



Рецензії

З ОЧІКУВАННЯМ НА КРАЩЕ

Хороб С. Українська модерна драма кінця XIX – початку XX століття (Неоромантизм, символізм, експресіонізм). – Івано-Франківськ: Плай, 2002. – 416 с.

Величезна кількість публікацій, присвячених українській літературі кінця XIX – першої половини XX століття, дає підстави говорити про модну тему, про певний стереотип дискурсу. Справді, вихід в останні роки досліджень В.Агеєвої, І.Бетко, О.Бондарєвої, Р.Гром'яка, Т.Гундорової, Л.Залеської-Онишкевич, М.Ласло-Куцюк, М.Кореневич, Н.Корнієнко, О.Кравченюка, В.Моренця, С.Павличко, В.Панченка, В.Працьовитого, Г.Семенюка, Г.Сиваченко, Л.Скупейка та ін.¹ створює враження про

означений період як про такий собі Золотий вік українського красномовства, найпотужніше джерело національної духовності й ментальності, осердя національного міфу, немовби там сховані останки українського бога – тільки знайди їх, і він воскресне з праху, і почнеться відродження всього найкращого...

Тож знайомство з іще одним дослідженням літератури цього періоду – з книжкою Степана Хороба приречене починатися з підозрілості й недовіри. Уже сама назва монографії – з розораними хронологічними межами й категорично-всеохопним підзаголовком – викликає настороженість, адже неоромантизмом, символізмом та експресіонізмом не вичерпуються всі стильові вияви, наявні в драматургії “Золотого віку”, протягом такого тривалого періоду.

Побоювання посилюються галичанською правописною сваволею, яка з перших сторінок монографії починає дратувати й дивувати: “Що ж це дозволяють собі літературний редактор Н.Тишківська та коректор Г.Василевич!”. Безперечно, роздратування екстраполюється й на зміст, і на автора – український філолог же! – і на сам текст: послаблення вимог до форми знецінює й зміст.

Словом, початок знайомства з книгою С.Хороба – не на користь авторів.

Однак з кожною сторінкою розмірений і наполегливий ритм дослідження, ґрунтовність і впертість, з якими автор підступає до розгляду кожної теоретичної проблеми й кожного історико-літературного

¹ Див.напр.: Агеєва В. Митець і пуца // СіЧ. – 1999. – № 8. – С.11 – 18.; Бетко І. Біблійні сюжети і мотиви в українській поезії XIX – початку XX століття. – Зелена Гура; Київ, 1999; Бондарєва О. Драматизм міфу і міфологізація драми. – Херсон, 2000; Гром'як Роман. Давнє і сучасне: Вибрані статті з літературознавства. – Тернопіль, 1997; Гундорова Т. Проявлення слова. Дискурсія раннього українського модернізму. Постмодерна інтерпретація. – Львів, 1997; Залеська-Онишкевич Л. Елементи неоавангардизму в українській драмі XX ст. // Матеріали I конгресу Міжнародної асоціації українців (Київ, 27 серпня – 3 вересня 1990 р.)... – С. 72–83; Залеська-Онишкевич Л. Модернізм у драмі // Антологія модерної української драми. – Київ; Едмонтон; Торонто, 1988; Ласло-Куцюк М. “Маски” Миколи Куліша // Ласло-Куцюк М. Шукання форми. – Бухарест, 1980; Кореневич М. Експресіонізм у М.Куліша – джерела? // СіЧ. – 1998. – №117. – С. 77–79; Кореневич М. Маска справжня й уявна (Гротесковість драматургії Миколи Куліша) // СіЧ. – 2000. – №11. – С. 32–37; Корнієнко Н. Лесь Курбас: репетиція майбутнього. – К., 1998; Кравченюк О. Експресіонізм і український революційний театр // Записки НТШ. – Т.СXXXVII. – Львів, 1999. – С.168 – 178; Моренець В. Національні шляхи поетичного модерну першої половини XX ст.: Україна і Польща. – К., 2001; Павличко С. Дискурс модернізму в українській літературі. – К., 1999; Панченко В. Магічний кристал: Сторінки історії

явища, схилиють до того, що вже й “тої” замість “тієї” сприймається просто як діалектний спосіб висловлювання живої людини — й не більше.

Кожен із досліджуваних С.Хоробом модерністських способів естетичного мислення розглядається детально й усебічно — під перехресними поглядами вітчизняних і зарубіжних дослідників, кожен дістає свою етіологію й генезу. Автор осмислив і систематизував величезний — без перебільшення — масив теоретичної літератури, а також практично все, що було написано українськими драматургами неоромантичного, символістського й експресіоністського. І весь цей огром творів проаналізовано й зіставлено з творами десятків зарубіжних драматургів-модерністів. Автор досить переконливо доводить, що український драматичний модерн виростає як із традицій європейського модерну, так і з традицій української літератури й фольклору.

Так, коріння неоромантичної драми (головним чином — Лесі Українки) С.Хороб простежує як в європейській неореалістичній драмі (Юліуш Словацький, Генрік Ібсен, Гуго фон Гофмансталь та ін.), так і в українській “драмі ідей” (“Сава Чалий”, “Переяславська ніч” Миколи Костомарова, “Байда, князь Вишневецький”, “Цар Наливай”, “Петро Сагайдачний” Пантелеймона Куліша тощо).

Генезу символізму в українській драматургії (насамперед — Олександра Олеся, Спиридона Черкасенка, Якова Мамонтова, Івана Дніпровського, Івана Кочерги, а також Єлисея Карпенка та Леоніда Мосендза) будує від Моріса Метерлінка, Гергарта Гауптмана, Станіслава Пшибишевського, Станіслава Виспянського, Люціана Риделя та ін., але водночас підкреслює національну архетипність образів-символів, укоріненість творчості українських драматургів в українському

українського письменства. — Кіровоград, 1995; *Працьовитий В.* Національний характер в українській драматургії 20–30 років ХХ століття. — Львів, 1999; *Семенов Г.Ф.* Українська драматургія 20-х років: Монографія. — К., 1993; *Сиваченко Г.* “Сонячна машина” В.Винниченка в магічному колі експресіонізму // СіЧ. — 1998. — №1. — С.65–71; *Скупейко Л.* Казка і міф у драмі Лесі Українки “Лісова пісня” // СіЧ. — 2000. — № 8. — С.55.

фольклору, в міфопоетичних кодах нації.

Так і експресіонізм (репрезентований такими посталями, як Микола Куліш та Володимир Винниченко) походить, на думку автора, з творчості Августа Стріндберга, Георга Кайзера, Ернста Толлера, Фріца Унру, Вальтера Газенклевера; однак особливості вітчизняної генези експресіонізму тут притлумлені, не виражені. Автор артикулює лише те, що “експресіонізм в українській драматургії, на відміну від західноєвропейської експресіоністської п’єси ... був явищем не тільки естетичним, але й передусім культурно-історичним. Він, як і інші модерністські типи художнього мислення — неоромантизм, імпресіонізм, символізм тощо (хай і на рівні окремої письменницької постаті, а не цілісної системи), утверджував у національній сценічній літературі нове мистецьке бачення і зображення, цілковито нову, порівняно із попередньою, тенденцію національно-культурного самовизначення” (267).

Попри слушність цього висновку, необхідно зважити на те, що він стосується швидше проблематики творів, аніж їхньої естетичної природи в цілому. Разом з тим, експресіонізм в українській драматургії був цілком органічним явищем, яке не могло бути просто привнесеним ззовні, не могло не житися національним корінням. Однак тут діяли не такі очевидні етіологічні чинники, механізми були складнішими і від того ще цікавішими. І цю генезу варто було б розкрити виразніше.

Тим більше, що ідеологічно автор перебуває на цілком “українській” позиції (якщо доречно тут вживати такий термін), а не на “європейській”. Сам С.Хороб також здійснив спробу розібратися з цим поняттям. З’ясовуючи різницю між термінами “українофільство”, “українство” й “українофобство”, він так визначає зміст першого з перелічених понять: “Українофільство щодо художньої літератури — це високомайстерні національні творіння, що органічно “входять” до координат світового письменства, відтак проступають як самодостатні й самоцінні в свідомості реципієнта” (153). З цим непросто погодитися. Високомайстерність

якраз не входить до змісту терміна. Українофільською може бути й чиста графоманія. Історія української літератури якраз аналізованого С.Хоробом періоду неодноразово це підтверджувала – зокрема, в тих же народницько-натуралістичних творах, яким протистояли аналізовані дослідником модерністи. Не зовсім виправдано (принаймні не обґрунтовано) виокремлення і – як самостійного стильового напрямку – української релігійно-християнської драми, яку автор називає символістсько-християнською. Ця термінологічна легкість викликає певні сумніви, передусім через те, що вся модерністська драматургія Західної Європи кінця XIX – першої половини XX ст. – відверто християнська.

Втім, концепція С.Хороба в цілому виважена, сумлінно обґрунтована й системно доведена, її теоретично-методологічна стрункість не викликає сумнівів. А от аналіз конкретних творів (який, по суті, є доведенням наукової гіпотези) подекуди страждає поверховістю або й очевидно допоміжним характером – коли аналіз творів виявляється не метою, а засобом підтвердження чи спростування наперед визначеної тези.

Скажімо, в третьому розділі монографії багато уваги приділено типологічному зіставленню образів Еріка (“Ерік XIV” А.Стрінберга), Амара (“Пророк” В.Винниченка) і Малахія (“Народний Малахій” М.Куліша); прагнення надати цьому зіставленню системного характеру подекуди підводить автора – він шукає подібності навіть там, де наявні очевидні принципів антитези. С.Хороб вдається навіть до публіцистичності, формулюючи свою думку таким собі періодом, підпорядковуючи аналіз трьом ритмізованим тезам: “Трагедія Малахія, Амара й Еріка – це трагедія *покинутого, відчуженого*” (294); “Трагедія Малахія, Амара й Еріка – це трагедія *переслідуваного*” (295); “Трагедія Малахія, Амара й Еріка – це трагедія *приреченого*” (297).

Принаймні щодо Малахія можна стверджувати, що його стосується лише третя теза – приречений. Дві попередні гостро суперечать логіці образу. Малахій

не *покинутий*, це він *покинув* родину, друзів, звичний побут і плін життя. Малахій не *переслідуваний*, це він *усіх переслідує*, це *його* ніяк не можуть позбутися в Раднаркомі, на заводі, в салоні мадам Аполінари тощо. Гарна стилістична фігура розвалюється, як картковий будиночок, через те, що зведено його з карт різного формату.

“Попри всю очевидну різницю сюжетів, конфліктів образи-характери Малахія, Амара й Еріка вияскравлюються драматургами не стільки як постаті-індивідуалісти, скільки мученики індивідуалізму” (298), – знову публіцистично узагальнює автор, і знову з ним важко погодитися, бо образ Малахія у М.Куліша – це слов’янська антитеза європейському індивідуалізові. Домінантою в пропонованій Малахієм “реформі людини” є не прагнення самовдосконалення, а намір “вдосконалити” інших. Малахій Стаканчик не мученик індивідуалізму, а тиран колективізму. Якщо вже вдаватися до таких дефінітивних характеристик цього персонажа, то друга незмірно ближча до суті образу, ніж перша.

Пов’язана з попередньою неточність спостерігається й тоді, коли С.Хороб пише про інший персонаж цієї ж п’єси, а саме про “...жертвну смерть доньки Любуні...” (288). Жертвною можна назвати смерть людини, яка свідомо приносить себе в жертву або яку свідомо приносять у жертву. Щодо Любуні така теза навряд чи доречна. Радше слід говорити про її жертвне життя, а про смерть – як визнання поразки, розпачу з приводу того, що зусилля виявилися марними, батька врятувати не вдалося. Вчинивши найбільший християнський гріх, Любуня саме ним вимірює вартість батькових “реформ”, дає їм страшну й нищівну оцінку. Але це вже промисел автора п’єси, а не героїні.

Подібна спроба об’єктивації сюжету, перенесення авторських інтенцій на персонажа і навпаки простежується не лише в цьому випадку. Ось цитата для порівняння: “І можлива з’ява на його (Падура. – С./.) шляху малолітньої Маклени – це не стільки сюжетний хід драматурга, скільки потреба, нагальна

необхідність для цього персонажа повернутися в своє минуле, радше через душу такої дівчини знову діткнутися віри, надії, наївності й оптимізму” (351). Фактично тут сюжет сприймається як незалежна від автора й майже реальна, а не метафізична субстанція.

До речі, С.Хороб саме цього персонажа чомусь намагається перейменувати. У М.Куліша його звать Падур, у рецензованій монографії – здебільшого Падур, хоча й Падур також зустрічається. Слід гадати, це закид радше на адресу редактора й коректора, але своє враження на читача така довільність справляє.

Як справляє враження й низка інших, суто технічних деталей. Скажімо, багато уваги в монографії приділено творчості А.Стрінберга, однак жодного посилання на видання його творів немає. Навіть цитування – за монографією Б.Зінгермана “Очерки истории драмы XX века”.

На стор. 290 цитується американський дослідник Джон Ставн, а в посиланні його

ім'я вказане як *John Styan*. Важко уявити, якою мовою таке прізвище може читатися як Ставн.

Втім, це справді дрібниці. В цілому ж авторові вдається подолати недовіру, з якою читач береться за його твір.

Можливо, одним із вирішальних факторів, яким це зумовлено, є, хоч як це дивно, знову ж категорія публіцистична. Йдеться про оптимізм. Здавалося б, монографія С.Хороба – про глухий кут, про обрубану гілку української літератури. Зважаючи на високий патріотичний пафос, навіть піднесений голос автора на захист вітчизняної культури, можна було чекати й надривно-трагічних нот у фіналі, принаймні ми до такого вже звикли. Степанові Хоробу вдалось уникнути цієї пастки. Він закінчує свою працю рівно й виважено, не нагнітаючи страхів, і вже тим самим дає всі підстави дивитися в майбутнє з очікуванням на краще.

Сергій Іванюк

ШЕВЧЕНКО ТА ЙОГО ДОБА

Магдалена Ласло-Куцюк. Творчість Шевченка на тлі його доби. – Бухарест: Мустанг, 2002.

2003 року відомій румунській науковій діячці, доктору філологічних наук Магдалені Ласло-Куцюк виповнилося 75.

Одна з кращих зарубіжних дослідників української літератури, діапазон вивчення якої сягає в її працях від Г.Сковороди до новітніх явищ нашого національного мистецтва слова, М.Ласло-Куцюк є автором 11-ти ґрунтовних монографій, численних статей, передмов, присвячених різним питанням українського письменства. Д-ра М.Ласло-Куцюк, як науковця визначає глибока обізнаність як з українською, так і з світовою літературою, добре знання багатьох іноземних мов (зокрема й давньоєврейської), високий теоретичний рівень філологічного мислення, оригінальне бачення літературних явищ, що й забезпечує високу ефективність дослідницької роботи нашої румунської колеги.

Широкий науковий резонанс здобули в Україні монографії М.Ласло-Куцюк “Питання української поетики” (Бухарест, 1974), “Засади поетики” (Бухарест, 1983), “Велика традиція. Українська класична література у порівняльному висвітленні” (Бухарест, 1979), “Шукання форми. Нариси з української літератури ХХ століття” (Бухарест, 1980). Завдяки своєму новаторському характерові (постановка проблем, методи аналізу літературних явищ), ці праці, поза сумнівом, стали новим вагомим словом в українському літературознавстві. Продуктивність порівняльного методу вивчення української літератури, яким М.Ласло-Куцюк активно послуговувалась у названих розвідках, підтверджує монографія “Сусідня екзотика. Порівняльні румунсько-українські студії”