

**УКРАЇНЬСЬКА ОДНОАКТНА ДРАМА:  
ВИМІРИ СТРУКТУРИ МОДЕРНІСТСЬКОГО ТЕКСТУ**

Дослідники української драматургії кінця XIX – початку XX століття небезпідставно стверджують, що за жанровим різноманіттям вона – чи не найбагатша в історії свого розвитку. На їх переконання, це значною мірою спричинено рецепцією і тенденціями творчого побутування в національній сценічній літературі модернізму як філософсько-естетичної і художньої системи, котра відкривала необмежені можливості в розширенні та вдосконаленні засобів драматургічної поетики, пов'язаних зокрема з компонуванням тексту п'єси, його лексемною поліфункціональністю. І хай модернізм, на відміну від західноєвропейських типів та структур образно-мистецької свідомості, формувався й утверджувався у нашій драмі не на рівні загальної стильової манери або естетичної “школи”, а передовсім на рівні самобутньої окремішньої письменницької особистості, все ж його характерні риси і специфічні особливості у жанроутворенні та текстотворенні виразно проступають у драматургічній творчості Лесі Українки (неоромантизм і символізм), Олександра Олеся (імпресіоністичний символізм), Єлисея Карпенка і Юрія Липи (екзистенційний символізм), Володимира Винниченка (неореалізм і експресіонізм), Василя Пачовського (метафізичний символізм), Спиридона Черкасенка (символізм і неонатуралізм) тощо. Саме ці художники слова витворили цілу систему жанрів української модерної драми, починаючи від філософсько-психологічної, міфологічно-ліричної п'єси й завершуючи драматичними етюдами, ескізами, баладами та діалогами, що є свідченням справді новаторської універсальності їх таланту.

Та якщо великі драматургічні форми української літератури кінця XIX – початку XX століття неодноразово ставали об'єктом наукового дослідження, то розробка й осмислення специфіки одноактних жанрів та їх текстової структури й досі здійснюється здебільшого принагідно, як щось “вторинно-доповнююче” щодо повнометражної (на кілька дій) драми, як твір, що зображує щось художньо незавершене, фрагментарне, зрештою, як словесний уривок тексту п'єси, який через свою регламентованість драматичної дії, ескізність сюжету позбавлений сценічності – цього ускладненого процесу театральної реалізації, за якого мовні знаки набувають нового текстуального забарвлення.

Тим часом, як засвідчує історія розвитку драми як роду літератури і виду мистецтва, текст одноактних драматургічних форм – не що інше, як древньогрецькі трагедії й середньовічні міраклі, де немає якихось побічних ліній чи відгалужень основного конфлікту, а драматичний діалог виступає у “чистому” вигляді, інакше кажучи, як сутічка двох ідейних супротивників, протягом якої розгортається думка, матеріалізується словесний текст. Проте як точно визначена й окремішня форма, одноактна драма наприкінці XIX століття виходить на театральні підмостки, де функції її були (як зазначає англійський теоретик та історик драми Персіфал Уайльд, наукова розвідка якого “Технічна майстерність одноактної драми” стала першою працею початку XX століття про специфіку малих текстових жанрів драматургічної літератури) найрізноманітнішими, аж до візійного чи водевільного характеру. Згадаймо, як в українському “театрі корифеїв” широко виставлялися тоді одноактівки Марка Кропивницького і Михайла Старицького, а згодом, уже на початку XX століття, в інших театральних колективах – такого типу п'єси Степана Васильченка (“Зіля Королевич”, “На перші гулі”), Єлисея Карпенка (“Білі ночі”, “Осінньої ночі”), Людмили Старицької-Черняхівської (“Сапфо”, “Ноктюрн”), Валерії О'Коннор-Вілінської (“Візит”) та ін.

Головним критерієм тексту одноактівки літературознавці вважають його невеликий розмір – зосередженість драматичної дії навколо одного епізоду й розвитку його без будь-яких сценічних змін. Це, власне, особливий тип конструювання і завершування цілого словесного матеріалу, причому суттєвого, тематичного завершування, а не умовно-композиційного обриву. Відтак зрозуміло, що кількість дійових осіб в одноактівці менша, ніж у тексті звичайної п'єси, а їхня характеристика надто обмежена. Така, сказати б вербально-знакова регламентація, відповідно, зумовлює якнайбільшу економність у художніх засобах, що зі свого боку надає одноактній драмі єдності й одноразовості загального ефекту сюжетно-тематичної лінії, концентрації провідної думки, глибшого психологізму.



Американський письменник Едгар По встановив такий загальний принцип для короткого оповідання, що його (принцип) можна було б застосувати й до тексту одноактної п'єси: "Художник слова повинен прагнути до витворення певного відокремленого, осібною в своїй суті ефекту"<sup>1</sup>. То ж одноактна п'єса з цією метою (схоже до малих епічних форм) використовує прийоми імпресіонізму, неоромантизму, символізму, експресіонізму, імажинізму чи засоби сугестії, подібно, як у поезії. Інакше кажучи, сама словесна природа одноактної драматургії змушує її авторів до пошуків нових типів художньої свідомості, модерністських моделей та структур, як це спостерігається у такого роду західноєвропейських п'єсах Моріса Метерлінка ("Непроханий гість"), Джона Синджа ("Вершники до моря"), Вільяма Ітса ("Країна сердечних бажань") чи Сусанни Іглспел ("Дрібниці"). Перу українських драматургів, зокрібно Лесі Українки, Олександра Олесь, Єлисея Карпенка, Василя Пачовського, Спиридона Черкасенка і Юрія Липи, належать численні зразки малих жанрових форм – переважно драматичні діалоги, драматичні малюнки, драматичні етюди, драматичні балади, драматичні ескізи ("Прощання", "Три хвилини", "В дому роботи, в країні неволі", "Айша та Мохаммед", "Йоганна, жінка Хусова", "Трагедія серця", "Тихого вечора", "Злотна нитка", "При світлі ватри", "Осінь", "На свій шлях", "Жах", "Повинен", "Осіньної ночі", "Цар-дівиця", "Троянда з Єрихону", "Корабель, що відпливає" та ін.)

Якщо говорити про тематичну основу названих творів, зокрібно про місце цих жанрів у творчості письменників, то можна з цілковитою на те підставою стверджувати, що тексти їх одноактів є своєрідними ланками у загальній проблематиці (філософській, соціальній, релігійній, морально-етичній), яку розробляли Леся Українка, Василь Пачовський, Олександр Олесь, Спиридон Черкасенко, Юрій Липа та інші творці національної модерної драми. Чимало одноактних п'єс порушують суто психологічні питання, є яскравими зразками психологічних студій ("Прощання", "Айша та Мохаммед" Лесі Українки, "При світлі ватри", "Місячна пісня", "Осінь" Олександра Олесь, "Осіньної ночі", "Білі ночі" Єлисея Карпенка, "Жах" Спиридона Черкасенка, "Ладі й Марені терновий огонь мій" Василя Пачовського), здебільшого через психологію виразної індивідуальності ("суверенної особи") розкривають проблеми соціально-національні, філософсько-релігійні, християнсько-моральні, духовно-етичні, що властиво й для великих жанрових форм (насамперед драматичних поем, лірико-психологічних драм) цих художників слова.

Загалом тексти одноактних драм українських авторів з формальної точки зору не лише близькі одна до одної, але й мають чимало спільного з більшими за лексемним обсягом драматургічними творами згаданих письменників. Певно, не випадково Андрій Василько (Андрій Ніковський) слушно називає їх щодо драматургії Лесі Українки "першою пробою слова для "повнометражних п'єс" ("У пущі", "Кассандра", "Лісова пісня", "Камінний господар")<sup>2</sup>. Доречно зауважити, що сама поетеса рідко коли називала свої одноактівки "драматичними етюдами". Виняток становить хіба що лише "Йоганна, жінка Хусова", та й то не стільки щодо сценічності драми (вона досить-таки складна), скільки щодо психологічної проблеми, що у своєму розв'язанні набуває драматичної форми етюду: доміантною тут є тема гострого конфлікту між поглядами й обов'язками "суверенної особистості"<sup>3</sup>. Твір "Йоганна, жінка Хусова" за своїм сюжетом дещо нагадує ситуації драматичної поеми "Руфін і Прісцілла" (жінка, залишаючи чоловіка, йде до християн), хоча образи героїв відмінні між собою, зрештою, зовсім інші й взаємини подружжя.

Леся Українка конструє текст свого драматичного етюду на вкрай напруженій психологічній ситуації, на концентрації внутрішніх колізій, хоча діалог тут відсутній (коротка словесна сутичка Хуси з рабинею і наложницею Сабіною сприймається радше як мить їх стосунків). Тим часом справжній драматизм усіх інших розмов і ситуацій, що зумовлений своєрідністю способу організації тексту художньої мови, а не діями і вчинками героїв, як це прагнуть довести деякі дослідники творчості Лесі Українки<sup>4</sup>, виявляється передовсім у

<sup>1</sup> Цит. за виданням: H u b b e l l J.V. An Introduction to Drama. – New York, 1935. – S.123.

<sup>2</sup> Ніковський А. (Василько А.) Екзотичність сюжету і драматизм у творах Лесі Українки // ЛНВ. – Кн.Х. – 1913. – С.46.

<sup>3</sup> Якубський Б. "Йоганна, жінка Хусова" // Леся Українка. Твори: В 12-ти т. – Нью-Йорк: Тищенко й Білоус, 1954. – Т.VIII. – С.46. Ця ж стаття вміщена у газеті "Рада" від 1 лютого 1912 р., Ч.26.

<sup>4</sup> Див.: Бабишкін О., Курашова В. Леся Українка. – К.: Держлітвидав України, 1955. – 243 с.; Гозен–



підтексті, і важать тут не стільки прямі відповіді персонажів, як зазначає Петро Хропко, скільки “відхилення від них, контрзапитання, натяки”<sup>5</sup>, зрештою, й промовисті ремарки.

Хуса всіляко приховує те, що могло б якимось чином одверто зневажити чи й роздратувати високородних римських гостей (дотримування матір’ю старосвітських звичаїв свого народу, її зневагу римської знаті), паломницькі мандри своєї дружини-християнки, яка покинула сімейну оселю і ходила за теслею з Назарету до тих пір, поки його не розіп’яли. Також завуальовує він свої стосунки із служницею Сабіною. Власне через таку словесну структуру тексту (зовні спокійну, врівноважену, навіть толерантну, а насправді – гостру, нищівну, без будь-якого компромісу) Леся Українка будує і вивершує тематичне ціле, що своєю викінченою композицією, ідейно-естетичним спрямуванням цілковито відповідає жанровим прикметам одноактового твору, вербального тексту як такого.

Інша, майже протилежна тема драматичного діалогу “В дому роботи, в країні неволі” теж розкрита авторкою саме через напружений словесний двобій Раба-гебрея і Раба-єгиптянина. Рух думки чи емоції тут (найчастіше думки, “пропущеної”, вираженої через емоції) розгортається драматургом з усіма їхніми складниками: початком, розвитком, кульмінаційним піднесенням і розв’язкою. І все це відбувається протягом одного акту, де текст діалогу, – мовні суперечки – не що інше, як “розчленування” духу, мислення, слова, виявлення в ньому істин, сентенцій, принципів, які керують людьми в житті”<sup>6</sup>.

Леся Українка художньо структурує твір “В дому роботи, в країні неволі” за звичним для її одноактівок текстовим принципом: авторський опис місця подій, поданий у ремарці, змінюється діалогом, який стрімко розгортаючись, підводить до ідейно-психологічної вершини – кульмінації, де водночас, по суті, вирішується поставлена проблема, після чого настає ретардаційний спад. Текст героїв драматичного діалогу письменниці теж подає за типовим для неї поділом: один – більш активний, емоційно збудливіший – говорить переконливо і пристрасно, другий – дещо пасивний, упокорено-притлумлений – розмовляє невпевнено, навіть приречено. За такої розкладки суперечливих сил у структурі модерністського тексту моральна перемога, звісно, досягається першим персонажем.

Поетеса ускладнює й драматизує зображуване ще й тим, що обидва протагоністи – раби, тобто становище їх цілковито однакове, перебування в неволі схоже. Однак абсолютно не подібне їх ставлення до цього свого стану. Гебрей прагне спокою (“спати, спати, спати хоч хвилину...”), просить у Бога помсти тим, хто приневолює його до праці. Найбільше, чого він прагне у житті, – вщент зруйнувати все довколишнє (“Загородив би Ніл і затопив би весь цей край неволі!”) і радіти з цього. Іншою є позиція Єгиптянина, яка у виразно проступає не лише в діалогічному, а й так званому допоміжному тексті драматичного діалогу. Він з упевненістю говорить, що став би споруджувати все, що тільки потрібно людям, що найбільше мук він зазнає не від необхідності працювати, а від чийось примхливих спонук робити те, чого не бажає душа. Гебрей подивовано сприймає ці слова й запитує:

То, значить, задля тебе  
нема тепер неволі? Ти не раб?<sup>7</sup>

І чує у відповідь гірке, однак сповнене власної гідності палке зізнання-пояснення:

Є г и п т я н и н  
Е, де вже там не раб!.. Якби я сам  
був паном над собою, я б не так  
роботу сю розклав...

---

п у д А. Поетичний театр. – К.: Мистецтво, 1947. – 301 с.; Г о р х о в и ч А. Поетика Лесі Українки і її афоризми. – Вінніпег: Вид-во “Волинь”, 1980. – 145 с.

<sup>5</sup> Х р о п к о П. Жанрові особливості драматичних творів Лесі Українки // Леся Українка: Публікації. Статті. Дослідження. – К.: Наукова думка, 1973. – С.86.

<sup>6</sup> Г а ч е в В. Содержательность художественных форм. ( Эпос. Лирика. Театр). – М.: Просвещение, 1968. – С.249. Про специфіку малих жанрів драматургії у їх зв’язку із типами мислення більш конкретно йдеться у науковій праці цього автора: Жизнь художественного сознания. – М.: Наука, 1972. – 196 с.

<sup>7</sup> У к р а ї н к а Л е с я. В дому роботи, в країні неволі. Драматичний діалог // Леся Українка. Зібр. творів: У 12-ти т. – К.: Наукова думка, 1976. – Т.3. – С.266.



Либонь, що я б не мури малював, –  
різьби, малярства, будівництва вчився б.  
... Не раз мені здається, я робив би  
незмірно краще, якби я був вільним...<sup>8</sup>.

Єгиптянин схвилювано роздумує і про сенс цього незабгненого Гебрею будівництва, його призначення, увіковіченого використання храмів, пірамід, статуй. Він переконливо, з пристрасстю говорить:

А знаєш, я б ховав у пірамідах,  
скажу тобі по правді, не царів,  
а всіх, що добрії діла робили,  
всіх, що жили по правді...<sup>9</sup>.

Леся Українка через таку художньо-модерністську структуру тексту стверджує переваги вільної, творчої праці над рабською, з примусу, підносить активність “суверенної особи”, вивищує, власне, сам процес творення і його духовне значення у житті людини. І хай ця проблема (чи не вперше у творчості поетеси як окремішня) тут окреслена ледь не контурно, все ж драматичний діалог “В дому роботи, в країні неволі” започаткував її розвиток. То вже згодом вона набуде більш повнішого й всебічнішого модерного вирішення у таких драматичних поемах письменниці, як “У пущі”, “Вавилонський полон”, “На руїнах” чи, зрештою”, в “Оргії”. Або ж у психологічній драмі Володимира Винниченка “Чорна Пантера і Білий Медвідь”. Як би там не було, але саме ця одноактівка Лесі Українки дала потужний поштовх для художнього осмислення в українській драматургії проблеми рабства і незалежності, суверенності людської особистості в творчій праці, з одного боку, а з іншого – стимулювала будь-які види текстової подачі словесного модерністського матеріалу.

Уже дещо іншим проступає її філософський діалог “Три хвилини”, де концентрація думки й почуттів зосереджується на зіткненні двох протилежних світоглядів, що їх репрезентують на трьох етапах Великої французької революції Монтаньяр і Жирондист. У цьому творі “засуджується політичне ренегатство, – справедливо зауважує Людмила Дем’янівська, – доводиться несумісність властолюбства і волелюбства, взаємовиключеність цих понять”<sup>10</sup>. Така регламентація характеристики персонажів (не через дію, вчинки, а передовсім через конфлікт суперечливих світоглядних позицій, що свідомо закладений авторкою, власне, у самому тексті одноактівки) зумовила й жанрову своєрідність “Трьох хвилин” – філософський діалог. Більше того, виходячи із такої драматичної форми, авторка навіть не називає своїх героїв по імені, тільки словесна вказівка, а нерідко лише вербально-знакові натяки на їх партійну приналежність розкриває більш-менш окреслену суть цих образів. Єдиним і чи не найголовнішим засобом творення їх характерів стають три полемічно-тривалі діалоги Монтаньяра і Жирондиста, що, по суті, акумулюють у собі весь текст твору Лесі Українки. Драматизм думок цих дійових осіб передається передовсім у структурі їх мови, що багата різноманітними лексемами, оклично-запитальними інтонаціями, щирістю й одвертістю зізнань, емоційною пристрасстю почувань, неприхованою іронією, а подекуди й гострою гротесковістю.

Можливо, саме таке зображення, що, повторюємо, йде повністю від одноактного типу текстової організації модерністської драми, давало певні підстави дослідникам говорити про те, що характеристика героїв ледь окреслена, що головна ідея виражена нечітко, а відтак твір у цілому незавершений<sup>10</sup>. Однак це аж ніяк не вагомий аргумент у доведенні висловлених думок, бо, по-перше, текст і жанр драматичного діалогу, яким є “Три хвилини”, вимагав надзвичайної словесної економності у засобах характеротворення (єдиним тут виступає діалог), однієї (без будь-якого відгалуження) сюжетно-тематичної лінії і “згущення” всіх почуттів, переживань та роздумів, психологічних нюансів в один конфліктний вузол. По-друге, у річищі тематики і проблематики драматичних поем Лесі Українки філософський діалог “Три хвилини” співіснує

<sup>8</sup> Там само. – С.267.

<sup>9</sup> Там само. – С.267.

<sup>10</sup> Дем’янівська Л.С. Українська драматична поема. (Проблематика, жанрова специфіка). – К.: Вища школа, 1984. – С.107.

цілком органічно, а підняті питання в ньому є ясними, виразними, як і відповіді на них усією образною системою твору, його мовною палітрою.

Критика не раз відзначала, що для малих драматургічних форм, а відтак і текстів Лесі Українки властиві зосередженість на одному конфлікті, зображення людей сильних пристрастей, які за найнесприятливіших умов ніколи не поступаються своїми переконаннями, чіткість розгортання сюжету, стрункість композиції, поліфонічна місткість діалогів, афористичність вислову тощо. Більшою чи меншою мірою ця специфічність одноактівок, зокрема вербально-знакова, виразно проступає і в драматичних етюдах Олександра Олеся (“Трагедія серця”, “Тихого вечора”, “Осінь”), і в драматичних ескізах Спиридона Черкасенка (“Жах”, “Повинен”) тощо.

У творах останнього, передовсім у “Жаху”, конфлікт будується на протиріччях між необхідністю і бажанням сім’ї багатого хуторянина захистити свою оселю і страхом її членів, зосібна старших братів, від очікуваної справедливої розплати за кривди, вчинені ними. Власне у напруженому чеканні цього моменту (все сюжетне ядро сконцентровано навколо однієї події, всі інші – розмиті) якнайповніше розкриваються характери дійових осіб: страх сковує всіх, доводить спочатку до звідчасня, певної перестороги й обачності, відтак майже до цілковитого знічення й упокорення, а насамкінець – до божевільної люті. Спиридон Черкасенко психологічно і мовно достовірно передав сам стан очікування, невпевненості та жаху родини – батька і його синів, матері, дочки, невістки, які, перебираючи в пам’яті минуле, наче сповідаються один одному в содіяних гріхах чи злочинах. Сповнений драматизму й інший твір письменника етюд “Повинен”, у центрі якого – один-єдиний епізод із життя шахтарської сім’ї під час революційних подій. Вражає місткість діалогів, лапідарність вислову, тощо. Вчинки героїв, по суті, корелюються зміщенням від ледь окреслених подій до внутрішнього стану дійових осіб, завдяки чому весь текст одноактівки “Повинен”, як і “Жаху”, культивує й увиразнює підтекстовий план, його асоціативний вплив на читача.

Як зазначають літературознавці, текст одноактних драм Спиридона Черкасенка “Жах” і “Повинен” “належать до типово символістської драматургії, у них діють не конкретні образи, а образи-символи (...), які є носіями певних поглядів”<sup>11</sup>. Іншими словами, письменник у текстах драматичних ескізів (він нерідко називав їх етюдами. – С.Х.) широко використовує прийоми і засоби модерної поетики драми і насамперед символізму, що на початку ХХ століття розвивався в українській драматургії, згодом утверджувався у творчості Спиридона Черкасенка як увиразнено-осібний у його великих жанрових формах (“Казка старого млина”, “Про що тирса шелестіла...”).

Варто зазначити, що в аналізованих одноактівках Лесі Українки також можна порівняно легко встановити наявність чи не всіх тодішніх модерних літературних типів художнього мислення, починаючи від оновленого реалізму (неореалізму) з його чітким вияскравленням “жіночої проблеми” (“Прощання”), продовжуючи символізмом (“В дому роботи, в країні неволі”, “Йоганна, жінка Хусова”), й завершуючи неоромантизмом (“Три хвилини”, “Айша та Мохаммед”), що синтезовано чи цілковито окремішньо відбилися в її великих драматичних творах. З цього боку структура тексту одноактних драм є зручною вихідною позицією для спостережень над виникненням, розвитком, наростанням аж до своєрідної кульмінації модерністських літературно-мистецьких метод чи їх синкретичних виявів-варіантів, що їх Леся Українка використовувала, виходячи із поставлених ідейно-естетичних завдань<sup>12</sup>.

Щодо модерністських засобів драматургічної поетики письменниці, то тут доцільно виокремити принаймні дві характерні риси, що надають усій її творчості, зосібна малим формам драми, цілковито своєрідного для неї забарвлення. Перша – екзотичність сюжетів її драматичних текстів, друга – класична нотка романтизму, як називає один із головних для поетеси типів художньої свідомості Персіфал Кунді<sup>13</sup>, чи “новоромантизму”, як його сама ідентифікує Леся Українка.

Екзотичність текстів драматургії поетеси Персіфал Кунді обґрунтовує такими причинами: українська художниця слова тривалий час проживала поза межами своєї батьківщини (здебільшого через постійне захворювання) й тому не мала достатньої нагоди безпосередньо спостерігати національне

<sup>11</sup> Мишанич О. В безмежжі зим і чужини... (Повернення Спиридона Черкасенка) // Спиридон Черкасенко. Твори: В 2-х т. – К.: Дніпро, 1991. – Т.1. – С.21.

<sup>12</sup> В о j k о-В I о с h у n J. Die Stilrecherchen Lesja Ukrainkas auf dem Hintergrund der Veltliteratur // Lesja Ukrainka und die europäische Literatur. – Köln Weimar Wien, 1994. – S.13-33.

<sup>13</sup> С u n d y P. Spirit of Flame. – New Jork, 1950. – 245 p.



життя; окрім того, вона свідомо вибирала тематику своїх творів із життя вавилонян і євреїв, греків і римлян класичної доби, ранніх християн, середньовічних іспанців, пуритан нової Англії та французів з доби Великої революції, щоб мати свободу в трактуванні сюжетів, образів, характерів, мотивів тощо. Відповідно осмислюючи й відображуючи їх модерними засобами драматургічної поетики, зокрема діалогів та монологів, Леся Українка якомога глибше занурювалася в українську сучасну її дійсність<sup>14</sup>.

Зважмо на ще один посутній момент її драматургічної творчості, на який чомусь порівняно мало уваги звертають лесезнавці. Йдеться про те, що в час, коли в західноєвропейській літературі майже всуціль панувала прозова драматургія (приміром, п'єси Гергарта Гауптмана, Генріка Ібсена, Моріса Метерлінка, Августа Стріндберга, Антона Чехова та ін.)<sup>15</sup>, коли там нерідко за умов реалістично-комерційних спонук поширювалася пересічна модерна драма, Леся Українка витворювала унікальну в світовому письменстві віршовану драму з неперебутнім багатством змісту і форми – великого та малого тексту творів<sup>16</sup>.

Тут доречно навести думку відомого в недалекому минулому поета і драматурга з Англії Джона Мейсфілда, якого особливо цікавила проблема створення нового типу драми за допомогою віршованої мови. У передмові до своєї п'єси “Трагедія Нед”, що була написана на початку ХХ століття, він висловлює такий погляд на питання передумов відродження цього драматургічного жанру: “Поетичне натхнення ренесансу пройшло безслідно. Віршована драма – плід цього натхнення, сьогодні мертва. Доки визріє нове поетичне натхнення, драматурги, які зацікавлені в словесній поетичній красі, повинні б намагатися створити нові жанрові форми, завдяки яким вербальна краса й високі духовні цінності змогли б промовляти зі сцени до душі глядача. Наші драматурги обдаровані багатьма талантами, крім одного, – спроможності до справжнього ентузіазму, що народжується із заглиблення в думки про речі надмірної уяви. Цей талант рідко дістається людині, мабуть, двічі чи тричі впродовж однієї генерації. Не частіше.

І все-таки мені здається, що кожна спроба, хай і невдала одразу, – мусить з часом увінчатися успіхом для генія генерації. Дарма, що таке досягнення зможуть оцінити лише через якихось п'ятдесят років після смерті генія”<sup>17</sup>.

Хай ця цитата сприймається аж надто “розлого”, однак суть її виражена дуже промовисто: Леся Українка створила таку драматургію, крізь яку й досі (більш аніж протягом століття) важко осягнути чи збагнути геніальність автора.

Та в розвитку нових жанрових форм драми, що їх літературознавці пов'язують із модерними типами художньої свідомості, творчість Лесі Українки не була поодиноким явищем. Можливо, осібною щодо неоромантизму. А от щодо інших моделей і структур літературного мислення, передовсім символізму, вона мала гідних партнерів і послідовників. Сама природа символістської драми з її зануренням у глибини людської душі зумовлювала появу ряду ліричних драматичних етюдів (у Лесі Українки переважають філософські етюди та діалоги), мова яких межує з мовою поезії. Вочевидь, звідси й відсутність повного комплексу ознак для їх сценічного втілення. Тут твори Василя Пачовського, Олександра Олеся та інших українських драматургів кінця ХІХ – початку ХХ століття.

Прикметною в жанрових і текстових координатах таких драм є збірка Василя Пачовського “Ладі й Марені терновий огонь мій”, названа автором ліричною драмою, хоча за конденсацією зображеного, за регламентацією драматичної дії вона радше нагадує психологічний лірико-драматичний етюд. “Герой цієї драми, – наголошується в автокоментарі до книжки, – стрічається з різними п'ятьма жінками (...), та скрізь відчуває самотність, лине духом угору, а його душа бренть горішніми акордами думок про загадку буття. Се є танець любові і смерті героя”<sup>18</sup>. Можливість

<sup>14</sup> Там само. – С.169.

<sup>15</sup> P f i s t e r M. Das Drama. Theorie und Analyse. – München, 1977. – 230 s.

<sup>16</sup> К а ч у р о в с ь к и й І. Покірна правді і красі. (Леся Українка і її творчість) // Північне сяйво: Едмонтон: Славута. – №5. – 1971. – С.136-161; К о з і й Д. Проблема трагічної провини у драматичних творах Лесі Українки // Дмитро Козій. Глибинний етос. Нариси з літератури і філософії. – Торонто – Нью-Йорк – Париж – Сідней: Вид. Курсів Українознавства ім. Юрія Липи в Торонто, 1984. – С.139-155; А г е є в а В. Поетеса зламу століть. Творчість Лесі Українки в постмодерній інтерпретації. – К.: Либідь, 1999. – 261 с.

<sup>17</sup> C l a r k В.Н. A History of Modern Drama. – New York – London, 1947. – 423 p.

<sup>18</sup> П а ч о в с ь к и й В. Анотація до творів // Пачовський В. Сон літньої ночі. – Львів, 1903.



сценічного втілення, що так характерне для одноактних жанрів Лесі Українки чи Спиридона Черкасенка, ліквідується автором, отже, вже з самого початку, незважаючи на замислений ним же драматичний елемент в основі збірки “Ладі й Марені терновий огонь мій”. Таким чином, сам текст такого драматургічного етюду Василя Пачовського свідомо спонукає його до поєднання у лексемно-знаковій структурі кілька різnorodових рівнів: епічного – щодо оповідності подій, драматичного – щодо форми дієвості, і ліричного – щодо способу самовираження персонажів; а щодо його змістового наповнення – синтезу реального та ірреального, правдивого й випадкового, дійсного і казкового.

У цьому річизці варто проаналізувати також невеликі за текстовим розміром драматичні балади (деякі літературознавці за їх сюжетно-структурні характеристики відносять до жанру драматичної поеми) Юрія Липи – “Троянду з Срихону” і “Корабля, що відпливає”. Дослідники небезпідставно зазначають: їх драматична дія безпосередньо зв’язана зі структуруванням самого тексту твору, складники якого позначені особливостями модерністського художнього мислення письменника. Це дало підстави, приміром, Марії Зубрицькій розглядати ідейно-естетичний світ письменника (поетичний і драматургічний) як своєрідний текст, що наче акумулює у собі словесно-літературні, культурологічні, філософські, релігійно-християнські тексти<sup>19</sup>. Важливо при цьому й інше: ідея текстуальності у творчості Юрія Липи органічно співіснує з філософією вітальності, завдяки чому текст, драматичних балад скажімо, “Троянда з Срихону” і “Корабля, що відпливає” сприймається як орган життя, здатний породжувати нові думки і почуття<sup>20</sup>.

В одноактних п’єсах Юрія Липи відбувається не просто зміщування різних текстових площин, а навіть якоїсь мірою їх зіштовхування. Причому відмінні за своїм спрямуванням, словесні тексти у такому протистоянні викликають особливу напругу драматичної дії і конфлікту, що, вочевидь, зумовлені феноменологією мовлення дійових осіб. Тому має рацію сучасна дослідниця, яка, синтезуючи в драматичних баладах Юрія Липи слово і текст, стверджує, що мова його творів – “езотерична творча субстанція, феномен авторської уяви і читацької рецепції”<sup>21</sup>. Свідченням цього може слугувати, наприклад, ремарка із “Корабля, що відпливає”, яка в подальшому розгортанні текстової основи твору переходить у репліку:

“Тихо виблискує мова молодшого воїна.

Грає в мене голос повноквінтет. Бачу я танець серед заспокійних левад! ... Не хитай головою, брате! Се – хмарка мислі, відгомін п’янкий... Бачу я ряди білих усміхнених; темне, велике серце тремтить сховане у хороводі...”<sup>22</sup>.

Як перекоуємося, таке структурування драматургічної балади “Корабель, що відпливає”, по суті, розмиває усталені рамки традиційного діалогу. Зчеплення реплік персонажів тут фактично зруйноване. Кожна з них або “зависає” без відповіді, або ж розвивається окремішньо, своєрідно відштовхуючись від останнього слова попереднього мовця чи висловленої ним мовної проєкції діалогу назагал. Ця символістська п’єса Юрія Липи у такому структуруванні текстового матеріалу не була осібною. Згадаймо, що подібний прийом повтору лексемних одиниць у будові драматичного діалогу широко використовували представники українського модернізму Володимир Винниченко (“Чорна Пантера і Білий Медвідь”), Олександр Олесь (“По дорозі в казку”), Микола Куліш (“Народний малахій”), Іван Кочерга (“Алмазне жорно”) та інші драматурги кінця XIX – перших десятиліть XX століття. У багатьох їх п’єсах (одноактних чи багатоактних) свідомо порушена діалогічна структура з її мотивованою лінійною (аналітичною) єдністю, натомість введена “алогічна неприродність” розмови двох або й більше дійових осіб водночас, що створює ефект ритмізації і “соборності” загального мовлення персонажів творів, своєрідного центру з поліфункціональністю кожного окремішнього “я”. Тож має рацію Наталя Малютіна, яка, аналізуючи з цього боку драматичну баладу Юрія Липи “Корабель, що відпливає”, ніби синтезує думку про всю творчість письменника: “У (...) Ю.Липи переважає не драматургія колізій, а передовсім драматургія зіткнень різних за дискурсивною

<sup>19</sup> З у б р и ц ь к а Й. Текстуальність і контекстуальність мисленнєвого світу Юрія Липи // Юрій Липа: голос доби і приклад чину. – Львів, 2001. – С. 93.

<sup>20</sup> Там само. – С.95.

<sup>21</sup> М а л ю т і н а Н.П. Українська драматургія кінця XIX – початку XX століття: аспекти родо-жанрової динаміки. – Одеса, 2006. – С.292.

<sup>22</sup> Л и п а Ю. Корабель, що відпливає // Близнята ще зустрінуться. Антологія драматургії української діаспори. – К. – Львів, 1997. – С.257.



природою текстів-висловів: авторської нарації, хору, індивідуалізованої репліки або нашарування пісні як метавислову, молитви, медитації, вертикального монтажного полілогу-акорду тощо”<sup>23</sup>.

Дещо інша форма одноактівок Олександра Олеся (“Трагедія серця”, “Тихого вечора”, “При світлі ватри”, “Осінь”, “Золота нитка”, “На свій шлях”), хоча і тут очевидна орієнтація автора на поезику символізму<sup>24</sup>, зокрема Моріса Метерлінка: звичайне, навіть буденне, без будь-яких декорацій місце дії, що передається у ремарках відповідними словесними знаками (притлумлена сірими кольорами кімната, затінений сад); сюжет розгортається у надвечірній час або опівночі, коли землю огортає спокій і тиша, а динаміка руху не заважає повному вияву динаміки почуттів; знеособлені дійові особи надають узагальнений характер тим трагедіям, що відбуваються у світі людських пристрастей; зовнішня дія цілковито розчиняється у монотонному діалозі персонажів. Можна навіть сказати, що така структура діалогу стає тут своєрідним центром, у якому постійно покращуються думки і почуття героїв з їх ліричним розгортанням висловлювання. А зображений в ремарках драматичних етюдів Олександра Олеся краєвид – це природа в текстовому просторі, це переважно “щось більше, ніж дія. Вона перспектива й ретроспекція, вона – всесвіття, яке вбирає в себе людину для того, аби та була (...). Вона не віддзеркалює всесвіття, вона – саме всесвіття, яке відкрилося своїм “Я”<sup>25</sup>.

Хоча в цілому драматизм цієї групи одноактних творів досягається письменником через зображення внутрішнього розладу, дисгармонії людської особистості, тому навколишньому, зовнішнім чинникам надається мінімальна роль. Олександр Олесь увесь конфлікт зосереджує в людському серці. Навіть створюється враження, що такі форми драми художника слова (через тонко підмічений емоційний стан персонажів, словесні тони і напівтони почуттів і переживань) – чисто автобіографічного характеру, що зміст їх не просто відверто особистісний, а, сказати б, навіть інтимний. Так само, як і багато західноєвропейських драматургів<sup>26</sup>, Олександр Олесь у своїх одноактних драмах заглиблюється в основи міфологічного світовідчуження і відшукує всілякі можливості для застосування у сучасних стосунках того первісного поняття “еротизму” й Ероту, котрі все об’єднують, з допомогою яких усе утворюється.

І в “Трагедії серця”, і в “Тихому вечорі”, і в “При світлі ватри”, і в “Осені” та інших драматичних етюдах Олесевої герої настійливо шукають щастя в житті, пристрасно прагнуть до нього, однак людське буття виявляється для них надто складним, надто жорстоким для їхньої безвольної, безпомічної натури<sup>27</sup>. Тому єдиним виходом із цього для них стає свято кохання, справжні почуття любові, що звеличують й одухотворюють людину. Як от, Дівчину із одноактної драми “Трагедія серця”:

Д і в ч и н а  
Ми не розлучимось...  
Прокляв би нас той Бог великий,  
Що засвітив огні кохання,  
Що одного  
Послав назустріч другому  
Для вічності, для твору<sup>28</sup>.

Власне, це слова, голос первісного Ероту, які з давніх-давен відзиваються в природній статі кожного. Проте щастя, яке приносить міфологічний Ерот, виявляється занадто обтяжливим для сучасної людини, котру завжди переслідують суспільні приписи і норми побутування. Вона знічена, вистраждана, зрештою, знесилена на шляху до цього щастя. Лише якусь мить,

<sup>23</sup> М а л ю т і н а Н.П. Українська драматургія кінця ХІХ – початку ХХ століття: аспекти родо-жанрової динаміки. – Одеса, 2006. – С.293.

<sup>24</sup> Р а д и ш е в с ь к и й Р. Жура і радість Олександра Олеся // Олександр Олесь. Твори: В 2-х т. – К.: Дніпро, 1990. – Т.1. – 5–47.

<sup>25</sup> М а с л о в а Н. Світ тексту. – Харків, 2006. – С.99.

<sup>26</sup> К l o t z V. Geschlossene und of ene Form im Drama. – München, 1978- – 286 s.

<sup>27</sup> Ч о р н і й С. Український театр і драматургія. – Мюнхен – Нью-Йорк, 1980. – 470 с.; М о р о з Л. Драматургія // Історія української літератури ХІХ століття: У 3-х кн. – Кн.3. – К.: Либідь, 1997. – С.363-381.

<sup>28</sup> О л е с ь О л е к с а н д р. Трагедія серця. Драматичний етюд // Олександр Олесь. Твори: В 2-х т. – К.: Дніпро, 1990. – Т.2. – С.72.



досягнувши найвищої любовної насолоди, людина чує себе одухотвореною. Та хоче вона того чи ні, неодмінно мусить визнати себе переможеною обставинами життя і відмовитись від того, до чого наполегливо прагнула:

Ч о л о в і к  
Все мент, все мент, – не треба нам життя,  
Коли ми кожну краплю крові  
Вже через край ним напоїли.  
Ах, щастя для душі  
Таке ж важке, як горе...<sup>29</sup>.

“Трагедію серця” Олександр Олесь вибудовував на протиставленні щастя й життя, кохання й дійсності. Цей драматичний етюд про неземне кохання, що вдруге огорнуло серце немолодого вже чоловіка: наче розквітла акація, “розквітла вдруге восени... Любов!”<sup>30</sup>. Таке ліричне розгортання висловлювань Дівчини і Чоловіка, їх ритмо-інтонаційні й емоційні репліки створюють текстову гармонію “Трагедії серця”, де важать не так ідеї, як безпосередня спонука до роздумів, співпереживань, заглиблень у свій внутрішній психологічний світ. Як зазначалося, драматургія письменника, зокрема її одноактні форми, розвивалася за принципами західноєвропейського символізму і передовсім такого яскравого його представника, як Моріс Метерлінк<sup>31</sup>. В драмі “Трагедія серця” діють знеособлені герої – Чоловік, Дівчина, Жінка, Хлопчик; дія відбувається вночі у весняному саду; діалог концентрується на вираженні внутрішнього світу персонажів.

Вказуючи на використання тут драматургом такого типу художнього мислення, як символізм, сучасна дослідниця конкретизує його вияви на різних рівнях словесної організації чи й загального тексту одноактівки. “Конструктивно драма змонтована з двох діалогів, – пише Оксана Олійник, – Чоловіка й Дівчини та Жінки й Хлопчика. Діалог Жінки й Хлопчика займає середнє становище, вриваючись у розмову Чоловіка й Дівчини. Таким чином, йдучи за принципами символізму, перший діалог є ядром другого й надає йому часової глибини (звернення в минуле, яке тягарем лежить на душі Чоловіка) й визначає наступний хід дії драми”<sup>32</sup>.

Водночас автор так змальовує образ Хлопчика, що він постає у художній тканині твору як втілення ностальгії решти персонажів, як уособлення тієї краси невинності, якої ще не торкнулося життя, і до якої, зрештою, вже не зможуть дійти ні Чоловік, ні Дівчина, ні Жінка. Варто звернути увагу, як психологічно тонко через ритміко-мелодійну інтонацію слів героїв, насамперед їх діалоги, драматург не тільки поглиблює ідейно-естетичне спрямування п’єси, а й екстраполює його в життя, реальну дійсність.

Емоційно-збудливі і пристрасно-рвінні репліки Чоловіка й Дівчини виступають контрастом до спокійно-розважливого і врівноважено-рахманного мовлення Хлопчика і Жінки – як теперішні почуття є контрастом до віджилих і тих, котрі щойно народжуються. Здається, драматург свідомо йде на те, аби тут виявилася не так діалогічна структура текстового матеріалу з її логічною лінійною єдністю, як діаграмна конструкція з характерними для неї політематизмом, гетерофонністю, непослідовністю, голографічністю (Павло Флоренський). Власне, Хлопчик і Жінка в авторському трактуванні – це той ідеал, через який неможливе щастя Чоловіка і Дівчини, тому він займає центральне місце як у серці Чоловіка, так і в текстовій конструкції драматичного етуду загалом. Почуття, що розвиваються в одноактівці протягом усієї дії, Олександр Олесь перериває раптово, породжуючи двояке сприйняття такого фіналу: з одного боку, драма наче вимагає свого продовження, з іншого, сама й заперечує можливість подальшого розвитку дії; з одного боку, зображене сприймається як завершене ціле, з іншого, воно ж екстраполюється в життя, – адже для героїв вибір ще можливий, навіть незважаючи на їх фатальну самотність.

<sup>29</sup> Там само. – С.70.

<sup>30</sup> Там само. – С.67.

<sup>31</sup> К р е у м б о р г А. Poetic Drama. Modern Age Books. – Nev Jork, 1941. – 198 p.

<sup>32</sup> О л і й н и к О. Початки символізму в українській драматургії. (На матеріалі творів О.Олесь та С.Черкасенка). – Автореф. дис. ... канд. філол. наук. – К., 1994. – 16 с. Про це також йдеться: П а р х о м и к Р. Драматургія Олександра Олесь. Питання модернізації. – Автореф. дис. ... канд. філол. наук. – К., 1993. – 17 с.



Своєрідним продовженням і доповненням драматичного етюду “Трагедія серця” є інший драматичний етюд Олександра Олеся “Тихого вечора”, де діють лише заручені Він і Вона – дві невідомі душі, що на мить з’єдналися у просторі та часі – й провадять коротку, сердечну бесіду. Як і попередній твір, структура тексту цієї ліричної з виразними імпресіоністськими рисами символістської драми також побудована письменником у формі діалогу. Він зосереджується винятково на внутрішньому світі героїв, не відволікаючи уваги читача на жодні додаткові ефекти. І звуки флейти в кінці драми – то передовсім тематичне продовження і вивершування діалогу, а не “музична картинка”, як це намагаються довести деякі дослідники драматургії Олександра Олеся<sup>33</sup>. При всій очевидній ліризації діалогу, він все ж належить до драматичного роду літератури, бо відбувається “в особах”. В іншому випадку його можна було б назвати поемою. Крім того, авторські ремарки тут сприймаються як своєрідний завершений текст, до якого органічно введено репліки двох заручених. Можна навіть стверджувати, що драматург свідомо структурує в художній тканині твору текст у тексті.

І все ж драматург вибудовує таку форму, завдяки якій діалог проходить на двох паралельних рівнях: один звернений до теперішнього, інший заглиблюється в минуле, “нашаровується” на нього й адресується як співрозмовнику, так і власному “я” персонажа, як героям, так і реципієнтам драматичного діалогу “Тихого вечора”. Ця остання частина як своєрідний спогад більш інтенсивно впливає на сутнісну основу твору, ніж та, що звернена до співрозмовника і відображає тільки поверховий словесний план, результат підтекстовано-прихованих переживань. Він і Вона прислухаються до своїх почуттів, до музики, і життя не сприймається ними як застигле, нединамічне.

Вочевидь, що драматизм етюду якраз полягає у вічному повторюванні цих переживань у бутті, яке торжествує свою перемогу й водночас спонукає дійових осіб до нових страждань. Тож мають рацію ті дослідники творчості Олександра Олеся, які стверджують, що персонажі його драматичного етюду “Тихого вечора” віднайшли свою “Нірвану”, якої так болісно, так конче бракувало дійовим особам драми “Трагедія серця”<sup>34</sup>. Справді, у “Нірвані” Він і Вона досягли переживань минулого. Та чи дало це їм спочинок? Автор так і не дає відповіді на це, знову ж таки, екстраполюючи зображуване в реальну дійсність, наче передаючи текст твору у майбутнє.

Якщо розглянути в цьому контексті і драматичний етюд “Прощання” Лесі Українки, в якому колізія також повністю ґрунтується на діалозі двох закоханих молодих людей – Хлопця і Дівчини, то можна говорити, що українські автори широко використовували модерні прийоми драматургічної техніки, зокрема ті, що пов’язані з модифікацією природи текстів-висловів, скажімо, індивідуалізованої репліки, вертикального монтажного полілогу, наративної ремарки тощо. Цьому всіляко сприяв символістський тип художньої свідомості, де символ (передовсім словесний) розглядався ними як більш дійовий (аніж власне образ) засіб, котрий допомагав “прорватися” крізь товщу повсякденності до понадчасової ідеальної сутності світу, його трансцендентної Краси. Тому годі погодитися з думкою Олега Бабишкіна, який стверджував у своїй монографії “У мандрівку століть”, що “Прощання” – це реалістичний малюнок з життя, на якому нема ознак символізму<sup>35</sup>, чи з міркуваннями Василя Яременка про те, що в драматичних етюдах Олександра Олеся “спорідненість із символістами виявляється хіба що в неувазі до аналізу своїх вражень, відчуттів”<sup>36</sup>.

Якраз навпаки! Художнє мислення і Лесі Українки, і Олександра Олеся цілковито базувалося на поетиці символізму і неоромантизму, тобто модерних принципах літературної творчості, і, власне, через відповідне структурування мовного потоку твору відбивало внутрішній світ автора та його героїв як своєрідний текст. Мають рацію ті літературознавці, які слушно зазначають, що малі жанрові форми драматургії українських письменників є втіленням нових засад драматургічної техніки, що вони близькі за своєю суттю до “драми настрою”, популярної в західноєвропейській

<sup>33</sup> Семенюк Г.Ф. Українська драматургія 20-х років. – К.: РВЦ “Проза”, 1993. – 202 с.

<sup>34</sup> Олійник О. Початки символізму в українській драматургії. (На матеріалі творів О.Олеся та С.Черкасенка). – Автореф. дис. ... канд. філол. наук. – К., 1994. – 10 с.

<sup>35</sup> Бабишкін О. У мандрівку століть. – К.: Рад. письм., 1971. – 260 с.

<sup>36</sup> Яременко В. Вогненна жура поета // Олександр Олесь. Твори. – К.: Молодь, 1971. – С.5-28.

драматургії і театрі того часу<sup>37</sup>. Певно, не випадково драматичні етюди, приміром, Олександра Олеся свого часу з успіхом виставлялися в Київському театрі Миколи Садовського (“Осінь”) та в “Молодому театрі” Леся Курбаса (“Осінь”, “Танець життя”, “При світлі ватри”, “Тихого вечора”<sup>\*</sup>.

Ще один аспект структурування модерністського тексту в українській одноактній драмі – актуалізація візійного дискурсу. “Йдеться насамперед про втілення візійного бачення (передбачення, творчої фантазії), коли авторська стратегія корелює із здатністю самого висловлювання до продукування непередбачених смислів, – пише сучасна дослідниця. – Почасти оця сугеруюча глядача (читача) непередбачуваність закладається драматургом у тканину художнього тексту”<sup>38</sup>. Згадаймо на підтвердження цього літературознавчого положення, наприклад, драматургію Гергарта Гауптмана, Моріса Метерлінка, Станіслава Виспянського, Люціана Риделя, Гуго фон Гофманстала, Івана Франка, Володимира Винниченка, Миколи Куліша, Спиридона Черкасенка, Івана Кочерги та ін., де візії та уявлення дійових осіб стають структуротворчим компонентом. Такі складники вносять в організацію драматичного тексту не лише несподіваний сюжетний поворот, додаткові психологічні чинники для розуміння внутрішнього світу героїв, а й надають потужного емоційного впливу у рецепції як особного слова, так і цілої зв’язкової системи лексем. У такій, здебільшого “теургійній” концепції символістів (почасти й експресіоністів) візіонерство ставало своєрідною метамовою для втілення ідейно-естетичних задумів драматургів, для розшифрування підтекстів чи й загалом невимовлених слів дійових осіб.

У ліричних п’єсах (одноактних і багатоактних) Моріса Метерлінка, на переконання дослідників, події не відбувається безпосередньо на очах у глядачів, а невидимо впливають на душі персонажів через їх “візійний характер”; діалог дійових осіб спрямовується в музичне русло, “у чому легко переконатися, прислуховуючись, наприклад, до ритму метерлінківської драми”<sup>39</sup>. Вочевидь, тому Магдалина Ласло-Куцок, аналізуючи п’єси цього автора, справедливо приходить до висновку про те, що їх структурні елементи, які не зв’язані зі сценічною дією, натомість увиразнюють, по суті, весь метафорично-екзистенційний план тексту, укрупнюють імпліцитність (невимовлених) слів. Зрештою, сам Моріс Метерлінк вважав досконалим лише той драматичний твір, у якому уникають словесного означення вчинків і дій<sup>\*</sup>.

Подібні модерністські прийоми використовував український драматург Єлисей Карпенко у своїх одноактівках “Білі ночі” та “Осіньної ночі”. Перша завдяки езотеричному містичному мовленню передає рух візійної драматичної дії, затінюючи, а відтак і зовсім ігноруючи реальне фабульне зчеплення подій. Тут, за спостереженням Наталі Малютіної, “слово не несе у собі інформативного значення, і читачеві лишається лише здогадуватися про метамарфози пристрасті і зради, що охоплюють героїв, які загипнотизовані магією почуттів. Тому їх висловлювання нагадують трансляції підсвідомих марень, утворені за принципом нагнітання метафор та їх взаємовпливу. Руйнується зв’язок між предметністю означуваного і звуковим впливом слова, яке (...) відбиваються на емоційній сфері сприйняття”<sup>40</sup>. У другій одноактній п’єсі Єлисей Карпенко, структуруючи художню тканину твору, вдається до фрагментарності висловів, недомовленостей, неповних реплік і поліфонії градаційних

<sup>37</sup> Ставицький О. Леся Українка. (Етапи творчого шляху). – К.: Дніпро, 1970. – 222 с.; Кузякіна Н. Українська драматургія початку ХХ століття. Шляхи оновлення. – К.: Наукова думка, 1979. – 246 с.; Ласло – Куцок М. Нариси з української літератури ХХ століття. – Бухарест: Критеріон, 1980. – 327 с.

<sup>\*</sup> Хоча літературознавство і театрознавство досі шукають відповідей на питання про відношення між написаним текстом і його реалізацією на сцені. Адже й нині з’являється помітна кількість вистав без будь-якого мовного тексту. – С.Х. Докладніше про це: Бальме Крістофер. Вступ до театрознавства. – Львів, 2008. – С.106-162.

<sup>38</sup> Малютіна Н.П. Українська драматургія кінця ХІХ – початку ХХ століття: аспекти родожанрової динаміки. – Одеса, 2006. – С.270.

<sup>39</sup> Чолоков Г. Принципы театра будущего // “Театр”. Книга о новом театре. – СПб, 1908. – С.25.

<sup>\*</sup> Про такий тип структурування драматичного тексту більш докладніше йдеться у праці: Поляков М.Я. О театре: поэтика, семиотика, теория драмы. – М.: “А.Д. и Театр”, 2000. – С.327-362.

<sup>40</sup> Малютіна Н.П. Українська драматургія кінця ХІХ – початку ХХ століття: аспекти родо-жанрової динаміки. – Одеса, 2006. – С.272.

смислових відтінків “за рахунок співвіднесення “епіфанічної” структури вислову з суто реалістичним характером фабули”<sup>41</sup>.

Такий процес текстотворення в українській одноактній драмі, повторюємо, тісно зв’язаний із символістським типом художнього мислення. Власне, його мовленнєва оболонка спонукає до поліаспектності смислів, до надривних емоцій і вибухових пристрастей у ліризованому висловлюванні героїв “Білої ночі” українського письменника, про що засвідчує бодай цей шматок тексту:

Р і т а. Та я ж ... Я! Ось огляньмось... (*Ханко поринає в спогади, втягуючи з собою її Іро*). Глибока північ... Велично зійшло криваве сонце й благословило нашого кохання гріх... Його перші обійми, жагу... Ми губимо землю... Грім... Блискавиці... Огневій бурі... Якийсь храм. З сонців панікадила... Ангели... (*Змовкла*). Ось огнева колісниця Пророка перед нас...

І р о. (*Ханко*). Ха-ха!.. І ми з тобою в неї сіли...

Р і т а. (*Швидко*). Ні, ні!.. Ой-ой; – як вона нас несла!.. Ми ж губили небо за небом... І ти... оп’янів, згубив голову...! І тому винна я... Бо ж довела я тоді твої пристрасти до безтями... А з душі твоєї вирвала божевільний, заглушаючий вселенню крик: “Здуріти хочу від Кохання!.. Гей!.. – море огню його!” (*Зливається з ним в одно ціле*)”<sup>42</sup>.

Доречно зазначити, що актуалізація візійного дискурсу пронизує і вже аналізовані (в іншому аспекті поставленої проблеми) драматичні діалоги Олександра Олеся, а також, його імпресіоністичний малюнок “Злотна нитка”, де в тісній сув’язі сплелися словесні і музичні ритми мови (вочевидь, це не випадково, адже твір цей не що інше як візія смерті Миколи Лисенка): померлий композитор, борючись з живим, ніби й сам оживає. Цей метафізичний символізм стає знаковим ключем всієї вербальної текстової структури.

Підсумовуючи сказане, можна зробити висновок, що модерні типи художнього мислення (неоромантизм, імпресіоністичний символізм, символізм, метафізичний символізм тощо) в українській драматургії кінця XIX – початку XX століття суттєво позначилися на розвитку жанрових форм і вимірах структури тексту п’єси, зокрібно одноактівок. Більше того, такі їх автори, як Леся Українка, Олександр Олесь, Єлисей Карпенко, Спиридон Черкасенко, Василь Пачовський, витворили цілу систему жанрів малої драми (драматичний етюд, драматичний діалог, драматична сцена, драматичний ескіз, лірична сцена, драматична балада та ін.), різних за художньою вартістю, однак так чи інакше органічних для творчості згаданих драматургів. З одного боку, в них знаходимо погляди письменників на гострі проблеми часу, людини і життя, з іншого – виявляємо розвиток думки, ідеї, теми, проблеми, виражених раніше чи пізніше у філософсько-психологічних, міфологічно-ліричних драмах або драматичних поемах. В одному випадку одноактні жанри постають як цілковито самостійні, в іншому, за словами Андрія Ніковського, є “першими пробами” матеріалу для великих драм”.

Специфіка текстів одноактних жанрових форм ще раз підкреслює неперехитність й оригінальність розвитку української модерністської драматургії кінця XIX – початку XX століття.



<sup>41</sup> Там само. – С.274.

<sup>42</sup> К а р п е н к о Є. Осінньої ночі. Трагедія. – К. – Відень, 1920. – С.14.