

## Гуменюк В.І. ТЕНДЕНЦІ НАТУРАЛІЗМУ Й СИМВОЛІЗМУ В ЗАХІДНОЄВРОПЕЙСЬКІЙ ДРАМІ РУБЕЖА ХІХ-ХХ ст.

Осягнення мистецького натуралізму заманіфестовані передусім творчою практикою й теоретичними працями Еміля Золя (1840 – 1902), котрий хоч і був перш за все прозаїком, крізь усе життя проніс особливу пристрась до театру. В п'єсах, написаних у 70-і роки – «Тереза Ракен», «Спадкоємці Рабурдена» та «Бутон троянди», письменник в полеміці з панівною в тодішній французькій драматургії практикою так званої добротної скроєної драми сміливо експериментує, утверджує принципи натуралістичного театру, обстоює ці принципи всупереч сценічним невдачам. В «Терезі Ракен» за всієї важливості інтриги (Тереза спільно з коханцем вбиває чоловіка) основну вагу має відтворення подробиць безрадісного буденного існування, простежуються фізіологічні чинники психології персонажів, вводиться мотив їх божевілья. В «Спадкоємцях Рабурдена», спираючись на досвід Бена Джонсона й Мольєра, на властиву їм гротескову виразність, Золя надає тій гротесковості особливої вишуканості, заявляючи розв'язку інтриги одночасно з розв'язкою й ґрунтуючи таким чином сценічний інтерес перш за все на розмаїтті промовистих деталей, в якому розкриваються характери й життєві позиції персонажів. П'єса «Бутон троянди» цікава спробою надати драматургічній деталі виразності, яка вже виходить за межі побутової достовірності. Золя постійно дбає про інсценівки своїх прозових творів, свій драматургічний досвід узагальнює в теоретичних працях, перш за все в збірці «Натуралізм в театрі» (1881), де заперечує всяку театральну бутафорію, надто бутафорію акторських почуттів, закликає виповнити сцену подихом живого життя, наблизити театр до великої літератури.

Домагання Золя були найбільш повно реалізовані у Вільному театрі Андре Антуана, що виник на базі любительського гуртка у Парижі 1887 року і врешті мав великий вплив на створення Вільної сцени в Берліні, Незалежного театру в Лондоні, Художнього театру в Москві... Антуан значно розширив можливості натуралістичної драми, практично довів, що особлива увага до побутової чи психологічної деталі, котра лежить в її основі, логічно веде до символізації цієї деталі. Отож натуралізм і символізм мають між собою глибинну пов'язаність, і між ними немає тієї прірви, яка часто уявляється і яка є лише позірною. На це звертає увагу французький дослідник Анрі Пейр, зазначаючи в своїй книзі «Що таке символізм?», що натуралістичний Вільний театр Андре Антуана перший поставив п'єси Генріка Ібсена, в якому невдовзі було розпізнано скандинавського символіста. [1]

Якщо для Золя драматургія була хоч і суттєвим, але тільки епізодом у творчій діяльності, то Г.Ібсен (1828–1906) увійшов у світову культуру передусім як драматург. Його довготривала й плідна драматургічна творчість, зберігаючи внутрішню цілісність, своєрідно відлунює основні фази розвитку європейської драми ХІХ ст. Сполучена з яскравістю фольклорної образності й підсилена патріотичним пафосом романтична піднесеність вишукано трансформується в нього у все глибше художнє осягнення складності суспільних процесів, неоднозначності взаємин героя й оточення, про що свідчать зокрема такі вершинні драми автора як «Бранд» і «Пер Гюнт». Посилення реалістичних тенденцій врешті призводить до увиразнення побутової фактури (скажімо, ібсенівські ремарки відзначаються особливою розлогістю й ґрунтовністю), до занурення в таємниці людської психіки. У своїх останніх п'єсах драматург приходив до натуралізму (найвиразніше натуралістичні тенденції виявились у драмі «Примари»), наближається до обривів символізму, що й дало вагомі підстави вже його сучасникам назвати його одним з фундаторів нової драми.

За всієї очевидності й виразності новаторських рис своїх творів Ібсен на відміну від Золя ніколи не відмовлявся від традицій добротної, так званої ладно скроєної драми, багатоактної, побудованої у своїх зовнішніх виявах за всіма законами аристотелівського письма. Більше того, особлива чіткість та ґрунтовність, може, навіть і педантичність належать до прикметних рис його індивідуального стилю. Він, так би мовити, з середини перетворює традиційні канони, видозмінює їх, доповнює, але незмінно рахується з ними. Очевидно, це є однією з причин надзвичайно широкого сценічного успіху його драматургії.

Однією з найхарактерніших п'єс Г.Ібсена пізнього періоду його творчості є «Дика качка» (1884). У своєму зовнішньому вимірі це добротна соціально-побутова драма, де домінує протиставлення багатія Верле й бідного невдахи Екдала, підсилене характерним для авторської композиції поступовим розкриттям передісторії основних подій, з якої довідуємося про далеко не праведні джерела добробуту комерсанта, здобутого зокрема й коштом недолі свого колишнього компаньйона (після виявлення однієї з афер, пов'язаної з продажем лісу, Верле вийшов сухим з води, а Екдал був засуджений і, відбувши строк, скніє в злиднях). Підсилюється згадане протиставлення і психологічно обґрунтованою колоритністю характерів персонажів. Верле – людина, так би мовити, широкої натури, спрагла життя й задля відчуття його повноти ладна нехтувати етичними принципами (невипадково п'єса починається з пікантних реплік слуг про його амурні пригоди і вподобання). Екдал, хоч і не позбавлений решток гонору, зламаний життям, примирився зі статусом кво й живе у спогаданнях, неначе в паралельному світі... Життя сина старого Екдала – Ялмара – є логічним продовженням долі батька. Не позбавлений докорів сумління, Верле не дав змоги їм обом цілком занидіти, допоміг Ялмарові відкрити фотомайстерню і таким чином здобути на сякі-такі статки, а заодно й пристроїв одну із своїх коханок Гіну, що стала Ялмарові справді дбайливою та вірною дружиною.

Виразно й чітко окреслена соціально-побутова тканина п'єси є лише тлом її істинного драматизму, що

з'ясовується, так би мовити, на іншому поверсі, у взаєминах представників молодшого покоління. Драматург немовби полишає на задньому плані протиставлення старих Верле та Екдала. Драма несподівано набуває особливого напруження, коли в дійовий плин активно втручається тривалий час відсутній у містечку син комерсанта Верле – Грегерс, шкільний товариш Ялмара. Художня символіка твору не виростає безпосередньо з окресленої соціально-побутової фактури, Ібсен зокрема не вдається до тонкого мережива неоднозначних підтекстів, які лише інколи з'ясовуються в загалом ґрунтовно розроблених та дещо велемовних діалогах. Саме постать Грегерса потрібна для піднесення образного ладу твору до нових вимірів. Грегерс – розумний, проникливий молодик, який за широтою натури є гідним сином свого батька. Тільки батькова снага спрямована на досягнення особистого благополуччя, а син одержимий “гарячкою чесності” (таке означення стрічаємо в п'єсі). Постать Грегерса можна розглядати як одну з можливих предтеч деяких Винниченкових персонажів, що для них виплекана доктрина “чесності з собою” слугує основним принципом життєвої поведінки. Грегерс пориває з батьком, лишає його пишний дім і винаймає кімнату в бідному помешканні Ялмара, аби відкрити останньому очі на його реальне становище, сподіваючись, що на фундаменті чесності, абсолютної відвертості буде врешті досягнута особлива гармонія в родині Ялмара, передусім у його шлюбних взаєминах з Гіною. Насправді ж все це призводить лише до загострення родинних непорозумінь, не знісши яких донька Гіни та Ялмара, чотирнадцятирічна Хедвіг (у своєму батьківстві щодо неї Ялмар тепер сумнівається) накладає на себе руки.

Схематизм постаті Грегерса, очевидно, може бути виправданий з точки зору заявленої автором установки на життєву переконливість. Одержимість ідеєю чесності, прагненням силоміць ошасливити ближнього, мабуть, витравила в ньому всі інші життєві поривання. Значно блідішою є постать іншого персонажа, який протиставляється Грегерсові. Це лікар Реллінг, який сповідує і втілює в життя ідею благодійної омани. [2] Це він допомагав Ялмарові протягом тривалого часу миритися зі своїм животінням фотографа-невдахи, прищепивши йому бажання працювати над небувалим технічним винаходом. Хтозна, може, цей винахід врешті й був би здійснений, якби не втручання Грегерса. Інтелектуальний двобій Грегерса й Реллінга, який продовжується в душі Ялмара, надає особливого освітлення всій образній системі драми, яка відтак наближається до обривів модерного символізму, до художнього відчуття незглибимості буттєвих проблем, які не можуть мати однозначних розв'язань.

Ознаменована заголовком твору романтична символіка попри деяку свою ілюстративність виявляється врешті гармонійно підпорядкованою символіці модерній. Автор вдало вплітає її в панівну в п'єсі соціально-побутову фактуру. Вона пов'язана з «паралельним світом», у якому живе старий Екдал, котрий окрім пристрасті до чарки має ще пристрасть до розлогого горища – на цьому горищі серед нагромаджених за багато літ висхлих різдвяних ялинок він розводить курей та кроликів, влаштовуючи час від часу на них полювання і згадуючи таким чином бурхливі полювання молодечих літ. Особливо пошаною господаря горища користується врятована ним дика качка зі знівеченим крилом, доля якої, очевидно, якось нагадує йому його власну долю. Прикметно, що часто товаришує старому в полюванні на горищі молодий Екдал, прилучаючись таким чином до батькових ілюзій.

Підстрелена дика качка, яка ледве не пішла на дно й побувала в собачих зубах, романтично символізує людську недолю (цей образ наче вихоплений з народних пісень та легенд). Вона може асоціюватись не лише зі старим Екдалом, а й з іншими персонажами драми, зокрема й з постаттю Хедвіг, яка з затурканого напівголодного дівчати виростає до масштабу трагічної героїні, і навіть з постаттю Грегерса, який виявився «підстреленим» власними переконаннями, лишився глибоко розчарованим, з відчуттям «тринадцятого за столом». Така багатозначність переконливо свідчить, що в художній системі Г.Ібсена романтична символіка наближається до модерної. До того ж вона підсилюється паралелізмом між світом людей і світом тварин, паралелізмом, який набуває своєрідного розвитку в натуралізмі і пізніших модерних течіях.

І все ж згаданий паралелізм здається у п'єсі дещо нав'язливим, наче привнесеним із зовні, він не виростає безпосередньо з соціально-побутової фактури твору. Дещо надуманою й мелодраматично невмотивованою видається й характерна натуралістична символіка сліпоти, яка чекає в майбутньому Верле як фатальний знак помсти за вчинені гріхи й загрожує також безневинній Хедвіг, що могла успадкувати цю хворобу (адже її мати Гіна, ймовірно, була коханкою Верле).

Деякий схематизм та ілюстративність окремих елементів драми аж ніяк не перекреслюють її глибинного новаторства, яке полягає передусім в наближенні реалістичної, часто натуралістичної образності до обривів символізму. Це характерна особливість і інших пізніх п'єс письменника.

Пильний інтерес до драматичної творчості норвезького письменника виявила Леся Українка, зокрема у своїх літературознавчих працях. Драматургію Г. Ібсена вона трактує як перехідну від викривальної драми минулого до новітньої драми, яка «прагне збагнути й з'ясувати причини суспільних антагонізмів у всій широті й глибині». [3] На схожих позиціях стоїть також Бернард Шоу (1856 – 1950), котрий перехідний характер драматургії Ібсена підкреслює вже самою назвою своєї праці про нього – «Квінтесенція ібсенізму». [4] Викривальність Шоу відноситься до виразно новаторських явищ драматургії Ібсена, маючи на увазі особливу інтенсивність, рішучість «зривання масок», до якої тяжіє норвезький драматург. Неначе проектує особливості драматургії Г.Ібсена на власну творчість, Б.Шоу визначальною в її новаторстві вважає дискусію, яка невіддільна від драматичних подій і разом з тим сприяє їх несподіваному освітленню, глибшому осягненню. Характеризуючи суттєві тенденції художнього світу Ібсена, Б.Шоу, як і Леся

Українка, наголошує на інтелектуальних аспектах нової драми, які з особливою виразністю врешті розкрилися в їх власних творах. Ці аспекти вельми суттєві і в поетиці драматургії В. Винниченка.

Якщо для Б. Шоу «квінтесенція ібсенізму» полягала у впровадженні в п'єсу дискусії, то Моріс Метерлінк (1862 – 1949) з таким же успіхом міг би вбачати таку квінтесенцію передусім у мовчанні – у застосуванні промовистих пауз, недомовленостей... У своїй статті «Трагізм буденного життя» бельгійський драматург високо підносить драму Ібсена «Будівничий Сольнес» передусім за недомовленості, за «внутрішній діалог», який таємниче проступає крізь оболонку діалогу зовнішнього. [5]

В поетичній системі Метерлінка внутрішній діалог відіграє вельми суттєву роль, він знаменує поривання за межі позірності та буденності до відчуття одвічних таємниць буття, втілених в драматургії автора передусім у символічно розгорнутих образах смерті й любові. Такий неоднозначний («подвійний») діалог разом з органічними в його тканині зонами мовчання створює особливу художню атмосферу, висуває не розмову чи дискусію, а настрої провідним жанротворчим чинником. Невипадково саме М. Метерлінка називає Леся Українка творцем новочасної «драми настрою». [6] Характерне для творчості Метерлінка, особливо для його ранніх п'єс, відчуття трагізму буденності, зумовлений цим тривожно-урочий настрої набувають такого згущення, що сягають граней містицизму. Про «туманом вкрите море містика й легенди» пише Леся Українка у зв'язку з п'єсами М. Метерлінка. [7] Проте Леся Українка веде мову саме про художній містицизм, фактично еквівалентний символістський настроєності, що наближає до гострого відчуття одвічних таємниць буття. Подібне розуміння художнього містицизму, усвідомлюючи відмінності його від містицизму філософського чи релігійного, виявляє Леся Українка і в міркуваннях про одну з п'єс Г. Гауптмана, на що слушно звертає увагу Микола Ільницький. [8]

У щоденникових записах В. Винниченка середини 20-х років знаходимо свідчення про читання есеїв М. Метерлінка та майже одночасне обмірковування задумів власних драм, очевидно й п'єси «Великий секрет», назва якої запозичена в бельгійського автора (так називається одна із його книжок про сутність релігії, яка привернула Винниченкову увагу). В одному з записів підкреслюється відсутність, на думку В. Винниченка, у світосприйманні Метерлінка релігійного містицизму («не вірить у духів, у явлення мертвих»), в іншому – зауважується благоговіння, дуже близьке українському письменникові, перед загадковою снагою світобудови: «Читання Метерлінка «Коні Ельберфельда». Зворушення і ніжність від того, що у коней діє та сама «невідома сила», що й у нас». [9]

Оця своєрідно окреслена «невідома сила» (можна скористатися й Винниченковими висловами – «Темна сила», «Таємність», «Щось вище за нас» тощо), трактована в ранніх п'єсах М. Метерлінка з не позбавленою ліричного співчуття стоїчною безнадією, в пізніших – більш оптимістично, й пов'язана з нею настроєвість, відкритість незглибимості буття, яку символічно втілює тиша, мовчання (згадаймо принагідно «Чорний квадрат» К. Малевича) – є найважливішою, визначальною в художній системі бельгійського драматурга. Безпосередній плин життєвої буденності його цікавить значно менше.

Побутово-психологічні, часто натуралістичні елементи (сліпота, старість...) в нього символізуються, рішуче підпорядковуються законам художньої фантазії. Настроєність зумовлює близькість поетичних засобів до музичних – вишукану гру півтонів, повтори слів, фраз і навіть ситуацій, які набувають характеру емоційних рефренів. Шум вітру, шерех листя, бій годинника, інші звуки, що начебто перебувають на грані реального й ірреального, своєрідно інкрустують дійовий плин. Найголовніше ж, що весь образний лад символістського драматичного твору за характером впливу на читача (глядача) наближається до музики. На цю особливість драматургії М. Метерлінка звернув пильну увагу визначний режисер-новатор Всеволод Мейерхольд, працюючи над постановкою п'єси «Смерть Тентажиля». [10]

В суголосі з загальною настроєністю, музичністю і характерна чи не для кожної драми автора вишукана гра світлотіней, позначена витонченим примітивізмом декоративна мальовничість, яка часто обертається виразною кольоровою символікою (згадаймо в феєрії «Синя пташка» перетворення буденної сірої пташки в синю птицю мрії, а останньої, коли вона потрапляє в клітку, в червону пернатку невольниці).

Характерна для Метерлінка виразна трансформація буденної образності в таємничу символіку спонукає його прийти до думки про більшу відповідність його п'єс театрові маріонеток. Тут він немов подає руку режисерові-експериментаторові Едварду Гордону Крегу, котрий вимагав від акторів передусім виразної символіки жестів, прагнув затулити їх обличчя масками, врешті мріяв про актора-надмаріонетку. [11] Все це свідчить про гостре відчуття ігрової стихії мистецтва, яка плідно розвинеться в драматургічних системах ХХ століття, зокрема у творчості італійського письменника Луїджі Піранделло. І разом з тим це свідчило про неможливість, чи принаймні особливу складність досягнення в драматичному театрі такого рівня символізму, як, скажімо, в ліриці С. Малларме, про плідність співвіднесення в драмі нехай і щонайнесподіваніших новацій з реальною людською істотою, якою є драматичний актор, а отже з реалізмом і натуралізмом (інакше драма переміститься у сферу театру маріонеток, пантоміми, балету тощо). І лише надзвичайно самотутній талант Метерлінка дозволив йому сягнути в драматургії, так би мовити, «чистого» символізму чи принаймні суттєвої переваги його стихії в поетиці найприкметніших п'єс автора.

З легкої руки Метерлінка, який у вже згаданій статті «Трагізм буденного життя» висунув теорію «статичного театру», багато хто з критиків стали говорити про нову драму як про таку, що в ній дія підпорядкована іншим образним чинникам, відходить на другий план, поступається ліричній настроєності, зосередженню на психологічному стані персонажа тощо. Однак відмова від превалювання напруженої інтриги насправді не означає відмову від дії, бо останнє приблизно дорівнювало б відмові в живопису від

кольору чи в музиці від звуку. Дія в новій драмі найчастіше є глибинною і не обов'язково виявляється в безпосередній акції. Перші, позірно найменш дійові одноактівки М. Метерлінка критики назвали «драмами очікування» і тим виразно вказали на їх дійову природу. [12] Важко погодитись з дослідницею І.Д. Шкунаєвою, що в драмах Метерлінка ситуація превалює над сюжетом. [13] Скажімо, очікування лікаря, сестри милосердя, врешті смерті, їх поступовий прихід – це і є глибинно дійовий сюжет драми «Непрохана» (в перекладі Лесі Українки – «Неминуча»). [14]

Тенденції натуралізму й символізму в західноєвропейській драмі кінця XIX - початку XX століть суголосні творчим пошукам українських драматургів цієї доби, передусім Лесі Українки, Олександра Олеся, Володимира Винниченка.

## Література

1. Peyre Henri. Qu'est que le symbolisme? - Paris, 1974.
2. Можна зауважити певну паралель цього мотиву з провідним мотивом Винниченкової п'єси "Брехня".
3. Українка Леся. Зібр. творів: У 12 т. - Т. 8. - К., 1997. - С. 233.
4. Shaw W. The Quintessence of Ibsenism. - London, 1926. Вперше ця теоретико-публіцистична праця Б.Шоу вийшла в 1913 році окремою книгою, в основі якої була лекція, прочитана в 1890.
5. Эткінд Е.Г. Метерлинк // История западноевропейского театра: В 8 т. - Т. 5. - Москва, 1970. - С. 137.
6. Українка Леся. Зібр. творів... - Т. 8. - С. 283.
7. Там же.
8. Ільницький Микола. Краси свічадо // Розсипані перли: Поети "Молодої Музи". - К., 1991. - С. 8.
9. Винниченко Володимир. Щоденник. - Т. 2: 1921-1925. - Едмонтон - Нью-Йорк, 1983. - С. 585-586, 597, 603.
10. Мейерхольд В.Э. Статьи. Письма. Речи. Беседы: В 2 частях. - Часть I. - Москва, 1968. - С. 95-96.
11. Craig E.G. On the Art of the Theatre - London, 1958. Див. також: Крег Едвард Гордон. Про мистецтво театру. - К., 1974.
12. Bodart R. Maurice Maeterlink. - Paris, 1962.
13. Шкунаева И.Д. Бельгийская драма от Метерлинка до наших дней. - Москва, 1973. - С. 44.
14. Українка Леся. Зібр. творів... - Т. 6. - С. 221-235.