історичній драматургії 20-х років висвітлюються і підкреслюються кращі людські риси: любов до Батьківщини, відданість народним ідеалам, ідейна переконаність. Такий підхід до змалювання характерів сприяв утвердженню "героїчного" реалізму як провідного потоку новітньої драматургії з її поетизацією романтики революційного подвигу, патріотизму та прагненням розбудити національну свідомість. "Драматургія мусить весь час непокоїти, збуджувати, загострювати, - писав М.Куліш. - Треба писати повноцінні твори і висвітлювати теми так, щоб вони проїмали цілу епоху, а не лише перспективи сьогоденного дня"¹.

Таке завдання було посилене драматургії 20-х років, особливо творцям історичної та історико-побутової драми. Виріши з глибини національно-духовних надбань, історична драма вирізнялася своєю особливою тематикою. Її сюжетно-фабульна основа побудована на важливих історичних явищах і подіях із життя народу, провідні ролі в ній виконували відомі національні герої та політичні діячі минулого. Все це значною мірою дозволило авторам розширити гаму соціально-історичних протиріч певної епохи, давало змогу глибше проникнути у смисл найзначніших і найважливіших політичних і соціальних подій. Колись О.Ф.Писемський, пояснюючи мотиви, які спонукали його звернутися до історичної драматургії, відзначав, що "... сцена - це єдиний шлях, через який маса публіки зможе познайомитися зі світлими й темними сторонами свого минулого життя, зацікавиться ним і полюбить його; кожен розумний підручник, жодна найсуворіша школа не в змозі зробити цього для історії"².

Характерно, що автори історичних драматичних творів, зображуючи народ як головного рушія подій, змушені постійно тримати в полі зору таку важливу проблему, як співвідношення маси і окремої історичної особи. Характери ж головних персонажів наповнені передовсім громадянським змістом,

¹ Куліш М. Виступ на театральному диспуті 1929 року // Куліш М. Твори: В 2 т. - К., 1990. - Т.2. С.459.472-473.

² Писемський А.Ф. Собр.сочинений: В 9 т. - М., 1959. - Т.9. - С.584.

від чого на передній план висуваються їхні ратні подвиги й лицерська доблесть, а провідними рисами стають кмітливість, безстрашність, здатність на самопожертву заради всенародного блага. І значно менше уваги приділяється особистим, інтимним мотивам.

Драматичні колізії таких творів хоч і зв'язувались із певними реальними періодами з минулого України, все ж цей історизм носив абстрактний характер, драматургічне оформлення сюжетів набувало романтичного забарвлення, а подекуди й рис символізму. Сюди можна віднести п'єси Ф.Лопатинського "Козак Голота", М.Панченка "Колішчина", М.Семенка "Маруся Богуславка" тощо.

В основу твору Ф.Лопатинського "Козак Голота" покладено сюжетні мотиви народної думи про "Козака нетягу Феська Ганжу Андібера" і п'єси Залцького "Робін Гуд".

Події в драмі відбуваються на тлі соціально-політичних взаємин українців з іноземними гнобителями і запродавцями у XVI ст. Оригінальність п'єси - в зображенні історично життєвої правди засобами гротеску. Це надавало ситуаціям і образам яскравої театральності і комедійності. Саме в цьому літературно-театральному стилі була поставлена драма самим автором /він же й режисер/ у Харківському театрі.

Історико-драматична драма "Козак Голота" зображує лише окремі епізоди із життя головного героя і прославляє його подвиги, силу, військове вміння й хоробрість. Ряд комедійних ситуацій виникають від того, що сотник-запродавець Пузо, намагаючись упіймати гайдамацького отамана козака Голоту, ловить і садить у льох лицаря Яна з Ослова, який також одержав аналогічний наказ польового гетьмана. Однак спритність, розум і хитрість козака Голоти допомагають обдурити вельмож і в фіналі твору він разом із повсталими селянами вирушає на хутір, щоб розправитися з невисокими гнобителями.

Гротеск у п'єсі, як засіб сатиричної типізації, органічно поєднує в собі елементи сарказму й гумору. Свідомо вдаючись до художнього перебільшення, автор прагнув найяскравіше показати перевагу представників трудового на-

роду над панівними класами та іноземними поневолювачами. І насамперед це стосується героїчної постаті захисника інтересів українських трудящих козака Голоти, його образ тісно споріднений з народнопоетичним епосом, узагальнює в собі такі риси свого народу, як сміливість і відвагу, волелюбність і справедливість, мужність і кмітливість.

Подібне зображення життя в гротесковому стилі, який передбачає поєднання різних контрастів, оподучення реального з фантастичним, нерідко заперечувалося вульгарно-оцінологічною критикою, аргументуючи це тим, що "наша епоха вимагає влади новий зміст у поняття художнього. Всякі елементи казковості, романтики, фантастики рішуче треба вигнати за двері нашої епохи. Матеріалістичної романтики, казковості, фантастики бути не може. Мавши іноді за певних епох революційне застосування, за нашої доби вони своєю суттю такої ролі відіграти не можуть"¹.

Однак п'єса Ф.Допатиноського "Козак Голота", написана спеціально для дітей старшого віку, мала наоливу оцінчу долю і оприймалась із захопленням не лише юним, але й дорослим глядачем. Це дало підстави Ю.Смоличу стверджувати, що вистава "Козак Голота" - "це один "яскравий промінь у темне царство безрепертуар'я", бо отаке зовсім нові шляхи справі репертуарного будівництва в театрі для дітей"².

Загалом, це був час інтенсивного творення дитячого репертуару, який мав стати знаряддям культурної революції і засобом художнього виховання підростаючого покоління. Разом із тим це був період активного пошуку стилю як театру, так і самих драматургів, який, зрозуміло, вироблявся в процесі взаємодії їхньої творчості зі оприйманням юних глядачів. Тому, крім різноманітності сюжетів /казкові, фантастичні, побутові, історичні тощо/, дитячі п'єси різнилися також і своїми художньо-стильовими ознаками. Широкої популярності у середині 20-х років набули революційно-

¹ Березицький О. Про художнє виховання дітей //Критика. - 1930. - № 7-8. - С.147.

² Смолич Ю. Відкриття сезону в першому Державному театрі для дітей //Нове мистецтво. - 1926. - № 25. - С.13.

романтична одноактівка В.Худяка "Терешко-коровник" /1925/ і героїчні п'єси Я.Мамонтова "Хо" /1929/ та В.Баюка "На зміну" /1927/, драма О.Матвієнка "Оленка" /1926/, позначена елементами натуралізму, і гротесковий жарт Ол.Яноного "Шевченкова мова" /1928/.

Як правило, роль антагоніста в таких п'єсах нерідко виконував підліток, а оскільки ніяких серйозних вад у юного героя бути ще не могло, то боротьба з ним взагалі носила дещо напумпаний характер. В результаті дія таких п'єс зводилася до якоїсь нескладної дидактичної тенденції, в той час як реальні проблеми віку просто не могли потрапити в поле зору автора - конфлікт не давав такої можливості.

Суттєвою вадю більшої згаданих і подібних драматичних творів було те, що характери їхніх персонажів скреслені досить блідо, в сюжетній канві переважає розповідь про ті чи інші історичні події чи факти, наявне відтворення зовнішньої історичної правди, а вирішення відомих історичних образів здійснюється головним чином по лінії зовнішньої типізації.

Інтерес до історії, причому не "історії взагалі", а до конкретного її відрізку, характерний для п'єс В.Муриця "Спартак" /1924/, О.Золіна "Степан Халтурін" /1925/, Ю.Недолі "За мурами", в яких минуле виступає ретроспективою, немовби начебто демонструючи сам процес руху від учора до сьогодні і завтра.

Переважаюча більшість драматичних творів 20-х років історико-героїчної тематики присвячені національно-визвольній боротьбі українського народу. В п'єсах "Кармелюк" С.Васильченка, "Разобиння Кармелюк" Л.Старицької-Черняхівської, "Богдан Хмельницький" Г.Хоткевича, "Маруся Богуславка" М.Семенка, "Камінна саба" К.Поліщука промисленники намагалися по-новому осмислити реальні події минулого. Змальовуючи їх в основному з романтичних позицій, вони намагались зберегти аромат давньої епохи з її національно-історичним колоритом і соціальним тлом.

Предметом їх пізнання виступає перш за все життя суспільства в його різноманітних зв'язках і суперечностях. До-

дина для них важлива і цікава не сама по собі, а як частина історичного процесу. Вони бачать її не "зсередини", а ніби збоку, в результаті її дій і вчинків, у її життєвих подіях, змісті почуттів і думок. У відтворенні біографії національного героя драматурги йдуть за народними переказами, інколи відверто відходячи від історичної правди, як це опостерігаємо в п'єсі С.Васильченка. Устим Кармелюк, опинившись у руках панів, плазує по землі і просить у Бога прощення за свої гріхи, до цього закликає й селян, що суперечить його непомірному і гордому характерові бунтівника і месника за людські кривди.

З історичного минулого України чималий інтерес у письменників викликали ті періоди, що характеризувались важливими політичними й соціальними конфліктами, в центрі яких стояли вікомі державні діячі та видатні особи, зокрема герої національно-визвольної війни українського народу проти татар і турків, польської шляхти та литовських магнатів, а також боротьби трудящих проти феодално-кріпосницького та капіталістичного гноблення. При цьому вони виражали й захищали інтереси всього народу, що було в кращих традиціях як народнопоетичної творчості, так і класичної літератури.

У тих випадках, коли письменники зверталися до історичної теми, як, наприклад, у драмі Г.Хоткевича "Богдан Хмельницький", вона розроблялася з документальною точністю. В результаті створювалася органічна єдність важливих документів і достовірних фактів із художнім домислом. Г.Хоткевич, автор кількох історичних п'єс /"О полку Ігоревім", "Довбуш" та інші/, виявивши глибоку історичну ерудицію та обізнаність з історико-археологічним побутовізмом, одним із перших у 20-х роках звернувся до художнього змалювання постаті Богдана Хмельницького в драматургії. П'єса "Богдан Хмельницький" говорить мовою документів епохи XVII ст., виводить портретну галерею історичних діячів /Хмельницький, Вишневецький, Ян-Казімір/ тощо, включаючи й багатий побутовий матеріал того часу.

Присвячена темі національно-визвольної війни українського народу проти польської шляхти, драма зображує самий

розпал цієї війни, коли "уся Русь з кореня повстала. Від Случи почавши, аж до Чигирини військо Хмельницького по-ложено єсть". Зокрема, досить докладно в творі простежується реакція польського сейму на поразку в битві з козаками під Пилявцями, де з усією силою проявився хист воєначальника улюбленого козацького полководця Богдана Хмельницького.

Через відсутність зовнішньої дії п'єса Г.Хоткевича тяжіє більше до жанру історико-психологічної драми, де інтриги рухають психологічними конфліктами, в яких чимало місця відводиться постаті козацького гетьмана.

Хмельницький як виразник народних сподівань змальований у творі полум'яним патріотом, що заслужив всенародну любов і шану, бо кожного з повстанців "за рівного собі має й не відділяє... від давніх реєстрових".

Разом з тим Г.Хоткевич, подібно до своїх попередників - М.Старицького у п'єсі "Богдан Хмельницький" та М.Грушевського у драмі "Хмельницький у Переяславі" - дотримується тези, за якою козацький гетьман пов'язував надії на кращу долю українського народу з добрим королем Речі Посполитої. Тому, йдучи за достовірними джерелами, драматург до деякої міри ідеалізує одного з претендентів на королівський трон Яна-Казимира, вбачаючи в ньому захисника інтересів українських козаків і селян. Що ж стосується художнього боку драми "Богдан Хмельницький", то, на відміну, скажімо, від п'єси М.Старицького, якій властиві риси романтизму, надмірне мелодраматичне відтворення окремих ситуацій і образів, вона правдиво зображує історичні обставини, реалії епохи, в яких діють герої /Богдан Хмельницький, Кривоніс, Богун, представники воєнного табору та інші/.

Драма Г.Хоткевича образна, місцями навіть поетична, подекуди з гнівним сатиричним пафосом викриття ворогів. Так, на тлі загальної картини козацької хоробрості й відваги, що стали визначальними в битвах під Жовтими Водами, Корсунем і Пилявцями, досить жалюгідними і хвалькуватими боягузами змальовані польські князі та воєначальники, що повтікали з поля бою, залишивши своє військо

напризволяче.

Велика обізнаність автора з конкретним історичним матеріалом з життя України та Польщі середини XVII ст., багатий фактичний матеріал роблять п'єсу "Богдан Хмельницький" цікавим не лише художнім, але й політичним документом своєї епохи.

Із загальної драматичної продукції цього періоду на тему з історичного минулого отидьового особливостю виділяється драматична легенда К.Поліщука "Камінна баба" /1926/. Побудована на екзотичному сюжеті, символікою й казковістю вона нагадує ранні драматичні твори Я.Мамонтова /"Дівчина з арфою", "Над безоднею" тощо/. Проявивши чималий інтерес до старовини, народних сказань і переказів, автор малює постать народного героя чабана Гей-ну-ну, який очолює народні маси не лише в боротьбі з чужоземними загарбниками /половцями й печенігами/. Він прагне звільнити людей від різного роду забобонів і страху перед жрецькими, камінною бабою, що символізувала рабську покору, ідолопоклонництво, яке вбивало творчий дух народного генія.

Щоправда, твір позбавлений динаміки, внутрішньої драматургії, оскільки письменник вор увагу зосереджує на вчинках головного героя, котрі постають перед читачем лише з розповіді старого діда-отеповика.

З іншого боку - легенда К.Поліщука "Камінна баба" в середині 20-х років була досить актуальною, співзвучною з тими процесами національного відродження, що відбувалися в Україні.

Незважаючи на своєрідність художнього осмилення життєвого матеріалу, органічною рисою творів з історичної тематики залишалась готовність позитивних героїв на жертви й подвиги не заради особистісної вигоди чи задоволення власних інтересів, а в ім'я щастя всього народу. І незалежно від того, в яку епоху вони діяли, а також жанрових ознак драматичного твору, подібні герої були наділені глибоким загальнопатрістичним змістом.

Продовжуючи кращі національні традиції й органічно переплітаючи їх з ідейно-естетичними принципами сучасної йому драматургії, чимало для розвитку історичної драми

зробив І.Кочерга, автор біля півтора десятка п"ес. Його творчість відзначалася різноманітністю як у жанровому, так і тематичному відношеннях /"Фея гіркого мигдалю", "Алмазне жорно", "Марко в пеклі", "Свіччине весілля" та інші/. І все ж найперше почувався письменник в історичній тематичі.

Принципи естетики драматурга І.Кочерги формувались у процесі пробудження національної свідомості, турботи про мову, культуру рідного народу і перебували в органічному зв'язку з тими перетвореннями, що відбувалися в реальному житті.

Вищого ступеня розвою жанр історичної драми в творчості І.Кочерги досягає в п"есі "Алмазне жорно" /1927/. І насамперед тому, що автор, звертаючись до гайдамацьких повстань на Правобережній Україні у ХУІІІ ст., воскрешає відповідну конкретику, цікавий фактаж із життя реальних героїв у реальній обстановці тих років, зокрема одного з ватажків повстання Хмарного. Крім того, порівняно з ранніми творами, письменникові вдаються менш абстраговані й цілком реальні волелюбні й незламні якраві національні характери українського народу з помітно високим патріотизмом і глибинною духовністю, якими є Василь Хмарний, Мусій Шенчик, Прокіп Скрыга, Остап Макошій. Безпосереднім носієм таких принципів людської моралі, як віддане й вірне кохання, здатність на боротьбу за своє щастя й життя інших, що здавна оспівувались у народних піснях і думах, казках і переказах, є наречена гайдамацького ватажка Стеся. Усі ці нюанси дівочого характеру драматург відтінює через образ-символ "алмазного жорна", що проходить через сюжетну тканину твору і несе в собі основне ідейно-естетичне навантаження.

П"еса "Алмазне жорно" вражає широтою жанрового діапазону, що сягає від високотрагедійних, іноді патетичних і до того ж часто образно-символічних сцен, де діють Стеся, Василь Хмарний, сліпа єврейка Лія, до проймаюче мелодраматичних, наповнених пориваннями героїні до особистого щастя епізодів, в яких вгадуються риси емоційної чутливості, ліризму. В цьому, безперечно, драматург творчо розвивав

і плідно збагачував естетичні принципи своїх попередників. Особливо це виявилось у драматичній поемі "Свіччине весілля" /1930/, що безпосередньо продовжувала традиції класичної віршованої драми в українській літературі, яку репрезентували П.Куліш, М.Костомаров, М.Старицький, Леся Українка.

Сюжетно-фабульне зерно поеми "Свіччине весілля", близької за своєю тематикою й художніми властивостями до попередніх драматичних творів, живиться животворними соками народного фольклору. З мотивом "заборони світла". І.Кочерга зв'язав, як він зазначав у "Передмові" до своїх творів, відомий київський звичай "женити свічку" і вересня, що справлявся ще в 80-90-х роках минулого століття. Цей народний звичай, напевно, відповідним чином трансформувався з українських національних купальських ігор, культу "вогню", що йде ще від язичництва. Міфологічна основа твору, його символіка допомогли авторові порушити ряд важливих соціальних і політичних питань тогочасної дійсності середньовічного Києва, коли з вогника Меланчиної весільної свічки западається велетенське полум'я боротьби киян за свої права. Заборона князя простому люду засвічувати свічки спричиняє іншу драматичну колізію: боротьбу цехового зброяря Івана Свічки за свою наречену Меланку, який у помислах поєднує особисте щастя зі щастям своїх побратимів:

Тоді весілля справлю я своє,
Як все Подольє свічками засяє.

Тут автор використовує традиційну для української літератури й народнопоетичної творчості тему прометеїзму - любов до людей і готовність віддати своє життя за їхнє щастя.

Відтворюючи минуле з позицій художньої й історичної правди, автор розглядає поставлені в творі проблеми в їхньому перспективному розвитку, наближаючи таким чином їхнє звучання до сучасних йому днів. Тобто подібні твори мали своє чітке ідейне спрямування, звернене в сучасність, що було зумовлено тодішніми ідейно-естетичними смаками та уподобаннями. Тому І.Кочерга і вважав, і небезпідставно,

що драматургічна поема "Свіччине весілля" актуальна своїм ідейно-тематичним змістом, особливо художніми образами, зокрема простої дівчини з народу Меланки, яка стала поетичним символом України, що "з тьми віків через стільки бур пронесла незгаслим живий логник своєї волі й культури...".

Короткочасна українська державність дала могутній імпульс творчій енергії, який викресав спалах сил і надії на побудову нової України і повноправного місця серед народів вільних світу. Звідси - впевненість М.Хвильового в тому, що пошуки відповіді на "великі вічні питання" світової культури матимуть реальні наслідки тільки тоді, "коли нове суспільство стане розглядати наше мистецтво у фокусі світових мистецьких колізій"⁴. Звідси - посилений інтерес письменників до загальнолюдських проблем і поява гострополітичних п'єс про життя трудящих у зарубіжних країнах.

На сцені театрів республіки, зокрема "Березоля", з успіхом ішли публіцистичні, насичені актуальними проблемами міжнародного життя твори, що започаткували політичний театр в Україні: "Золоте дерево", Ф.Кроммелінка, "Секретар профспілки" Л.Скотта, драматизовані Л.Курбасом "Джиммі Хіггінс" і Д.Грудиною "100%" Е.Сіклера. У більшості подібних сценічних явищ було ще багато від схематичної драми раннього пореволюційного періоду, маючи яскравий відбиток подум'яної агітації, піднесених монологів. Таким творам, незважаючи на злободенну тематику, бракувало художності, сценічності. Бо писались вони, як говорив Л.Курбас, людьми, що не відчувають світ у театральних заобобах, як маляр відчуває і творить в лініях і фароах, поет в образах і грі слів, а людьми, які насамперед хотіли висловити класове ставлення до зображуваних подій, дати їм відповідну ідеологічну оцінку. Та попри все, народжувалося своєрідне, незнане досі літературно-мистецьке явище, яке переслідувало важливу мету революційної епохи - політичне виховання мас. Цією метою зумовлені пошуки, експерименти драматургів і професійних театрів, особливо "Бере-

⁴ Хвильовий М. Думки проти течії. - Х., 1926. - С.50.

золя", який забудовував "різноманітними й тимчасовими будівлями дике поле старого українського театру. Ця забудова робилася з гарячковою квапливістю. З такою швидкістю будуються верфи напередодні г'яни, споруджуються блокади та ристься шанці. У праці "Березоля" є щось подібне до роботи великого основоположника: він намагався в найкоротший термін дати зразки найрізноманітніших жанрів, намітити всі можливості, закріпити всі форми..."¹

Активізація літературно-театрального життя спричинилася до національного відродження. Неспроможна ані зупинити, ані контролювати бурхливого процесу українізації, кремлівська верхівка зорганізувала контрукраїнізацію, яку вчений історик Ярослав Дашкевич влучно назвав покривалом для розгортання короткої терористичної боротьби з біологічно здоровим ядром української нації, з її інтелектуальною елітою, з досягненням української культури і науки. З об'єктивних причин 1928-1929 роки "не стали початком небаченого злету українського письменства /.../, а виявилися його вимушеним піком, вершиною точкою, за якою одразу ж розвертелася прірва. Переддень розквіту став передднем знищення, чергове українське відродження вже за традицією отримало епітет: розстріляне"².

Літературна дискусія 1925-1928 рр. і ліквідація ВАШІТЬ, що об'єднувала кращих українських письменників /М.Хвильовий, В.Сосюра, П.Тичина, І.Дніпровський, О.Довженко/, завдали великої шкоди подальшому розвитку української драматургії. Починається поступове згортання довгожданих на Україні процесів національно-культурного відродження. Досить виразно проти національної політики КП/б/У виступав троцькістсько-зінов'євський блок. Г.Зінов'єв на засіданнях ЦКК 24 червня 1927 року звинувачував КП/б/У у проведенні безпринципової національної політики,

¹ Мандельштам Осип. "Березіль" //Слово і культура. - М., 1987. - С.227. .

² Гриценко О. Харківські едіра та московський офіінок // Сучасність. - 1992. - № 1. - С.139.

що вона не бореться проти шовінізму і здійснює таку українізацію, яка допомагає петлюрівщині. Головне завдання у проведенні національної політики Зінов'єв бачав у тому, щоб "не мешать мужику говорить на украинском языке"; бо все одно "кінець-кінцем через низку років переможе та мова, яка має більше коріння, яка життєвіша, культурніша"¹.

Та справжній геноцид українського народу і його духовності розпочався після призначення в нашу республіку генеральним секретарем ЦК КП/б/У Л.Кагановича, що трактував проблеми національні як прояви націоналістичного, та сумнозвісного листа Й.Сталіна "Тов. Кагановичу та іншим членам ПБ ЦК КП/б/У", з якого почалося "перетворення відродженої української культури і суспільності в культуру і суспільність радянську"². Документ фактично поклав початок боротьби з так званими націоналістичними тенденціями в літературі та мистецтві, благословивши арешти членів вигаданих організацій СВУ /Спілка визволення України/, УВО /Українська військова організація/, УНЦ /Український національний центр/, вигнання з "Березоля" його фундатора і художнього керівника Леся Курбаса, що означало розгром самого театру, голодомор 33-го року, винищення української інтелігенції... Все це поставило драматургів перед фактом нової політичної дійсності, а, отже, і перед новим глядачевим настроєм.

Не кожний із митців у цей складний час зумів витримати екзамени на мужність, виявити усю силу характеру й принципиовість у найголовнішому: своїм словом чесно й правдиво служити рідному народові. Тому в сялове поле письменства потрапили і сфабриковані політичні процеси над вигаданими різного роду шкідливцями та ворогами Радянської влади, а також партійно-державні кампанії, трагічні наслідки яких по-справжньому можна оцінити лише сьогодні. Тому, зрозуміло, що й самі художні полотна потребують нового переосмислення, насамперед в ідейному плані. Зокрема, догід-

¹ Майстренко Я. Е.Ф.Гирчак. На два фронти в боротьбі з націоналізмом //Червоний шлях. - 1930. - № 11-12. - С.210.

² Сталін Й. Твори... - 1948. - Т. 8. - С.14.

ліві партійно-більшовицькій владі п"еси О.Корнійчука, І.Микитенка та інших"¹.

І все ж навіть тоді окремим письменникам вистачало мужності, щоб критично подивитися на речі, неупереджено оцінити те, що відбувалось у нашій країні, і серед загальних урасоціалістичних фраз розгледіти жорстокі реалії дійсності. З-поміж багатьох драматичних творів цього періоду особливо виділяються п"еси М.Куліша "Народний Малахій", "Мина Мазайло", "Патетична соната", "Вічний бунт". І коли для одних письменників національні питання виникали лише в зв"язку з посиленням боротьби з націоналізмом, то для М.Куліша ідея національного відродження була невід"ємною часткою творчості, усього його життя. Він вважав, що однією з вагомих причин відставання драматургії, поряд з відсутністю великої проблематики, "яка обмежилась і зійшла на вузенькі, розраховані тільки на сьогоднішній день, теми, яка продукує літературні твори в масштабі одного дня", було обмінання авторами національної проблеми. "Я, як член партії і громадянин, не можу обійти цієї проблеми і не хочу розв"язувати її в білих рукавичках, - говорив драматург. - Навіть і в подальших своїх п"есах /а їх я писав і писатиму за певним тематичним планом/ я все одно буду відбивати й освітлювати національну проблему".

Тому й з"являються пройняті ідеалами національного п"еси "Народний Малахій", "Мина Мазайло", а згодом і "Патетична соната", в якій письменник, звернувшись до подій громадянської війни, коли вирішувалась доля України, намагається актуалізувати національну історію. "Патетична соната" стала результатом пошуків нових ідейно-тематичних пластів, що цілком логічно привело автора і до змін жанрово-стильових форм його творів: на зміну сатиричній лінії у творчості письменника приходить лірична.

Поява "Патетичної сонати" /1929/ завіدчила народження на Україні нової форми драми. Це була художня спроба М.Куліша за допомогою суміжних видів мистецтва - слова, звуків, музики, кольорів, ліній - порушити важливі питан-

¹ Докладний аналіз цих п"ес див.: Семенюк Г.Ф. Українська драматургія 20-х років. - С. 144-156.

ня, виразити важливі ідеї. Звідси - яскраві драматичні характери, що виростають на терені національно-визвольної боротьби в Україні.

Одна з центральних у драмі - постать Марини, образ якої надзвичайно складний і мистецьки виписаний автором. Марина - дочка вчителя Ступай-Ступаненка. Це енергійна і вродлива дівчина, яка чарує всіх виконанням Патетичної сонати Бетховена. Своє життя Марина присвятила боротьбі за національне визволення українського народу. Вона - організатор і керівник підпільної організації "Золота булава" під кличкою Чайка. Залюбована червоним терором, Марина Ступай не вірить більшовикам і організовує проти них загопи повстанців.

Створюючи характер Марини Ступай, М.Куліш продовжив у драматургії традиції В.Винниченка, в п'єсах якого з'являється тип сильної особистості. Зокрема, постать Марини з "Патетичної сонати" досить перегукується з головними героями драм В.Винниченка "Базар" /Маруся/, "Між двох сил" /Софія/.

Найважливішою під час революційних подій 1917 року залишається національна проблема і для іншого героя - вчителя Івана Ступай-Ступаненка. Агітуючи за вільну Україну, він вважав, що "кожний тепер українець мусить, лягаючи, в голови класти клунок думок про Україну і вставати разом з сонцем з клопотами про Україну". В його уявленні спочатку повинні бути вирішені національні питання, а вже потім - інтернаціональні: "Бо хіба може бути інтернаціонал без України, без бандури?!".

Надзвичайно важливою у драмі є проблема взаємовідношень класово-партійних інтересів із загальнолюдськими принципами, окремої людської особистості з суспільними. Письменник демонструє своє розуміння цієї проблеми, накладаючи трагічний відбиток на історію кохання Марини й поета-мрійника Юги. У фіналі дівчина гине; її розстрілює Юга, тобто той, кого вона любила "не од програми - від душі", однак який, заради ідеї, класових інтересів не зупиняється перед вбивством коханої.

Творчість М.Куліша, можливо, найяскравіше відбиває

весь жанрово-тематичний діапазон української драматургії досліджуваного десятиліття: народна драма і сатирична комедія, лірико-романтична "соната" і соціально-психологічна драма. Як і сама постать письменника, ^{що} акумулювала в собі увесь трагізм і складність розвитку нашої літератури й культури в період "розстріляного відродження"⁴.

Аналіз драматургії 20-х років дає підстави стверджувати її оригінальність. Вона полягає в тому, що мета героїв більш соціально значима, що вони висувають перед собою і життям більш високі вимоги, ніж їх попередники.

В центрі уваги драматургів - складні соціальні процеси і питання морального розвитку особистості; в цьому й слід шукати причини оновлення конфлікту, творче використання класичних принципів побудови драми. Письменники зверталися до найскладніших, до внутрішніх конфліктів, особливо гострих і драматичних.

Вивчення характеру конфлікту і своєрідності образної системи драматургії 20-х років дає можливість простежити шляхи осягнення нової дійсності, нових художніх типів, духовне зростання людини, самовияв її як особистості.

УКРАЇНСЬКА КОМЕДІЯ 20-Х РОКІВ: ДИНАМІКА ЖАНРІВ І РОЗМАЇТТЯ ЗАСОБІВ ТИПІЗАЦІЇ

Проблема жанрів належить до числа найменш розроблених у нашій літературі та мистецтві. Більше того, в уявленні деяких теоретиків і практиків мистецтва сама категорія жанру трактується як чисто формальна категорія, звіт догматичних ознак, що обмежують відображення життя.

А між тим, власне в жанрі з особливою чіткістю, завершеністю і якістю відбилися форми засвоєння особливих елементів життя. Розвиток нових жанрів чи вдосконалення старих є наслідок розвитку самої дійсності, наслідок відображення її сторін. Жанри, звичайно, перехрещуються, оскільки різні сторони і різні етапи розвитку суспільства

⁴ Докладніше про це див.: Семенюк Григорій. С проєкцією на сучасність: Драматургія Миколи Кулиша // Радауга. - 1991. - № 1. - С. 137-146.

і людства також стикаються і переходять один в одного. І все ж об'єктивна визначеність жанрів існує. У третьому розділі дисертаційного дослідження ми намагаємося розкрити ці об'єктивні закономірності на матеріалі комедійних жанрів 20-х років.

Проблема має ще й іншу сторону. Розвиток комедії тісно пов'язаний із суперечками про утверджуючу і розвінчуючу функцію мистецтва, з дискусією 20-30-х років М.Хвильового з футуристами, з декларацією "теорії" конструктивного динамізму /спіралізму/ В.Поліщука з її орієнтацією на формалізм і заперечення традицій. "Для того, щоб ми не зупинилися і в творчості, - писав В.Поліщук, - треба одчеплювати якомога рішуче "селозовані" /О.Вишня/ традиції дотеперішньої української культури. Нехай Косинки і навіть Тичини з іншими оглядаються і тримають міцний зв'язок з Нечумом-Левицьким, Васильченком та іншими "селозованими" й будуть їхніми одприсками - вони залишаються в далекому хвості від сьогоденного та завтрашнього дня"¹.

Пророцтво не справдилося. Письменники, не приймаючи внутрішніх зв'язків з національною і світовою культурою минулого, були справжніми новаторами, в тому числі і в комедійному жанрі. Українська комедія 20-х років за своїм розвитком завдячує насамперед творчому сприйняттю, продовженню і розвитку художніх традицій класичної драми. Не руйнуючи вікових форм комедії /йдеться про колосальний художній досвід!/, її сталих категорій, письменники оновлювали жанр, піднімали невідомі раніше життєві плани, утверджували нову концепцію дійсності та людини і водночас внесли певні зміни в його структуру. Окремі автори, намагаючись відбити типові риси різноманітних соціальних груп тодішньої дійсності й головні прикмети їхнього побуту, в пошуках нових драматичних матеріалів пішли шляхом осучаснення класичних сюжетів і використання прийомів старої комедії, традиційного комедійного арсеналу. Такими новими комедіями стали переробки класичних творів, що в творчому відношенні свідчило не про поступ, а швидше було тупцюванням на місці. Бралися для цього, як правило, найбільш сценічні й театральні п'єси, що набували переважно побутових рис.

¹ Поліщук В. Літературний авангард: Перспективи розвитку української культури, полеміка й теорія поезії. - Х., 1926. - С. 12-13.

Так, осучаснюючи комедію М.Старицького "За двома зайцями", автор нового тексту В.Ярошенко і режисер-сценарист В.Василько примушували своїх героїв діяти в умовах того дня. Тому Свирид Петрогич Голохвастов у їхній п'єсі вже не цирельник, а крамар-трестовик, голова швейпром-текстильсиндикату, шахрай і пройдисвіт. До пари йому й інші персонажі: спекулянтка Лимериха, дурноголова мішанка й прихильниця вільного кохання Проня-Сфрозія та інші. Подібні типи зі своєю індивідуалізованою мовою, влучним дотепом, чималою дещицею етнографії сприяли гучному осміюванню негманів і спекулянтів, мішан та різного роду пристосуванців.

Вистава "За двома зайцями", здійснена В.Васильком у театрі "Березіль" /1925/, користувалася великою популярністю в глядача. "Не спектакль, а одна безконечна безперервна насолода театральним мистецтвом", - заклопено писав журнал "Нове мистецтво" /1926, № 6/.

Зародження нового побуту на селі і формування взаємин між старшим і молодшим поколінням визначали тематику комедій-оперети В.Ярошенка "Пошились у дурні" /де досить помітне прагнення автора відійти від канонів класичної комедії-водевіля/.

У той же час з'являється ще кілька переробок класичних творів, сюжети яких наближалися до сучасного життя, проте вони зазнали менш успішної сценічної долі. Це комедія "Сорочинський ярмарок" /1927/ А.Гака /за Гоголем і Старицьким/, фантастичне видовище Л.Улагай-Красоцького "Вій" /1927/ і музичний гротеск Остапа Вишні "із співами, танцями, з горілкою і з чим хочете "Вій" /1924/ за Гоголем і Кропивницьким та інші. Побутова тематика, порушення важливих морально-етичних питань, поверхове змалювання характерів, здебільшого якоюсь ²одно-двома характерними рисами чи пристрастями, створення безліч смішних ситуацій - одявного комікування до соціальної сатири - ось основні особливості згаданих драматичних творів-переробок.

І все ж подібні комедії завдяки режисерським задумам, що відзначалися новизною й сміливістю, різноманітністю

стильових особливостей постановки, належали до театральних жанрів. Думається, що їх слід розглядати не як самостійні драматургічні явища, а оцінювати в нерозривній єдності їхньої літературної основи зі сценічним вираженням. Тому, якоюсь мірою розв'язуючи репертуарні питання, такі твори викликали непідробний інтерес у тодішнього глядача насамперед як оригінальні театральні явища, створені "Березолем".

У переробках старих комедій, як загалом в українській комедії 20-х років, домінував, як правило, пафос заперечення. Зрештою, він і визначив загальний тип сатиричної комедії переважно з одними лише негативними персонажами. При цьому художники спирались на неоцінений досвід минулого. Адже відомо, що естетична програма М.Гоголя, І.Жарпенка-Карого, В.Самійленка, С.Васильченка та інших передбачала обов'язковість позитивних типів у сатиричній комедії.

Подібна естетична формула була незрозумілою багатьом критикам, які не могли збагнути, що не позитивний герой, а позитивний ідеал автора надає мажорності сатиричному творові. Більше того, окремі з них, не вникаючи глибоко в природу сатиричного мистецтва, його специфіку в нових умовах, загалом відкидали саму необхідність існування сатиричної комедії. Так, наприклад, театральний критик В.Блум категорично заявляв, що при диктатурі пролетаріату сатирі немає місця і "... продовження традиції дожовтневої сатири... вже стає прямим ударом по нашій державності, по нашій суспільності¹". Він називав сатириків контрреволюціонерами й наклепниками, закликаючи зображувати лише "випадкові гримаси" нашої дійсності.

Відповідаючи на подібні звинувачення, В.Маяковський справедливо зауважив: "Коли говорять про те, що в "Клоді" нема позитивних типів, мені пригадується "Театральний роз'їзд" Гоголя. Критика подібна. В "Ревізори" теж нема жодного позитивного типу. Комедія -

¹ Блум В. Возродиться ли сатира? // Лит. газ. - 1929. - 27 мая.

"не універсальний клей-порошок, клеїть "Венеру" і нічний горщик"... Комедія прямує однією лінією. Ми на позитивних типах засохли"¹.

Не краща ситуація була і в Україні, де також робилась спроба поставити існування сатиричного мистецтва під сумнів. Щоб переконатися в цьому, варто нагадати слова, сказані секретарем ЦК КП/С/У П. Любченком письменникові І. Сенченкові на літературному диспуті в Харкові 18-21 лютого 1928 року: "Треба, щоб Сенченко зрозумів, що від писання "Ревізора" наших часів ми його звільняємо і по дуже простій причині: Гоголь написав свого "Ревізора" тоді, коли клас, до якого він належав, йшов до загибелі, розкладався. "Ревізор" - це загальна картина Росії тих часів. І хіба тепер, коли молодий пролетарський клас тільки піднявся до будівництва, коли йде надзвичайний процес абсолютно нового соціалістичного життя, коли який-будь "ревізор" - це одиниця десь у Старокостянтинівському або іншому районі, - хіба тепер можна, щоб письменник, який вважав себе за сучасного письменника, писав нам "Ревізора"².

Подібну сатиру, що не мала "загальної перспективи" і будівничого начала, тобто позитивних образів, взяли під критичний обстріл у обох статтях Л. Болобан, М. Новицький та інші, обрушившись насамперед на комедію М. Куліша, звинувачуючи його в дрібнобуржуазній сатирі, ворожій соціалістичному суспільству³. Хоч саме в сатиричних творах М. Куліша українська комедія досягла як в ідейному, так і в художньому відношенні вершини свого розвитку в другій половині 20-х років. Зокрема, в творчій біографії письменника окрему групу складають п'єси, які свідчили про засвоєння ним нових комедійних жанрових форм, у тому числі й сатиричної комедії: "Отак загинув Гуска" /1925/, "Хулій Хурина" /1926/, "Мина Мазайло" /1928/.

¹ Маяковский В. В. Полное собрание сочинений: В 12 т. - М., 1935. - Т. 12. - С. 381.

² Наша літературна дійсність: Промова секретаря ЦК КП/С/У П. П. Любченка на літературному диспуті, що відбувся в Харкові 18-21 лютого 1928 р. // Комуніст. - 1928. - 1 березня.

³ Болобан Л. Б. М. Куліш: "Хулій Хурина" // Сіл. театр. 1927. - ж. 1. - С. 39-40; Новицький Мик. Торбина пегоду, або Сто найновіших анекдотів // Культура і побут. - 1927. - 3 січня.

Коли поява першої комедії "Отак загинув Гуска" пройшла більш-менш спокійно /позначалась та обставина, що п'єса в 20-х роках не була надрукована/, то після появи п'єс "Хулій Хурин", "Народний Малахій" і "Мина Мазайло", де М.Куліш викривав і гнівно засуджував соціально-небезпечні для суспільства явища - кар'єризм і пристосуванство, міщанство в революції і чиновництво в партії, національний нігілізм і шовінізм, на сторінках періодики розгорілися дискусії, котрі, на жаль, почали виходити за рамки художньої оцінки творів.

В основу сатиричної комедії "Мина Мазайло", присвячену актуальним питанням національного відродження України, покладено анекдотичну історію про те, як один із службовців харківських установ Мина Мазайло вирішив поміняти своє мужицьке прізвище, в якому вбачав причину своїх життєвих і службових поразок, на красивіше і престижніше "Мазенін". Навколо цієї анекдотичної події і в'яжеться драматургічний вузол. Сп'єси, сюжетні інтриги якої мають сильне сатиричне забарвлення.

П'єса побудована за зразком класичної єдності місця і часу: дія відбувається на квартирі Мيني Мазайла протягом однієї доби.

Письменник досить своєрідно, під новим ракурсом розвінчує міщанство: засобами сатиричної комедії висміює його побутове й інтелектуальне убожество на спеціальному матеріалі українізації. У п'єсі - цілий ряд яскравих типів: Мина, Мокій, тьотя Мотя, дядько Тарас, учителька "правильних руських проізношень" та інші, що своїм змістом підносяться до соціальної символіки доби.

Прекрасною ілюстрацією філістерської обмеженості, національного нігілізму й пристосовництва вгаданих персонажів може служити наведений діалог, що передає сцену дискусії з питань українізації:

Мазайло... І тобі, Мокію, раджу не вірити українізації. Серцем передчуваю, що українізація - це спосіб робити з мене провінціала, другосортного службовця і не давати мені ходу на вищі посади.

Дядько Тарас. Їхня українізація - це спосіб виявити всіх нас, українців, в тоді знищити разом, щоб і духу не було... Попереджаю!

Мокій. Провокація. Хто стане нищити двадцять мільйонів самих лише селян-українців, хто?

Тьотя. А хіба селяни- українці?.. Селяни - мужики.

Сатирично-комедійний конфлікт на ґрунті українізації зумовлює еле висміювання пристосовництва тогочасного обивателя-міщанина до нових життєвих обставин, створення гротескно-загострених типів, які втілювали в собі риси агресивно-войовничого великодержавного шовінізму. Із убищою іронією й презирством розвінчується національний нігілізм харківського обивателя Мими Мазайла, який категорично заперечує все українське; готовий вбити рідного сина, щоб не заважав поміняти прізвище: "Заставлю! Виб"ю з голови дур український! А як ні - то через труп переступлю. Через труп!.."

Недвозначне ставлення драматурга і до чорносотенної тьоті Моті Розтергуєвої з Курська з її шовіністичною зверхністю і сентенціями типу: "Це ви серйозно, чи по-українському?", "А по-моєму, гораздо приличнее бить ізнасілованной, нежели українізованной...", "...українська мова - це просто австріяцька вигадка!" тощо.

Тонка іронія М.Куліша спрямована і проти хуторянського провінціалізму та національної обмеженості дядька Тараса з Києва, з його хворобливим національним почуттям. Адже, зрештою, він погоджується зі зміною Мазайлом прізвища, навіть пропонує свої варіанти, забуваючи при цьому, що таким чином рветься національне коріння народу, нації. Разом з тим не відмовив дядькові Тарасові з Києва у прозорливості ясновидця передбачати долю тих, хто повірив у національне відродження і які вже в наступному десятиріччі зазнали нечуваних репресій.

Крім згаданих, певні ідейно-естетичні функції виконують і інші персонажі: вчителька Баронова-Козино, Лина, дружина Мими, його дочка - агресивно-войовнича міщанка Рина Мазайло /колишня Мокрина/, його син Мокій, Уля Розсоха, зрусифікована на Розсохину. На перший погляд здас-

ться, що комедія М.Куліша шкутильгає на позитивних героїв, зокрема слабо змальовані постаті "футболізованих" комсомольців із своїм лідером Губою. І це зрозуміло, бо цього вимагала сама природа сатиричного драматургічного жанру. Проявляє ситуацію і сам автор, виступаючи на театральному диспуті: "Написати похвалу в драматургічній формі ми ще встигнемо. Ми зараз у боротьбі, а раз так, то треба боротися, треба намацувати ворога і не за кордоном, бо там знаєш, що є ворог /між ними й нами є межа, через межу бачимо ворога/, а от у нас, де ворогів так легко не побачимо. Ось де їх треба викривати і бити по них". Тому п'єса "Мина Мазайло" сприймається передовою як комедія значних сатиричних типів, репрезентованих представниками чорносотенного і націоналістичного табору, дурноголових обивателів, які намагаються зрадити оноконвічним традиціям.

По суті, до М.Куліша ніхто в українській драматургії 20-х років не зумів так сміливо й самобутньо загострити національну проблему, коли реальні персонажі ставали яскравими національними типами.

Загалом, п'єса показала, що в естетичному плані в творчості письменника помітні зрушення в напрямку вдосконалення архітекτονіки драматичного твору, його внутрішньої цілісності. "... М.Куліш стоїть на дорозі до великої широкомасштабної сучасної драми, - писав Й.Шевченко, - Куліш - один із небагатьох радянських драматургів взагалі, що в своїй творчості йде в напрямі перебудування форм і жанрів традиційної драматургії. Його "Мина Мазайло" є значний крок уперед порівняно до "Народного Малахія": там були досить таки порізнені "Картини" - тут уже успішне змагання до форм нової комедії"¹.

¹ Шевченко Й. "Ножиці" в театрі // Критика. - 1929. - № 6. - С. 115.

Хоч, власне, подій - захоплюючих, динамічних, розлогого сюжету в творі наче й немає. Зате комедія, викриваючи нікчемність воєвничого націоналізму, вигідно виділяється своїм ідейним рівнем, і збоком політичною ідеєю. Вочевидь, це був зразок драматичного твору, про який мріяв Л. Курбас. Так, виступаючи на театральному диспуті 1929 року, він обстоював тезу, що для драми доби революції дія не обов'язкова, мовляв, дія - це є тільки "перше". Змістом п'єси може бути ідея: драма повинна брати не дію, а ідеями, своїми образами. Це споріднювало п'єси М. Куліша з драматичними творами Лесі Українки, яка писала, що її п'єси - "це драми ідей, а не з життя якогось діяча чи сторінки з життя народу". В зв'язку з цим Лесь Курбас наголошував: "Я вважаю п'єсу "Мина Мазайло" за виключну річ, як і взагалі Куліша я вважаю за геніальну людину".

Виступаючи на диспуті, М. Хвильовий доводив, маючи на увазі "Народного Малахія" і "Мину Мазайло", що тільки епохальні п'єси можуть викликати таку велику дискусію і що тільки обмежені люди не розуміють, що саме такі п'єси і роблять у театрі епоху. Високу оцінку п'єсі "Мина Мазайло" дали В. Бобинський, П. Рудін та інші.

Але лунали й інші голоси. Так, М. Любченко /Кость Котко/ у харківській газеті "Комуніст", давши своїй статті про "Мину Мазайло" підзаголовок "Радянський, чи?..", стверджував, що "ні радянської платформи, ні директив партії автор не розуміє".

Не можна погодитись і з оцінками п'єси пізнішого періоду - в 50-60-х роках, коли продовжувалась, так би мовити, критика за інерцією, а її автори відверто демонстрували нерозуміння позиції драматурга у висвітленні національній проблемі на Україні. Вони продовжували "не помічати" своєрідність змалювання національного елемента в "Мині Мазайло", або якщо й помічали, то лише з метою навідування драматургові неосвітлених ідеологічних ярликів. Подібне стосується досліджень М. Йосипенка, М. Острика, С. Старинкевича та інших. Так, у вищезгаданій книзі "Українська радянська драматургія за сорок років" С. Старинкевич, аналізуючи літературний процес на Україні в 20-х ро-

ках, писала, що "не всім драматургам удавалось чітко, партійному правильно поставити й розв'язати художніми засобами ці /національні - Г.С./ животрепетні проблеми. Так, наприклад, невірно трактує проблему національної культури М.Куліш у комедії "Мина Мазайло"... Відірвавши національне питання від соціальної, класової основи, драматург не знайшов його правильного розв'язання. Не уникнув М.Куліш націоналістичних збочень і в п'єсі "Народний Малахій"¹

На жаль, ніхто з дослідників не хотів помітити найголовнішого: в драматургії М.Куліша протягом кількох років відбулися якісні зміни. І полягали вони передусім у тому, що коли, наприклад, у ранніх п'єсах /"97", "Комуна в степах" та інших/ на М.Куліша як письменника значною мірою "давила" ідеологія, то поступово в його душі відбувається певне роздвосня, в результаті чого партійно-класове все частіше витісняється національним та загальнолюдським. Відповідно, в п'єсах з'являються зовсім інші ідейно-естетичні пріоритети.

Зрештою, п'єса "Мина Мазайло" була оголошена шкідливою, антирадянською і на початку 30-х років знята з репертуару театрів і фактично була заборонена аж до наших днів.

Становлення нової української комедії характеризувалось багатством жанрових відтінків зображення дійсності. Зокрема, звертаючись до теми громадянської війни в Україні, письменники нерідко втілювали життєвий матеріал за допомогою фарсово-комедійних засобів: сатиричної символіки, карикатури, шаржу і т.п. У подібному ключі написані гостросатирична комедія "Куди вітер віє" С.Васильченка, політична сатира на гетьмана Павла Скоропадського "Секретар прём"єр-міністра" Є.Кротевича, п'єса-фєєрія І.Кочерги "Марко в пеклі" та інші.

¹ Старинкевич Є. Українська радянська драматургія за сорок років. - С. 26.

Про прагнення драматургів до урізноманітнення художніх і стилевих форм у відтворенні революційної дійсності свідчили драматичні твори Я.Мамонтова "Республіка на колесах" і "Княжна Вікторія", названі автором "трагікомедіями". В їхній сюжетній структурі поєднувались кілька основних площин художнього трактування дійсності, зокрема, реалізму й умовної театральності, що включала в себе фантазмагорію, соціальний гротеск тощо. Характерно, що в другій половині 20-х років той же Я.Мамонтов висуває ряд теоретичних положень, вважаючи, що "трагікомедія - найголовніший і найсерйозніший жанр нашого часу і саме їй належить театральна будучина"¹. З боку формального, продовжував драматург, трагікомедія "може бути не менш серйозна, ніж трагедія, але їй зовсім не потрібен "високий стиль", може бути ефектова, але їй нема для чого заплутувати мелодраматичні вузли"².

На думку Я.Мамонтова, естетичні засади трагікомедії як основної мистецької форми закладені в самому житті, зміст якого становить гостра боротьба двох антагоністичних світів - буржуазного та пролетарського, коли кожне явище цієї боротьби трагедійно сприймається на одному боці й комедійно - на другому³.

Через деякий час у тому ж журналі "Нове мистецтво" /1928, № 10-11/ з'явилась стаття Л.Курбаса "Мамонтові парадокси", де автор намагається заперечити одіозність трагікомічного жанру в літературі, його пріоритет, обстоюючи передусім творче змагання митців, рішуче виступаючи проти "естетичного монізму" в драматургії.

Тоді ж, у 20-х роках на підкріплення своєї тези Я.Мамонтов створює ряд драматичних творів, що, на його думку, відповідали естетичним вимогам трагікомедії: "Республіка

¹ Мамонтов Я. Трагікомедія - жанр нашого часу //Нове мистецтво. - 1928. № 4. - С.4.

² Там же. - С.5.

³ Там же.

на колесах" і "Княжна Вікторія"¹.

Приблизно в цей період до спроби трагікомедії вдається О.Ходимчук. Однак, його п'єса "Чесна халява" /1928/ особливою самостійністю не відзначалась, оскільки написана за мотивами відомого тоді твору російського письменника Апушкіна.

На відміну від Я. Мамонтова автор п'єси "Чесна халява" прагнув сатиричним променем вивітлити побут оміщаної сім'ї радянського службовця, його переродження і оповзання в обивательське болото. Однак невиоский художній рівень п'єси, непідготовлена й нелогічна розв'язка сюжету не дали змогу "Чесній халяві" О.Ходимчука посісти більшменш помітне місце в історії українського драматичного мистецтва.

Значним явищем у літературі 20-х років стала драма М.Куліша "Народний Малахій" /поставлена "Березолем" у березні 1928 року/, передусім завдяки яскраво й мистецьки виписаному трагікомічному характерові головного героя. Нова п'єса переконливо довела, що в літературу приходять драма з критично-аналітичним підходом до розв'язання найважливіших питань сучасності - політичних, філософських, соціальних, морально-етичних. Зображуючи суспільство, автори віддавали перевагу скрупульозному вивченню духовного світу окремої "маленької" людини, через її болі й тривоги висвічуючи суспільні, загальнолюдські проблеми. Таким твором, на думку Л.Курбаса, стала п'єса М.Куліша "Народний Малахій".

Визначена письменником як "трагікомедійне", п'єса відзначалась широтою жанрового діапазону, розв'язанням головного конфлікту наближаючись до жанру трагікомедії. Впадає в око і новизна конфлікту, що полягає не в традиційній боротьбі між червоними і білими, а в невідповідності вимріяного хворим Малахієм Стаканчиком соціа-

¹ Докладніше про п'єси Я.Мамонтова див.: Семенюк Г.Ф. Деякі аспекти розвитку української трагікомедії 20-х років/// Вісник Київ.університету.Літературознавство. Мовознавство. - 1990. - № 32. - С. 32-35.

лізму і тою реальністю /знову ті ж мішани й обивателі, підлі нікчеми й шкурники/, з якою йому довелося зіткнутися в повсякденному житті, поки він ішов до уряду з своєю утопічною мрією негайної форми людського роду, бо лише оновлена людина зможе побудувати щасливе суспільство.

Сьогодні, коли пройшов значний час після появи п'єси "Народний Малахія", доводиться лише дивуватися, як автор ще в 20-х роках зумів розгледіти, якими соціальними болячками хворе суспільство і що його чекає. Малахія здається, що проголошуючи на весь світ про соціалістичний гуманізм і всевітнє визволення людства від вікового рабства, насправді ми побудували в себе країну казарменого соціалізму, де фальшивими стали заяви про духовне й гуманне. Тому, потрапивши на територію заводу, він запитує "гегемонів", яких відгородили від зовнішнього світу заводськими мурами: "Тоді, будь ласка, скажіть, що різнить вас з тими, що сидять по бупрах та по божевільнях? Там мури і тут мури..."

Внутрішнє безсилля "маленької" людини перед соціальним злом світу, в якому вона жила, який її оточував і з яким вона не знаходила спільної мови, призводить до трагедії. Трагедійність п'єси полягала в глибокому конфлікті між реаліями тогочасної дійсності і характером Малахія Миновича Стаканчика, його утопічними проектами негайної реформи людини, щоб зараз же побудувати щасливе суспільство.

Болісно сприймаючи навколишню дійсність, сповнений душевного співчуття до скривджених, головний персонаж твору прекрасно відчуває себе в стихії гротеску і сатири, яку нерідко пронизують нотки людського болю.

Поряд із такими важливими темами, як соціальна і моральностична, М.Куліш у п'єсі "Народний Малахія" звертається і до національної проблеми, що надавала їй глибокого політичного змісту. "Дві теми "Народного Малахія" звучали у виставі як одвертополітичні, вагомі і драгливі для кожного сучасника - тема України і проблема людяності за соціалізму, - писала Н.Кузякіна. -Режисер тут був однодумцем драматурга, і разом вони піднімали громадя п'єси на найбільшу суспільну височину"¹.

¹ Кузякіна Н. Б. П'єси М.Куліша. - С. 201.

Ідея відродження української культури в 20-х роках - одна з головних у драмі, тому програма дій Малахія Стаканчика сприймалася також і як основні питання національного відродження в Україні.

"П'єса "Народна" Малахій" була написана і поставлена Л.Курбасом у період боротьби, що розгорнулася на той час на літературному фронті навколо ВАПЛІТЕ /до складу якого входили М.Куліш, М.Хвильовий, погляди яких поділяв і керівник "Березоля"/, зокрема навколо проблеми національного будівництва на Україні. Тому в драмі так гостро постало національне питання, зокрема про мову, яка до цього "у порога віки вистояла".

Драма була напростою для глядацького прийняття: назвавши свого героя Малахієм - іменем тринадцятого, останнього з малих ветхозавітних пророків /Малахій - з давньоєврейської: вісник, посланець божий, пророк/, автор наповнює її метафоричністю, елементами символіки й ускладненою образністю, що було характерним для багатьох творів того періоду /вгадаймо "Котлован" А.Платонова, "Самогубець" М.Ердмана, "Собаче серце" М.Булгакова тощо/.

Складність п'єси, різнобій у її сприйнятті й розумінні глядачем і критиком значною мірою пояснювались суперечливим змістом і неординарністю характеру головного героя з багатьма несподіваними нюансами звучання, що викликав одночас і усмішку, і співчуття, і жаль, і осуд. Письменникові вдалося напрочуд майстерно й тонко поєднати в особі Малахія допитливий і глибоккритичний розум, надзвичайну спостережливість з його психічним недомаганням. Навколишню дійсність автор показує таким чином, що логіка нормальної людини здається перевернутою і царство абсурду соціально деформована особистість сприймає як норму. Цим зумовлювались і різнобарвність жанрових відтінків твору, в якому було чимало трагікомічного й гостросатиричного, і своєрідність його поезики.

П'єса "Народний Малахій" належала до найбільш репертуарних у театрах республіки /її ставили березільці, франківці, Одеська держдрама та інші/, однак вульгарно-соціологічна критика, намагаючись ототожнити ідейні позиції автора з його героями, почала звинувачувати М.Куліша в націоналізмі та пропаганді лівашко-троцькістських теорій. Твір був оголошений пасквілем на радянську дійсність. Власне, з цієї п'єси і почалися цькування як Леся Курбаса, так і самого автора "Народного Малахія".

Цілком закономірно, що жанр трагікомедії продовжував розвиватись і пізніше, нерідко небезуспішно утверджуючись на театральній сцені. Зокрема, в наші дні досить відомими є трагікомедії А.Макайонка "Затяканий апостол" і "Трибунал", Й.Грушаса "Любов, джаз і чорт", п'єси О.Вампілова та інших. І все ж на сьогодні це питання вивчено недостатньо. Передусім, через специфічне відображення дійсності, що утворює нову естетичну категорію з глибоким опосередкуванням трагічного й комічного, подачею образів у формах умовної театральності тощо. І, звичайно, такий непростий драматичний жанр, безумовно потребує дальшого наукового дослідження.

З комедійних п'єс середини 20-х років чималою популярністю користувались твори Д.Бедзика і В.Таль-Товстоноса, В.Ярошенка і О.Ясного, П.Могили і В.Стеблика та інших. Жанрова й тематична політра їхніх комедій була досить різноманітною: від народної буфонади /"Смерть Тараса Бульба" В.Товстоноса/ до сатиричного памфлету /"Шпана" В.Ярошенка/, від побутових одноактівок з життя тодішнього села /"Культурна сила" Д.Бедзика і "Майка" В.Товстоноса/ і кооперативних комедій /"Перекрутили" П.Могили і "Прожектори" В.Стеблика/ до гротеску /"Цвіркуни" Д.Бедзика/ тощо. Зрозуміло, що всі вони відрізнялися одна від одної не лише добором матеріалу, а й засобами типізації комедійних характерів, шуканням яскравої, образної мови, в чому виявлялась своєрідність художньої палітри кожного комедіографа при передачі соціального змісту епохи.

Отже, говорячи про основні тенденції розвитку української комедії 20-х років, необхідно відзначити різноманітність її тематики, очевидну своєрідність художньої палітри кожного з драматургів при змальованні конфліктів і характерів. До найбільш поширених засобів художньої типізації комедійних персонажів можна віднести гіперболу і умовну театральність, сатиричну символіку і шарж, що допомагали авторам розвінчувати не лише окремі людські вади, а цілі потворні суспільні явища.

Значної розмаїтості українська комедіографія досягла і в діапазоні драматичних жанрів: амплітуда жанрових і стилєвих шукань сягає від переробок класичних творів і побутової комедії до сатиричної і гострополітичної драми з широким використанням умовних форм - буфонади, трагіфарсу, феєрії тощо. Помітним художнім явищем стає трагікомедія, насамперед завдяки зусиллям Н.Мамонтова.

В усіх різновидів комедійної п'єси найчастіше в 20-х роках культивувалась сатирична комедія, в якій критичне ставлення до дійсності звучало невіддільно від авторського утвердження ідеалу людяності. Популярність сатиричної комедії пояснювалась ще й тим, що саме сатиричне зображення найбільш відповідало характеру тих явищ, які змальовувались. Революційний пафос все частіше поступається сатиричним тонам, ставка робиться на негативних типів, тоді як позитивні герої посідають порівняно незначне місце.

Особливо слід виділити драматичні твори М.Куліша, якому належить основоположна роль у становленні нової української комедії, зокрема сатиричної, у створенні яскравих національно-колеритних сатиричних типів.

Висновки

Узагальнюючи конкретні спостереження над драматургією 20-х років, у реферованій праці розглянуто особливості становлення і розвитку української драми в аспекті тих художніх змістовно-стильових тенденцій, які найбільш яскраво виявили естетичну й ідейну спрямованість її художнього дослідження.

Головний принцип нашого аналізу процесів художньої багатоманітності - прагнення глянути на них історично: побачити своєрідний зв'язок явищ стильової диференціації не тільки з типологічно стійкими, усталеними в практиці світової літератури формами відтворення - життєподібна й умовна, пряма й опосередкована, об'єктивна й суб'єктивна, - а й усвідомити конкретно-історичну змістову наповненість і специфіку розвитку цих форм в українській драматургії 20-х років.

Своєрідна й оригінальна, українська драматургія - явище складне, неоднозначне, різноманітне. Спираючись на традиції, драматурги 20-х років намагалися вийти за межі усталених форм, конфліктів, образів, шукали нові художні рішення і стилістичні засоби.

Порушуючи важливі соціальні, політичні, філософські, морально-етичні й естетичні проблеми, принципово новим змістом наповнюється драма і комедія, активно вбираючи в себе ознаки насамперед національного, які вдалося зберегти завдяки використанню багатих традицій театру корифеїв, драматургії І.Франка, Лесі Українки, В.Винниченка. Національна самобутність виявилась у ідейно-тематичному звучанні, у змісті художніх образів, в трансформації народно-поетичної і пісенної основи, засобах характеротворення. При цьому, поряд із творами, написаними на народнопоетичній основі /"Маруся Богуславка" М.Семенка, "Марко в пеклі" І.Кочерги/, існували й інші, які хоч і були глибоконаціональними, проте їхні автори виходили за межі національних традицій у плані художньої форми, поетики драми, рівняючись на кращі європейські зразки /п"еси М.Куліша, М.Ірчана, Є.Карпенка/.

Нового рівня розвитку набуває романтичний струмінь у драматургії /п"еси М.Куліша, твори на історичну тематику/, що було безпосередньою реакцією на активні процеси національного відродження в Україні.

Незважаючи на наявність певної частини елементів символізму, імпресіонізму чи експресіонізму у п"есах українських письменників /Я.Мамонтов, Є.Кротевич, Є.Карпенко/, все ж доведеться констатувати, що вони лише під-

сильovali реалістичну спрямованість, якої дотримувалась у своїй творчості переважна більшість драматургів 20-х років. Тобто, творчі пошуки багатьох письменників хоч і тривали, але були невід'ємними від реалізму, що за словами відомого режисера О.Таїрова, "твердо спираючись і стоячи обома ногами на живому ґрунті, водночас здатні до великих і вільних злетів у царстві людської думки, фантазії і творчості".

Загалом же таке поєднання реалістичного письма з елементами символістської, експресіоністської, романтичної поезії дає підстави стверджувати про синтетичний характер як драматичного, так і театрального мистецтва в Україні тих років.

Як засвідчує аналіз, не всім художникам однаковою мірою вдавалося змалювати в художній формі людське життя: частина з них вище ілюстрування дійсності не піднялася, тому їхні твори позначені декларативністю й ілюстративністю, схематизмом характерів, спрощеністю сюжетних колізій. Це були твори одного конфлікту, що мав, як правило, соціально-економічний чи політичний зміст і багатоплановість не відзначався /окремі твори Д.Бедзика, В.Минка, І.Микитенка, О.Корнійчука та інших/. На жаль, саме подібна драматична продукція в основному стала визначальною в розвитку української драматургії наступних десятиріч, вдовольняючи панівну партію і владу.

Була й інша група драматичних творів, автори яких досить проблемно підходили до змалювання людського життя, де пошуки тривали не в стилі побутописання або пропаганди, лозунгової декларації на догоду ідеологічним постулатам, а в напрямі поглибленого вираження настроїв і драми людської особистості. Тоді в драматичному характері акумулювалась уся складність доби, а багатоплановість образів і конфліктів вирішувалась філософським осмисленням явища, глибокопсихологічним його змалюванням /Софія - "Між двох сил" В.Винниченка, філософ Падур - "Маклена Граса" М.Куліша, Маруся Богуславка з одноіменної драми М.Семенка тощо/. Однак, як відомо, більшість таких творів довгий час замовчувалась і разом зі своїми авторами була піддана суворій анафемі.

Серед творчих індивідуальностей, хто стояв біля розвою української драми 20-х років, особлива роль належить М.Кулішу, який відкрив нову сторінку в історії нашої літератури.

У той час, коли офіційна влада, накидаючи на митців і мистецтво ідеологічні догми, намагалася всіляко нівелювати національні культури, драматург досить активно творив національну культурологічну програму. Саме йому належить головна роль у змалюванні проблем національного відродження України, створення колоритних національних характерів /Мина Мазайло, Махалій Стаканчик, Іван Ступай-Ступаненко та інші/.

Отже, драматургія 20-х років - це яскрава і одна з найбагатших сторінок у золотій книзі нашої духовної спадщини. Вона продовжила ренесансні процеси - разом з нашою історією - української культури і літератури. Це час інтенсивних пошуків дальших шляхів розвитку, засвоєння нових ідей, мотивів, художніх форм, що, виходячи на світовий рівень, гармонійно поєднували в собі кращі національні і європейські зразки.

Основний зміст докторської дисертації викладений у таких працях:

1. Українська радянська драматургія /у співавторстві з проф. Дем'янівською Л.С./ - К., 1987. - 8 др,арк.
2. Українська драматургія 20-х років. - К., 1992. - 44 др. арк.
3. Біля джерел. - К., 1989. - 3 др. арк.
4. Микола Куліш і становлення української драматургії радянської доби. Препринт. - К., 1991. - 3,5 друк. арк.
5. Очікуючи нових відкриттів //Укр. театр. - 1988. - № 5. - 0,5 др. арк.
6. Відбиваючи ходу часу. - К., 1985. - 3 др. арк.
7. Мастерство драматургії М.Стельмаха // Радуга. - 1982. - № 1. 1 др. арк. /рос. мовою/.
8. Чадовек, котрий був театром // Радуга. - 1989.

№ 7. - 0,5 др. арк. /рос. мовою/.

9. Приметы современной украинской комедии // Радуга. - 1982. - № 3. - 1,5 др. арк. /рос. мовою/.

10. Обрії драматургії для дітей // Література. Діти. Час. - 1983. - 0,8 др. арк.

11. Деякі аспекти розвитку української трагікомедії 20-х років // Вісник Київського університету. Літературознавство. Мовознавство. - 1990. - № 32. - 0,5 др. арк.

12. Микола Куліш // Дніпрова хвиля: Хрестоматія нововведених творів до шк. програм /За ред. П.П.Кононенка. - К., 1989. - 0,5 др. арк.

13. До питання становлення української комедіографії радянської доби // Вісник Київського університету. Історико-філологічні науки. - 1991. - № 3. - 0,5 др. арк.

14. С проекцией на современность // Радуга. - 1991. - № 4. - 1,5 др. арк. /рос. мовою/.

15. Идеали національного відродження в драматургії М.Куліша // Вісник Київського університету. Історико-філологічні науки. - 1992. - № 5. - 0,5 др. арк.

16. Шевченківські традиції в українській драматургії і театрі 20-х років // Дослідження творчості Шевченка. Науковий збірник. - К., 1992. - № 2. - 1 др. арк.

Ab 25.800

Ab 25.800

~~Ab~~

~~Ab~~