

Гуменюк В.І.

ДРАМАТУРГІЧНІ ПОШУКИ ГЕРХАРТА ГАУПТМАНА І ЇХ ВІДЛУННЯ В УКРАЇНСЬКІЙ ЛІТЕРАТУРІ

До найчільніших представників нової західноєвропейської драми, чия творчість мала відчутне відлуння в українській літературі, належить німецький письменник Герхарт Гауптман (1862 – 1946). Його перша п'єса “Перед світанням”, яку дослідники часто порівнюють з першою п'єсою Лесі Українки “Блакитна троянда”, наголошуючи на виразних натуралістичних тенденціях в обох творах, підсилених використанням мотиву спадковості [1], переконливо свідчить про відкритість поетики автора щонайрізноманітнішим аспектам дійсності, передусім природному підґрунтю людського буття. Виявлена в цій та в багатьох наступних драмах автора пильна увага до плетива побутових подробиць, прагнення до максимального наближення до реалій людського існування, зокрема сміливе впровадження в діалогічний плін діалектів, жаргону та інших мовних особливостей, що виходять за звичні літературні норми, художнє занурення в підсвідомі чинники поведінки персонажів свідчить про особливу роль засобів натуралізму в художньому світі Г.Гауптмана. Глибинний психологізм, або, за словами Лесі Українки стосовно п'єс німецького драматурга, “неозорий океан психології” [2] здебільшого дає змогу авторові уникати натуралістичної ілюстративності, певною мірою властивої п'єсам Е.Золя і навіть такому майстрові драматургії, як Г.Ібсен. Скажімо, дещо нав'язливе трактування в натуралістичній драматургії спадковості як новітнього фатуму в п'єсі Г.Гауптмана “Перед світанням” набуває значнішої переконливості внаслідок глибоко психологічного мотивування драматичних подій, пов'язаних з цим явищем. Тут ідеться не так справді про непоборні наслідки лихої спадковості, як про нав'язні лікарем Шimmelpfennigом головному героєві Лоту уявлення про цю непоборність, внаслідок чого Лот відмовляється від коханої дівчини, яка накладає на себе руки. Важко погодитися з М.С.Кургіняном, котрий трагічну розв'язку драми причисляє до розв'язок схематичного типу “*deus ex machina*” [3]. Скажемо принагідно, що і в “Блакитній троянді” Лесі Українки не стільки спадкова хвороба Любові Гошинської є головною причиною трагічної розв'язки, скільки уявлення героїні про невідворотну фатальність цієї хвороби.

Амплітуда художніх пошуків Г.Гауптмана надзвичайно широка. Деякі дослідники навіть говорять про “творчі метання” драматурга – “від дійсного життя у світ фантазій і далекого минулого, від реалізму до неоромантизму й символіки” [4]. Леслав Євстахевич накреслює не позбавлену деякої слушності схему, згідно з якою творчості автора властиве постійне коливання, “внутрішнє розщеплення” на “фотографію і фантазію, натуралізм і неоромантичну символіку”

[5].

Хоч неоромантичні тенденції певною мірою властиві і деяким п'єсам Г.Ібсена, М.Метерлінка, але саме Г.Гауптман не без підстав вважається найчільнішим представником неоромантизму у західноєвропейській драматургії [6]. Вершиною неоромантичних досягнень автора здебільшого називають “Затоплений дзвін”, за авторським жанровим визначенням “німецьку п'єсу-казку”, де втіленням природної гармонії виступають мітологічні персонажі, передусім чарівна лісова ельфа Раутенделейн, яка надихнула ливаря Генріха на створення надзвичайного дзвона, що мав би символізувати утвердження природної гармонії в буденному житті. Але дзвін зривається зі спорудженого у високих горах храму й тоне в глибокому озері. Гине врешті й майстер, творчість якого стала причиною нещастя не лише його самого, а й близьких йому людей, зокрема дружини Магди. В образах та мотивах, сповнених проникливого поетичного співчуття, овіяних неповторним фольклорним чаром, піднесених до філософської символіки, автор художньо осмислює трагізм поривання неординарної особистості за межі чіпкої буденності, подає одну з варіацій теми неоднозначних стосунків художника і суспільства (ця тема є досить поширеною в новій драмі, про що, зокрема, свідчать п'єси “Будівничий Сольнес” Г.Ібсена, “Чайка” А.Чехова, “У пущі” Лесі Українки, “Чорна Пантера і Білий Медвідь” В.Винниченка).

Досить поширене, але не зовсім слушне уявлення про модернізм, який висуває гасло “мистецтво для мистецтва”, як про напрямок, що відвертається від реальності, зокрема від її суспільних аспектів. Модернізм не завжди нехтує суспільними аспектами буття, але завжди виходить далеко поза їх межі, він несумісний з безпосереднім підпорядкуванням мистецтва суспільним завданням, але фактично не відвертається від них. Очевидно, близький до істини А.Гутнікевич, коли пише: “Мистецтво для мистецтва” не було по суті жодною пропагандою абсолютного естетизму у відриві від будь-яких суспільних та моральних зобов'язань, було попросту прагненням повернення літературі і важкій художній діяльності її гідності, автономії, незалежності, звільнення від негайних та силоміць нав'язуваних функцій і завдань” [7]. Недосконалою дійсності модерне мистецтво протиставляє власну гармонію, джерел якої дошукується в таємничих праглибинах буття, в дослуханні до могутнього поклику нескаламученої природи. Натуралізм, імпресіонізм чи символізм передбачають досягнення мистецької гармонії через домінування якогось одного образного чинника (максимальне наближення до реальності, одухотвореність враження, неповторність уяви).

ДРАМАТУРГІЧНІ ПОШУКИ ГЕРХАРТА ГАУПТМАНА І ЇХ ВІДЛУННЯ В УКРАЇНСЬКІЙ ЛІТЕРАТУРІ

Неоромантизм вбачає гармонію саме в об'єднанні можливостей всіх образних чинників, всіх аспектів мистецького виразу.

У своїх літературознавчих працях Леся Українка, простежуючи складну взаємодію розмаїтих художніх течій рубежу віків, виділяє неоромантизм як течію найбільш суголосну, на її думку, духові доби. Намічена в міркуваннях про творчість Ольги Кобилянської характеристика неоромантизму як методу “неподільної гармонії” [8] виразно постає в статті “Замітки про новітню польську літературу” (1900). Хоч, як зазначає Ростислав Радишевський, “абсолютно точного визначення “новоромантизму” Леся Українка не дає” [9], та, мабуть, його і не можна дати, все ж стосовно новітніх мистецьких явищ здебільшого вживає саме цей термін. З цієї та інших статей Лесі Українки випливає, що неоромантизм передбачає синтез натуралізму і поривів “ins Blau”, бурхливого почуття й раціонального світосприймання, інтимної сповіді й суспільного гасла... Естетика неоромантизму має глибинну суспільну закоріненість. На думку польського літературознавця Вільгельма Фельдмана, провідним чинником художнього світосприймання Станіслава Виспянського є “погодження суперечності, на яку людство досі хорувало, згармонізування тіла і душі, матерії і духу, поєднання первня грецького з християнським” [10]. Про неоромантизм як про синтетичну художню систему говорять і сучасні дослідники. Скажімо, Т.Гундорова, ведучи мову про взаємопроникнення різних мистецьких структур як характерну ознаку літературного поступу епохи модернізму, вказує на те, що це взаємопроникнення неоромантичне за своєю суттю, й відзначає його особливу роль в неоромантизмі: “Неоромантичний стиль, якщо називати його так, більшою мірою реалізує універсальний художній синкретизм, проголошений свого часу романтизмом” [11].

Природно, що неоромантизм, в силу свого особливого синтезу, значною мірою орієнтується на мітологічні традиції. Цілісність мітологічного світосприймання своєрідно відлунюється в ньому. Перш за все з неоромантизмом пов'язана характерна для нової драми тенденція символізації міту, започаткована Ріхардом Вагнером, який сам писав лібретто до власних опер, вважаючи, що йому пощастило створити особливий жанр музичної драми [12]. Ця тенденція утверджувалась у п'єсах Г.Гауптмана, а також С.Виспянського, І.Анненського, деяких інших драматургів. Особливо яскраво виявилась вона в творчості Лесі Українки, чим, очевидно, й пояснюється значний інтерес української письменниці до творчих пошуків Г. Гауптмана.

Багато дослідників, зокрема й цитовані вище, поділяють п'єси Г.Гауптмана переважно на неоромантичні й натуралістичні. Але, скажімо, в таких зовні начебто цілком натуралістичних драмах, як “Самотні”, “Втеча Габрієля Шиллінга” варіюється провідний неоромантичний мотив,

характерний для п'єси “Затоплений дзвін”, – в реальних складнощах родинних стосунків закодована неоднозначність прагнення людини вирватись за межі обтяжливої буденності. Про неоромантичну складність поези зовні натуралістичних п'єс Г.Гауптмана фактично говорить Томас Манн, зазначаючи, що драма “Візник Геншель” – це “аттична трагедія в грубих шатах простонародно-реалістичної сучасної дійсності” [13]. Леся Українка перша виразно вказала на глибинну єдність драматургії автора і наголосила на неоромантичній основі, яка відчутна навіть в його п'єсах, присвячених осягненню буденних явищ. Віддаючи належне Г.Гауптманові, автору п'єси “Ткачі”, як майстрові широких соціальних картин, динамічних масових сцен, Леся Українка вбачає в цьому творі, який вона, як відомо, переклала українською мовою, такий, на її думку, суттєвий параметр неоромантичної гармонії, як особа і загал, персонаж і середовище: тут тенденція до представлення юрби не як безликої маси, а як спілки особливостей [14]. Прикметно, що аналізуючи під подібним кутом зору повість В.Винниченка “Голота”, Леся Українка відносить до неоромантиків і українського автора [15]. Відзначаючи глибинний психологізм, настроєвість, “нескінченну тонкість відтінків” п'єси “Міхаель Крамер”, в якій художньо осягається одна з провідних тем творчості Г.Гауптмана – тема людської самотності, Леся Українка вказує на виразні неоромантичні риси і цього твору [16]. Письменниця, як і інші дослідники, вказує на розмаїття та багатогранність творчих пошуків німецького драматурга, зауважує, що кожна його п'єса суттєво різниться одна від одної. Але водночас вона підкреслює, що Гауптман “пройнятий о д н и м с т и л е м, своїм власним стилем”, котрий “завжди самотній, завжди впізнаваний з першої, розкритої навмання сторінки”. Визначальним у цій стильовій єдності, вважає письменниця, є “визвольний дух новоромантизму”, що віє у драмах Гауптмана, “у всіх його творах без винятку” [17].

До найхарактерніших мистецьких напрямків першої половини ХХ століття належить експресіонізм, який набув утвердження переважно після Першої світової війни, що дала суттєвий імпульс його розвитку. Експресіонізм і за часом найбільшого поширення, і за провідними типологічними ознаками належить більшою мірою до авангардизму, ніж до модернізму рубежу віків. Найприкметнішою ознакою раннього модернізму є пріоритет гармонії в її класичному розумінні. Трактуючи буття більшою мірою біологічно (натуралізм), більшою мірою духовно (імпресіонізм, символізм), в тяжінні до синтезу розмаїтих образних чинників (неоромантизм), ранній модернізм творить власне незалежне буття, джерел якого однак дошукується в праглибинах дійсності, в таємничих силах Всесвіту тощо. Згадана незалежність раннього модернізму в багатьох суттєвих аспектах перегукується з самодостатністю міту, чим значною мірою

пояснюється пов'язане з цим періодом виникнення особливого інтересу до міттворчості. Авангардизм є логічним продовженням багатьох суттєвих тенденцій раннього модернізму, для нього характерне посилення ролі самодостатності мистецтва, ґрунтованої на підкресленні, часто абсолютизації суб'єктивних інтенцій митця. Але дискурс авангардизму пов'язаний з вираженням суб'єктивності людини ХХ ст., внутрішній світ якої підданий об'єктивним, цілком реальним та особливо загостреним деформаціям суспільного розвитку. Передаючи хаос суперечностей внутрішнього світу людини, авангардизм парадоксальним чином обертається до зовнішнього світу, до об'єктивних суперечностей людського існування. Така суголосність згаданих суперечностей (суперечностей духовних та буттєвих) диктує цілком нові шляхи досягнення мистецької гармонії, так би мовити, гармонію дисгармонії, яка є основною типологічною ознакою авангардизму.

Експресіонізм, хоч і належить до найбільш ранніх течій авангардизму, є в цьому сенсі вельми показовим. У його поезиї вираження авторської суб'єктивності, піднесення на особливу висоту внутрішніх поривань індивіда невіддільне від натуралістичної стихії, від відкритості біологічним та соціальним аспектам буття. Натуралістична фактура експресіоністських творів, підпорядкована законам суб'єктивного світосприймання (контрастне зіставлення кольорів, світлотіней, настроїв, звихреність композиційних ліній тощо), надає особливої виразності, ледве не фізично відчутної адекватності лірико-публіцистичним авторським інтенціям. Експресіонізм в українській літературі помітно розвивається вже з перших років ХХ ст., про що передусім свідчить новелістика Василя Стефаника [18]. Це є одним з вагомих аргументів проти теорії так званої вторинності українського модернізму. Дослідник тенденцій модернізму в українській драматургії Степан Хороб відзначає такі характерні риси експресіоністичної драми: "Загострено-увиразнене відтворення навколишнього світу і його протиріч, ірреальна, здебільшого фантазмагорична ситуативність драматичного дійства, короткокартинний і стрибкоподібний ритм, швидкоплинна зміна епізодів сюжету, надміру збуджена емоційність, екзальтованість головних героїв, метаморфозність їхніх учинків, політично активний, але індивідуалістичний протест" [19].

Природно, що багатогранні, різноспрямовані творчі пошуки Г. Гауптмана часом приводять його до виходу за межі неоромантизму, зокрема й до експресіонізму. Одним з підтверджень цього є трагікомедія "Щури" (1911). Тут кілька химеро переплетених сюжетних ліній, які витворюють символічний образ новочасного міста-спрута, прихистку людських трагедій, розчарувань, ілюзорних амбіцій... Драматичні ситуації набувають чіткого натуралістичного окреслення, яке зокрема внаслідок особливого згущення, сягає граней епатажної видовищності, гротескної

виразності. Типово експресіоністичною є постать одного з головних персонажів твору – старіючої пані Іон, яка, спрагла материнства, сповнена нерозтраченої енергії й завзяття, купує в бідної та легковажної Пауліни позашлюбне немовля й спритно видає його за своє навіть перед власним чоловіком, а коли, отямившись, справжня мати вимагає дитя назад, прибирає її з дороги з допомогою найманого вбивці, врешті, викрита й проїнята докорами сумління, накладає на себе руки. Пані Іон неначе стає режисером своєї нещасної долі. Мотив театральності, трактування дійсності як трагічного балагану підкреслюється сюжетною лінією, пов'язаною з постаттю зовні добropорядного та вкрай лицемірного директора театру Гассенрайтера, прихильника рутинних мистецьких традицій, проти яких протестує закоханий в директорову дочку початкуючий актор Ерік, що від нього відмовляється батько-священик, дізнавшись, яку "ганебну" професію обрав для себе син... Взаємоперегук кількох сюжетних ліній надає драматичному плину епічної піднесеності. Своєрідним їх знаменником є поданий чіткими рефренними штрихами паралелізм людського існування й суєтної настирності щурів, які снують між поверхами будівлі, де відбувається дія, гризуть перепони на своєму шляху, облаштовуються на піддашші в скринях з театральним гардеробом...

Неоромантичні та експресіоністичні драматургічні пошуки Г. Гауптмана відлунились в українській літературі, передусім у творчості Лесі Українки та Володмира Винниченка.

Література

1. Ласло Магдалена. Леся Українка и Герхарт Гауптман // *Analebe Bucuresti: Limbi Slave. Extras. - Anul 20. - 1971.*
2. Українка Леся. Зібр. творів: У 12 т. - Т. 8. - К., 1977. - С. 283.
3. Кургинян М.С. Драма // *Теория литературы: Основные проблемы в историческом освещении. Роды и жанры. - Москва, 1964. - С. 339.*
4. Глумова-Глухарева Э.И. Гауптман // *История западноевропейского театра. - Т. 5. - Москва, 1970. - С. 462.*
5. Eustachiewicz Lesław. *Dramat europejski w latach 1887-1918. - Warszawa, 1993. - S. 167.*
6. Див. зокрема: Hering G.F. Gerhart Hauptmann. - Essen, 1955; Neville Alexander. *Studien zum Stelwandel im dramatischen Werk Gerhart Hauptmanns. - Stuttgart, 1964.*
7. Hutnikiewicz Artur. *Młoda Polska. - Warszawa, 1997. - S. 210.*
8. Українка Леся. Зібр. творів... - Т. 8. - С. 278; Т. 11. - С. 160.
9. Радишевський Р.П. *Іскри еднання: До питання про інтернаціональні мотиви творчості Лесі Українки. - К., 1983. - С. 142.*
10. Feldman Wilhelm. *O twórczości Stanisława Wyspiańskiego i Stefana Zeromskiego. - Warszawa, 1905. - S. 73.*

ДРАМАТУРГІЧНІ ПОШУКИ ГЕРХАРТА ГАУПТМАНА І ЇХ ВІДЛУННЯ В УКРАЇНСЬКІЙ ЛІТЕРАТУРІ

11. Гундорова Т.І. Реалізм і неоромантизм в українській літературі початку ХХ ст. // Проблеми історії та теорії реалізму української літератури ХІХ – початку ХХ ст. - К., 1991. - С. 168 - 171.
12. Wagner R. Samtliche Schriften und Dichtungeh: In 16 B. - Leipzig, [o. J.] - B. 10. - S. 210-211. Див. також: Лосев А.Ф. Исторический смысл эстетического мировоззрения Рихарда Вагнера // Вагнер Рихард. Избранные работы. - Москва, 1978. - С. 27-30.
13. Цит. за: История западноевропейского театра... - Т. 5. - С. 480.
14. Українка Леся. Збір. творів... - Т. 8. - С. 236-237.
15. Історія української літературної критики та літературознавства. Хрестоматія: У 3 кн. - Кн. 2. - К., 1998. - С. 330-331.
16. Українка Леся. Збір. творів... - Т. 8. - С. 132-154.
17. Там же. - С. 132-133. Підкреслення Лесі Українки.
18. Черненко О. Експресіонізм у творчості Василя Стефаника. - К., 1989; Мафтин Н. Експресіонізм у творчості В.Стефаника та Ірини Вільде // Стефаниківські читання: Випуск 2. - Івано-Франківськ, 1993. - С. 17-19; Панько Таміла. Роздуми над творчістю Василя Стефаника з позиції теорії експресіонізму // Українське літературознавство: Випуск 63. - Львів, 1996. - С. 148-153.
19. Хороб Степан. Експресіонізм та символізм у новітній українській драмі // Українське літературознавство: Випуск 61 - Львів, 1995. - С. 14-15.