

МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ
ДВНЗ “ПРИКАРПАТСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ
ІМЕНІ ВАСИЛЯ СТЕФАНИКА”

На правах рукопису

МАРЧУК ТЕТЯНА ЛЮБОМИРІВНА

УДК 82.091 : 821.111(73) + 821.161.2

ТИПОЛОГІЯ ТА ПОЕТИКА ДРАМАТУРГІЇ

М. КУЛІША ТА Ю. О’НІЛА

10.01.05 – порівняльне літературознавство

Дисертація на здобуття наукового ступеня
кандидата філологічних наук

Науковий керівник –
Девдюк Іванна Василівна,
кандидат філологічних наук, доцент

Івано-Франківськ – 2017

ЗМІСТ

ВСТУП.....	4
РОЗДІЛ 1. ТЕОРЕТИКО-МЕТОДОЛОГІЧНІ ЗАСАДИ ПОРІВНЯЛЬНОГО ДОСЛІДЖЕННЯ ДРАМАТУРГІЇ М.КУЛІША ТА Ю.О'НІЛА.....	11
1.1. Жанрові модифікації “нової драми” в європейській літературі	11
1.2. Драматургія М. Куліша та Ю.О'Ніла у світлі компаративних студій.....	30
Висновки до розділу 1.....	42
РОЗДІЛ 2. УКРАЇНСЬКА ТА АМЕРИКАНСЬКА МОДЕРНА ДРАМА: ІСТОРИКО-ЛІТЕРАТУРОЗНАВЧИЙ АСПЕКТ.....	44
2.1. Особливості трансформації європейської модерної драми в українському письменстві	44
2.1. Драматургія Ю. О'Ніла в контексті театрального мистецтва США кінця ХІХ – перших десятиліть ХХ століття.....	64
Висновки до розділу 2.....	82
РОЗДІЛ 3. ТИПОЛОГІЯ ДРАМАТИЧНОГО КОНФЛІКТУ В П'ЄСАХ : М. КУЛІША ТА Ю. О'НІЛА.....	85
3.1. Сюжетно-композиційна модифікація конфлікту індивіда й соціуму в драмах “Маклена Граса” М. Куліша та “Волохата мавпа” Ю. О'Ніла.....	85
3.2. Актуалізація мотиву кохання в конфліктній площині ілюзії та реальності в п'єсах “Патетична соната” М. Куліша і “Пристрасті під в'язами” Ю. О'Ніла.....	97
3.3 Проблема морально-ціннісних імперативів у п'єсах “Народний Малахій” М. Куліша та “Анна Крісті” Ю. О'Ніла.....	108
Висновки до розділу 3.....	117
РОЗДІЛ 4. ОБРАЗНО-СМИСЛОВІ ДОМІНАНТИ ДРАМАТУРГІЇ Ю. О'НІЛА ТА М. КУЛІША В КООРДИНАТАХ ЧАСОПРОСТОРОВОГО ВИМІРУ.....	119

4.1. Типологія просторової моделі світу в п'єсах “Патетична соната” М. Куліша та “Волохата мавпа” Ю. О’Ніла крізь призму бінарної опозиції “свій / чужий”.....	119
4.2.” Закритий / відкритий” простір у п'єсах “Комуна в степах” М. Куліша та “За небокраєм” Ю. О’Ніла: варіативність смислової конотації.....	130
4.3. Своєрідність художньої інтерпретації топосу дороги у драмах “Народний Малахій” М. Куліша та “Імператор Джонс” Ю. О’Ніла.....	140
Висновки до розділу 4.....	149
ЗАГАЛЬНІ ВИСНОВКИ.....	153
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ.....	164

ВСТУП

Протягом останніх десятиліть українськими літературознавцями зроблено значний поступ на шляху до об'єктивного висвітлення багатогранності вітчизняної модерної драми, яка упродовж тривалого часу замовчувалась та ігнорувалась, не вкладаючись в ідейно-естетичні канони соцреалізму. Сьогодні драматичні новації таких видатних майстрів, як В. Винниченко, О. Олесь, В. Пачовський, М. Ірчан, С. Черкасенко, Л. Курбас, М. Куліш та ін., розкрито в десятках різноаспектних студій, включаючи монографії, статті, науково-популярні розвідки. Усе це сприяло активізації компаративістських досліджень, у яких набутки театрального мистецтва України розглядаються в порівняльному контексті зі сценічним поступом інших країн. Актуальними залишаються такі праці, як “Драма ідей в українській новітній літературі ХХ століття” М. Кудрявцева, “Час героя: Українська драматургія першої третини ХХ століття” А. Матющенко, “По дорозі в казку українського модернізму” Р. Пархомика, “Від модерну до авангарду: жанрово-стильова парадигма української драматургії першої третини ХХ століття” Т. Свєрбілової, Н. Малютіної, В. Скорини, “Українська модерна драма кінця ХІХ – початку ХХ століття (Неоромантизм, символізм, експресіонізм)” С. Хороба, студії Н. Корнієнко, О. Красильникова, Л. Мороз, Л. Танюка, та ін., у яких досягнення наших драматургів представлені як органічне явище європейської новодраматичної традиції. Проте досі питання типологічної спорідненості української та американської драматургії початку минулого століття не отримало належного висвітлення, що вказує на актуальність проблеми, а відтак стимулює до літературознавчих пошуків у вказаному руслі.

Фокус нашого дисертаційного дослідження зосереджено на творчості М. Куліша та Ю. О'Ніла як провідних діячів на шляху становлення та оновлення театру в Україні та США у перші десятиліття ХХ століття. Обидва

драматурги належали до літературно-театрального авангарду, експериментували на рівні форми та змісту, абсорбували європейські модерні віяння, притім не відходили від національних традицій, переосмислюючи соціокультурні реалії та явища в новітніх художніх структурах і контекстах. Як М. Куліш, так і Ю. О'Ніл були свідками й безпосередніми учасниками складних суспільно-політичних процесів, які відбувалися в їхніх країнах, що наклало трагічний відбиток на життя і творчість драматургів, а в М. Куліша – і на долю його творчої спадщини, яка, як і сам автор, зникла з наукових та літературних обріїв на довгі десятиліття. Лише з 90-их років ХХ століття доробок письменника активно вивчається українськими літературознавцями й критиками. Його творчості присвячено праці А. Білої, Я. Голобородька, Л. Демської-Будзуляк, Л. Залеської-Онишкевич, М. Кореневич, Н. Корнієнко, Н. Малютіної, А. Матющенко, С. Павличко, Р. Пархомика, Т. Свербілової, В. Скорини, С. Хороба та ін., у яких здійснено поліаспектне вивчення та тлумачення творчості українського письменника.

Художня спадщина Ю. О'Ніла, незважаючи на значний інтерес до його творчості з боку зарубіжних учених (К. Карачієва, Н. Кутеева, Ю. Сохряков, В. Шаміна, Д. Т. Беард (Deanna Toten Beard), К. Бігсбі (Christopher Bigsby), П. Габрінер (Paul Gabriner), Б. Гельб (Barbara Gelb), Дж. Б. Гідмарк (Jill B. Gidmark), Д. Краснер (David Krasner) та ін.), досі залишається на периферії української літературознавчої думки. Притім, рецепція драматургії письменника у вітчизняному театральному просторі розпочалася ще у 1927 року з постановок п'єс “Пристрасті під в'язами” та “Анна Крісті” (у варіанті “Любов під берестками” та “Ганна Крісті” відповідно) Харківського державного театру. Після першої інсценізації процес популяризації спадщини Ю. О'Ніла в культурному просторі України з ідеологічних міркувань був штучно припинений і відновився лише в останній декаді минулого століття. На сьогодні певний поступ на шляху до об'єктивного вивчення творів американця здійснено Н. Висоцькою у студіях “Сучасна драматургія США” та “Доторк до фатуму (До 100-річчя з дня народження Ю. О'Ніла)”. Розглядаючи доробок

письменника на тлі літературного процесу США, дослідниця характеризує його художню творчість у контексті розвитку американського театру як сподвижницьку та реформаторську. Резонансним явищем для вітчизняного онілезнавства стала дисертація У. Фарини “Особливості перекладу драм Юджина О’Ніла на українську, російську та польську мови: порівняльно-літературознавчий аспект”, у якій дано оцінку україномовним версіям творів американського письменника у порівнянні з російськими та польськими перекладами. На жаль, в українській літературознавчій науці і досі відсутні студії, присвячені порівняльному аналізу п’єс Ю. О’Ніла та українських майстрів слова, зокрема М. Куліша. Спорідненість соціокультурних (складні суспільно-політичні процеси, на тлі яких відбувалось становлення національного театру), творчих (формування жанрової моделі на основі синтезу елементів європейської модерної драми з рідною авторам літературною традицією) та біографічних (активна причетність драматургів до суспільно-історичних рухів) чинників драматургії М. Куліша та Ю. О’Ніла дають підстави для вивчення типологічних особливостей п’єс письменників, що й зумовлює **актуальність дисертаційного дослідження.**

Зв’язок роботи з науковими програмами, планами, темами. Тема дисертації відповідає комплексній проблематиці наукових досліджень кафедри світової літератури і порівняльного літературознавства ДВНЗ “Прикарпатський національний університет імені Василя Стефаника” “Літературний процес та творча індивідуальність письменника: компаративний та теоретико-літературний аспекти” (номер державної реєстрації 0112U000597). Тема дослідження затверджена вченою радою ДВНЗ “Прикарпатського національного університету імені Василя Стефаника” (протокол № 2 від 2 березня 2010 року).

Метою дисертації є виявлення типологічних ознак драматургії М. Куліша та Ю. О’Ніла у контексті розвитку театрального мистецтва України і США кінця XIX – перших десятиліть XX століття.

Реалізація поставленої мети передбачає розв’язання таких **завдань:**

- систематизувати теоретичні напрацювання щодо жанрових модифікацій драми кінця XIX – перших десятиліть XX століття;
- визначити національні особливості розвитку української драматургії в контексті європейської ново драматичного руху;
- виокремити етапи розвитку американської драми, у зіставленні з європейськими та українськими аналогами;
- дослідити типологію драматичного конфлікту п'єс М. Куліша та Ю. О'Ніла на ідейно-тематичному та сюжетно-композиційному рівнях;
- проаналізувати проблему морального вибору в контексті трагедії “пропащої жінки”;
- дослідити просторові моделі світу крізь призму бінарних опозицій “свій / чужий”, “закритий / відкритий”;
- охарактеризувати особливості авторської інтерпретації топосу дороги.

Об'єктом дослідження є п'єси М. Куліша та Ю. О'Ніла, у яких найбільш яскраво представлена творча манера авторів, зокрема “Комуна в степах” (1925), “Народний Малахій” (1927), “Патетична соната” (1929), “Маклена Граса” (1933) М. Куліша та “За небокраєм” (Beyond the Horizon, 1918), “Анна Крісті” (Anna Christie, 1920), “Імператор Джонс” (Emperor Jones, 1920), “Волохата мавпа” (The Hairy Ape, 1922), “Пристрасті під в'язами” (Desire under the Elms, 1925) американського драматурга.

Предметом аналізу стали типологічні та поетологічні виразники художнього світу М. Куліша та Ю. О'Ніла, в яких концентрується стильова та світоглядна індивідуальна творча своєрідність, що формує основу для порівняльних інтерпретацій.

Теоретико-методологічну основу дослідження складають праці вітчизняних і зарубіжних літературознавців, зокрема, теоретичні напрацювання з порівняльного літературознавства В. Будного, Л. Грицик, Р. Гром'яка, Д. Діми, Д. Дюришина, М. Ільницького, Е. Касперського, В. Матвіїшина, Д. Наливайка; студії з історії і теорії літератури М. Бахтіна, Г. Башляра,

І. Безпечного, Т. Денисової, Ю. Лотмана, В. Топорова, Л. Чернець, Є. Фаріно, Н. Ференц; дослідження теорії літературних жанрів Т. Бовсунівської, М. Кодака, Н. Копистянської, Я. Поліщук, теорії драми Аристотеля, А. Анікста, Є. Бентлі, Д. Дідро, Р. Козлова, Г.-Е. Лессінга, М. Меркулової, М. Роздольського, В. Халізева та ін.

Творча спадщина Ю. О'Ніла розглядається на основі критичного доробку українських та зарубіжних вчених, зокрема Н. Висоцької, С. Джебрайлової, Г. Злобіна, М. Кореневої, Н. Кутеєвої, С. Пинаєва, А. Ром, У. Фарини, В. Шаміної, Д. Т. Беард, К. Бігсбі, Д. Вілменса (Don V. Wilmenth), С. К. Вінсер (Sophus K. Winther), П. Габрінера, Б. Гельб, Дж. Б. Гідмарка, Д. Краснера та ін. Науковим підґрунтям осмислення творчості Миколи Куліша стали дослідження Я. Голобородька, Л. Залеської-Онишкевич, І. Лисенко, М. Кореневиц, М. Кудрявцева, Н. Кузякіної, Т. Свербілової, Л. Танюка, С. Хороба, В. Школи та ін.

Характер поставлених завдань, специфіка матеріалу і рівень його осмислення зумовили вибір **методів дослідження**. Порівняльно-типологічний метод використано для виявлення спільних і відмінних рис художнього втілення концепції драм М. Куліша та Ю. О'Ніла, які розглядаються в контексті культурно-історичної парадигми, що сформувалася у перші десятиліття ХХ століття. Генетично-контактний метод ліг в основу вивчення взаємодії аналізованих творів у просторі й часі, зокрема він став актуальним для з'ясування літературно-естетичних чинників формування авторської моделі драми. У роботі як допоміжні також використано: біографічний метод, котрий сприяв поглибленому аналізу взаємозв'язку між творчістю письменника й життєвими обставинами; психоаналітичний – став корисним для виявлення діалектики свідомого та підсвідомого при моделюванні моделювання характерів персонажів.

Наукова новизна дисертації полягає в тому, що в ній уперше у вітчизняній компаративістиці здійснено порівняльно-типологічне вивчення драматичних творів М. Куліша та Ю. О'Ніла в контексті літературно-

театрального процесу кінця XIX – перших десятиліть XX ст. За допомогою вказаних методів виявлено формальні та змістові збіги й розбіжності художніх новацій українського та американського драматургів, з'ясовано їх значення для розвитку національного театру в Україні та США; визначено спільні й відмінні засоби поетикального інструментарію, використаного у драмах українського й американських авторів. У науковий обіг уведено оригінальні праці американських дослідників творчої спадщини Ю. О'Ніла, які розкривають концепцію драми автора та особливості театрального руху США кінця XIX – перших десятиліть XX століття; у літературознавчий контекст уведено драматичні твори Ю. 'Ніла “За небокраєм”, “Волохата мавпа”, “Імператор Джонс”, які не перекладені українською мовою і досі не були об'єктом наукового розгляду.

Теоретичне й практичне значення дисертації. Результати роботи можуть використовуватись для подальшого вивчення драматичної спадщини М. Куліша та Ю. О'Ніла; при написанні монографій, навчальних посібників, лекцій з історії української та зарубіжної літератури, теорії літератури й літературознавчої компаративістики. Висновки дисертації сприятимуть подальшому поглибленому вивченню проблем зі схожим науково-теоретичним спрямуванням.

Особистий внесок здобувача. Дисертація є самостійною працею, виконаною без участі співавторів. Наукові результати, що виносяться на захист, отримані автором особисто.

Апробація результатів дисертації. Основні положення дослідження викладені автором у доповідях на щорічних звітних конференціях ДВНЗ “Прикарпатський національний університет імені Василя Стефаника”, а також апробовано на Міжнародній науковій конференції “Імагологічна проблематика польської, білоруської, російської та української літератур та європейський контекст” (Луцьк, 2011), Всеукраїнській науково-практичній конференції “II Султанівські читання. Актуальні проблеми викладання літератури у середній та вищій школі” (Івано-Франківськ, 2011), Міжнародній науковій

конференції “Що водить сонце й зорні стелі”: Поетика любові в художній літературі” (Бердянськ, 2012), Науково-практичній конференції “Микола Куліш: тексти, вистави, інтерпретації” (Харків, 2012), VI Міжнародній науково-практичній конференції “Актуальні проблеми історичної та теоретичної поетики” (Камянець-Подільський 2014), II Міжнародній науковій конференції “Сучасні дослідження з лінгвістики, літературознавства і міжкультурної комунікації” (Івано-Франківськ, 2015).

Публікації. Основні положення й результати наукового дослідження, викладено в 10 публікаціях, 7 надруковано у фахових виданнях України та 1 – у науковому збірнику за кордоном.

Структура та обсяг роботи. Дисертація складається зі вступу, чотирьох розділів, загальних висновків та списку використаної літератури (259 позицій). Обсяг дисертації становить 187 сторінок, з них – 163 сторінки основного тексту.

РОЗДІЛ 1. ТЕОРЕТИКО-МЕТОДОЛОГІЧНІ ЗАСАДИ ПОРІВНЯЛЬНОГО ДОСЛІДЖЕННЯ ДРАМАТУРГІЇ М. КУЛІША ТА Ю. О'НІЛА

1.1. Жанрові модифікації “нової драми” в європейській літературі

У минулому столітті вагома частка доступних українському реципієнтові досліджень “нової драми” була здійснена російськими радянськими літературознавцями. Варто відзначити праці А. Образцової “Драматичний метод Бернарда Шоу” (1965), В. Адмоні “Генрік Ібсен і його творчий шлях” (1972), Н. Храповицької “Ібсен та західноєвропейська драма його часу” (1979), Б. Зінгермана “Штрихи історії драми ХХ століття. Чехов, Стріндберг, Ібсен, Метерлінк, Піранделло, Брехт, Гауптман, Лорка, Ануй” (1979), З. Гражданської “Б. Шоу. Нарис життя і творчості” (1979), П. Балашова “Художній світ Б. Шоу” (1982) та інших. На загал за той період було створено близько двадцяти монографій, присвячених доробку драматургів-новаторів, у яких увага здебільшого зосереджена на постатях Г. Ібсена та Б. Шоу як зачинателів європейської драматичної революції. Не применшуючи значення названих досліджень, зауважимо, що науковці, розглядаючи європейське сценічне мистецтво здебільшого з позицій так званого соцреалізму, випускали з поля зору модерністський контекст, у руслі якого вона формувалася, також слабо окреслено процес формування “нової драми” як взаємопов’язаного поступального процесу.

Щодо цього, українська наука про літературу впродовж останніх десятиліть зробила значний поступ, маючи в розпорядженні недоступні чи малодоступні літературно-критичні нариси та есе драматургів-новаторів, у яких представлені як їхні власні концепції, так і оцінка тогочасного театрального процесу. Наявні матеріали, а також сучасні методологічні підходи актуалізували проблему переосмислення, а відтак комплексного дослідження “нової драми”. У вказаному руслі здійснені наукові пошуки таких вчених, як

А. Градовський, І. Девдюк, М. Кореневич, Г. Могильницька, М. Кудрявцев, В. Назаренко, О. Ніколенко, Д. Чистяк, С. Хороб. Окремі постаті українського сценічного мистецтва, які раніше були поза увагою вітчизняного літературознавства, стали об'єктом розвідок Н. Білоус, Г. Гуменної, Л. Демської-Будзуляк, О. Дузь, Л. Залеської-Онишкевич, Н. Корнієнко, Н. Кузякіної, Н. Малютіної, А. Матющенко, Л. Процюк, Т. Свербілової, Т. Ткачук, Н. Яцків та ін. Дослідники розглядають їхній доробок у контексті порівняльно-типологічних зв'язків українського та європейського театру кінця XIX – початку XX століть. Проте досі не до кінця з'ясованою залишається проблема причинно-наслідкових зв'язків та еволюції драми окресленого періоду, а також її трансформація до більш радикальних форм у контексті авангардистських рухів.

Роль першопрохідця та режисера європейської драматичної революції традиційно відводиться норвежцю Генріку Ібсену, котрого Е. Бентлі називає “першим новим драматургом та останнім продовжувачем французького класицизму водночас” [2, с. 42]. Норвезький письменник, заперечуючи шаблонність популярної в XIX столітті “добре зробленої п'єси”, вперше змістив акцент з романтично-ідеалізованих любовних перипетій на актуальні проблеми суспільно-політичного життя та на пересічну людину як одиницю соціуму, зробивши драму “наслідуванням життя” [167, с. 23], завдяки чому заповнив увагу широкого кола сучасників.

Ефективним джерелом оновлення Ібсенівської п'єси послужив натуралізм, до якого письменник звернувся, не знаходячи відповідей на актуальні проблеми часу у традиційному реалізмі. Саме звідси його посилена увага до соціальних проблем, зовнішнього середовища, а також об'єктивності й точності. Як і представники напряму, Ібсен акцентував важливість декорацій та мовлення персонажів: репліки дійових осіб мали бути влучними, короткими, разом з тим доволі інформативними, адже саме з їх допомогою реалізувалася аналітична складова п'єс. На думку А. Сергеева, натуралісти мали підстави бачити в постаті Ібсена “свого духовного праотця” [65 с. 29], адже праця

Е. Золя “Натуралізм у театрі” (1881) вийшла двома роками пізніше, ніж “Ляльковий дім” (1879).

Справді революційним нововведенням драматурга стала композиційна побудова драм, яка містила дискусію та відкритий фінал, замінивши традиційний Аристотелівський катарсис. Саме завдяки цьому аспекту, як писав Б. Шоу, “п’єса “Ляльковий дім” підкорила Європу та “започаткувала нову школу драматичного мистецтва” [58, с. 29]. Така побудова несла в собі важливе ідейне наповнення, демонструвала злам суспільного мислення: персонажі мали змогу озвучити критичні погляди щодо зловбодених тем, які раніше замовчувались. Дискусія також слугувала провокацією, адже, на відміну від Аристотелівського підкреслено неминучого фіналу, Г. Ібсен примушує читача задуматись над моделями поведінки у конкретній, взятій з життя ситуації.

П’єсам Г. Ібсена зазвичай притаманна одна сюжетна лінія. Проте така композиційна простота підсилена прийомом ретроспекції, який ускладнює дію та відкриває суть драматичного конфлікту, що вдало прихований за маскою зовнішнього благополуччя. Таким чином збільшується психологічна складова, мета якої передати глибину душевних переживань героїв, що додає драмі досі не знаних напруженості та емоційної гостроти.

Значних змін зазнає також образна система драматичних творів Г. Ібсена. Так, у п’єсі “Ляльковий дім” автор позиціонує героїв за принципом подвійного протиставлення: як виразників різних ідей, водночас представників різної статі. В образі Нори як протагоніста твору драматург показав жінку нового типу, яка може самостійно працювати та заробляти гроші, при цьому почуватися “майже мужчиною” [64, с. 98]. Поставивши представницю слабкої статі в один ряд із чоловіком, автор піддав сумніву суспільні догми свого часу, які робили жінку безправною, що дало підстави деяким літературознавцям вважати Ібсена праотцем феміністичної літератури.

Новаторством та оригінальністю позначені натуралістично-символічні п’єси Августа Стріндберга, творчість якого розвивалася незалежно від Г. Ібсена. Широкому загальному українців доробок шведського автора став відомим

лише в останні десятиліття XX століття, адже більшість його творів через клеймо аморальності були заборонені цензурою відразу після виходу. А. Стріндберг намагається показати своїх сучасників такими, які вони є насправді, без прикрас чи недоречного трагізму. Письменник підіймає ряд актуальних тем, які до нього висміювались чи просто ігнорувались, зокрема пияцтво, неперебірливі статеві стосунки, принизлива роль жінки в суспільстві. Проте очевидно, що їхня художня реалізація позначена більш радикальним, у порівнянні з Ібсеном, підходом.

Серед жанрових нововведень А. Стріндберга прикметними є довгі авторські передмови, у яких драматург намагається розтлумачити власне бачення п'єси. Його теза, що суспільні індивіди перебувають у постійній боротьбі та в пошуках життєвого тріумфу, стала основою драматичного конфлікту, суть якого у зіткненні інтересів нової людини зі старим світом, що спостерігаємо і в норвезького письменника. Так, у п'єсі "Фрекен Жюлі" (1888) кожен з героїв бореться за своє місце під сонцем, причому перемога одного з них означає поразку іншого. Паралельно з розвитком дії автор розкриває складний комплекс мотивів поведінки героя, що є знаковою особливістю жанрової моделі драми Стріндберга. Він не концентрується лише на біологічному детермінізмі, як це робили натуралісти, а насичує драму психологізмом, а також розглядає поняття моралі та релігії. Важливим елементом п'єси, котрий допомагає яскравіше проілюструвати розвиток конфлікту і якого не було в Г. Ібсена, є музика. За словами самого автора, "принцип музичності має стати одним із наріжних каменів композиції" [58, с. 18], музичний фон повинен супроводжувати п'єси та органічно відповідати тому, що діється на сцені.

Дія у п'єсах шведського драматурга відбувається в підкреслено замкненому просторі, як правило, у будинку чи кімнаті, де проживають головні герої. Таке звуження дає змогу авторові показати новий етап людських стосунків, "побудованих на взаємній прив'язаності та взаємних муках" [58, с. 16]. Перебування у власному домі не приносить його мешканцям відчуття

спокою та комфорту, дім перестає виконувати функцію захисту, перетворюється на плацдарм напруженої морально-психологічної боротьби, у яку втягується і глядач, як свідок і суддя, що повинен для себе визначити, на чісму він боці, чію життєву концепцію приймати.

У п'єсах драматурга знаходимо небагато дійових осіб, що є важливим чинником інтенсифікації психологічного компоненту. Своїх героїв драматург називав “безхарактерними, хаотичними та розтерзаними” [180, с. 9], маючи на увазі їхню безпомічність у боротьбі зі злом, яке їх оточує та виснажує життєві сили. Крайнім проявом безликості постають герої другого плану (Лікар, Кухарка), на прикладі яких автор демонструє процес поступового відмирання самоідентифікаційних рис та перетворення індивіда на машину – автоматичного виконавця соціальної ролі.

Одне із новаторств Стріндберга – створення образу “напівжінки”. У передмові до п'єси “Фрекен Жюлі” автор показав своє негативне ставлення до цього образу як перехідного, що “пробиває собі дорогу, продається, мучиться, але, на щастя, гине” [180, с. 8]. Головна героїня зображена у творі в момент найбільшого сум'яття та психологічної нестабільності. Вихована гордою аристократкою, яка ненавидить чоловіків, вона опускається до гріховного зв'язку з лакеєм. Автор аналізує комплекс прихованих мотивів, які призвели леді до такого ганебного вчинку, серед них біологічний детермінізм, фізіологія та відмирання аристократизму. Якщо Нора в “Ляльковому домі” прагне до самоусвідомлення, її мислення логічне й ясне, то Фрекен не здатна тверезо оцінювати ситуацію, її не цікавить власна роль та місце в суспільстві. Фінал п'єси Стріндберга, як і драми норвезького драматурга, є відкритим, подальша доля молодії Фрекен видається незрозумілою, проте однозначно ганебно-трагічною.

Щодо мовлення персонажів, то, на противагу Г. Ібсену, у шведського драматурга діалоги між героями уривчасті, короткі, подекуди хаотичні, теми часто змінюються. На думку В. Халізева, п'єсам драматурга притаманна “криза діалогів” через недовіру автора до “мови як засобу спілкування” [196, с. 135].

Як зауважував сам драматург, він прагнув “відмовитись від математичної конструкції французького діалогу, а хотів показати роботу мозку” [180, с. 10], що пізніше лягло в основу театру абсурду, а також експресіоністської “драми крику”. На цю особливість творчості вказував, зокрема, Юджин О’Ніл, називаючи А. Стріндберга “предтечею всього найсучаснішого в театрі” [248], маючи на увазі досягнення творчого покоління, яке увійшло в літературу у 10-их – 20-их роках ХХ ст.

Як режисер-постановник А. Стріндберг вдається до реформаторських змін у театрі, зокрема виступає проти антрактів та надмірних декорацій; закликає змінити систему освітлення сцени та спосіб гримування акторів, щоб вони виглядали більш життєвими, приковуючи увагу глядачів глибокими внутрішніми процесами; звільняється “від ефекту рампи, штучної театральності та риторичного говоріння” [180, с. 95].

Мистецькі ініціативи А. Стріндберга та Г. Ібсена в останнє десятиліття ХІХ століття були підхоплені його молодшими сучасниками, серед яких особливе місце належить зачинателю жанру п’єси-дискусії Б. Шоу. У 1891 р. британський майстер слова видав критичне есе “Квінтесенція Ібсенізму”, яке не тільки стало першим англомовним дослідженням творчості норвезького драматурга, а й справедливо вважається маніфестом “нової драми”. Б. Шоу називає Г. Ібсена “сміливцем, котрий зірвав прекрасну вуаль” [215, с. 42], схвально ставлячись до ідеї драматурга зображати героїв драматичних творів простими, “взятими з життя”, людьми.

Відходячи від Аристотелівської концепції, Б. Шоу успадковує Ібсенівську манеру ретроспективно-аналітичної композиції. Драматичний конфлікт у його п’єсах проявляється у зіткненні уявлень про життя головних героїв із фальшивими цінностями віджилого суспільства. Способом висвітлення конфлікту є гостра дискусія, яку Є. Бенглі характеризує як ідеальну суперечку, “про яку можна тільки мріяти” [11, с. 84]. На відміну від Ібсена, який використовує цей прийом у кінці твору, дія у п’єсах Шоу пройнята гостродискусійними моментами, підводячи читача до головного диспуту, що

одночасно виступає кульмінацією п'єси. Новим для драматургії того часу є також ідейне наповнення дискусії. Так, її предметом стають наукові відкриття, важливі гіпотези, різноманітні теорії, завдяки яким автор закликає читача до наукового аналізу суспільно-політичних проблем та пошуку шляхів їх вирішення. Відмітною особливістю композиції п'єс Б. Шоу є розлогі авторські ремарки, які детально описують місце дії, при цьому він уникає натуралістичного забарвлення, натомість широко вводить різні форми комічного, зокрема іронію та парадоксальні ситуації.

Саме завдяки парадоксальному підходові його персонажі постають колоритними й непередбачуваними, в них більше життєвих сил та сміливості. Якщо Г. Ібсен створює ситуацію, в якій Нора роздумує над власним становищем в суспільстві, то англійський драматург у своєму знаменитому “Пігмаліоні” (1913) безжально нівелює основний обов'язок жінки бути вірною дружиною своєму чоловіку, заявляючи, що “вийти заміж чи ні, це така ж спокуса, як іти пішки чи взяти карету” [216, с. 51]. Елайза рішучіша за Нору, вона зуміла кинути виклик не лише суспільству, а й “своєму творцю” – людині, яка допомогла їй почати нове життя. І хоча відкритий фінал пропонує декілька варіантів подальшої долі головної героїні: розпочати власну справу чи стати учителькою фонетики – всі вони є новими для жінки того часу. Наявність філософських роздумів, символічних елементів, політичного гротеску дало підставу Б. Брехту назвати Б. Шоу “засновником інтелектуального театру ХХ століття” [56, с. 35], який, як різновид “нової драми”, став одним із визначальних факторів формування драматургії ХХ століття.

Свіжий струмінь у розвиток започаткованої Г. Ібсеном драми вносить бельгієць Моріс Метерлінк. У 1904 р. з-під його пера виходить праця “Нова драма”, у якій автор, висловлюючи захоплення метром, все ж зауважує, що “скандинавський драматург вніс мало оздоровлюючих елементів у сучасну драму” [125, с. 9]. На його думку, п'єса повинна відповідати сучасній їй реальності, адже “сьогодні майже не чути криків, рідко проливається кров, мало залишилося видимих слів. Щастя чи горе людей вирішується в тісній

квартирі, за обіднім столом перед каміном” [125, с. 10]. Зовнішні обставини так сильно змінили перебіг драми, що, фактично, назріло щось абсолютно нове й незвідане, тільки назва залишилась тією самою.

Новаторство Метерлінка полягає в загально-філософській концепції творчості, яка реалізується в рамках людського безсилля перед метафізичним Злом, названим драматургом Невідомим. Письменник неодноразово підкреслював, що щоденна трагедія набагато глибша, ніж “трагедія великих пригод” [125, с. 12], тому, на відміну від інших нових драматургів, він хотів показати не боротьбу, а життя, зокрема те, як наша душа існує в безкінечності та у вічності. Ключовим нововведенням щодо жанрової моделі драми Метерлінка було заперечення дії. На переконання драматурга, справжній трагізм не в дії, а в мовчанні, звідси і назва його театру “статичний театр” або “театр мовчання”. Перенесення акцентів зі звичного ходу подій у світ малопомітних змін душевного стану героя було формою протесту проти героїчності та надмірного драматизму у п’єсах попередніх епох. Відсутність зовнішньої дії компенсувалася новим прийомом “другого діалогу”, а саме внутрішнього діалогу, який розкриває стан душі героя і стає важливішим за зовнішню поведінку людини, на що вказує Д. Чистяк, зауважуючи, що “некомунікабельність дійових осіб пояснюється намаганням відновити втрачені ірраціональні зв’язки та налагодити розмову між душами” [208, с. 8].

Як і А. Стріндберг, М. Метерлінк схильний розміщати своїх персонажів у замкнутих просторах (замки, острови, ліс), з тих чи інших причини вони обмежені у вільному пересуванні. Відсутній детальний опис інтер’єру, за винятком певних деталей, які, як правило, несуть глибокий символічний підтекст. Важливим елементом п’єс драматурга було використання казкового фольклору, що, на думку Л. Андрєєва, давало змогу автору “наповнити наївно-фантастичну розповідь атмосферою містики й страху” [58, с. 58]. До прикладу, п’єсу “Сліпі” пронизує передчуття якоїсь невідомої, та все ж невідворотної катастрофи. І хоча власне катастрофа залишається поза дією п’єси, проте саме через це здається ще страшнішою. Твір є алегорією існування всього людства:

група сліпих людей залишена напризволяще далеко від дому, в той час як їхній поводитир, старий священик, тихо помер, про що вони навіть не здогадуються; серед них є дитина, яка може бачити, і її піднімають ввєрх, щоб вона розповіла, що і кого вона бачить. Фінал п'єси, як і в інших нових драматургів, є відкритим, але підкреслено песимістичним, чути лише дитячий крик, котрий, очевидно, символізує страх перед невідомим.

Драми другого періоду творчості письменника характеризуються “відходом від техніки трагічного оптимізму” [208, с. 12] у бік “полістилістичного методу” [208, с. 12], симбіозу натуралізму, символізму та авангардистської поетики. Так, у п'єсі “Смерть Тентажиля” смерть головного героя не є фіналом, дія продовжується намаганнями сестри врятувати брата, що збагачує та підносить твір на якісно новий рівень, спрямований вселити надію на порятунок за умови активної діяльності.

Як послідовник символізму, основні ідеї якого драматург засвоїв ще під час навчання у Гентському єзуїтському колегіумі, Мєтерлінк продемонстрував широкі поетикальні можливості мови, уводячи у п'єси яскраві метафори та персоніфікації, асонанси, алітерації тощо. Письменник дотримувався думки, що драматичне мистецтво повинно ставити перед собою більш глобальні завдання, шукати приховану істину, а не фотографічно передавати реальність, яку “можна побачити крізь вікно” [125, с. 101], адже єдиною метою символіста є не назвати предмет, а лише натякнути на його існування. Таким чином, драма Мєтерлінка, ґрунтуючись на попередніх художніх досягненнях, виходила за рамки визначеної Ібсеном моделі, відкривала новий простір для подальшого розвитку жанру.

Символістська драма знаходить оригінальну інтерпретацію у творчості ірландця Віляма Батлера Єйтса, який, подібно до М. Мєтерлінка, інтегрує символ як багатозначний та універсальний образ, що втілює духовну сутність людини. В. Б. Єйтс не приховував близькості власної творчості з доробком Мєтерлінка, проте навіть поверховий огляд доводить, що підходи до реалізації концепції драми в обох різнилися. Це передовсім стосується художнього

втілення міфологічного та казкового матеріалу. Якщо М. Метерлінк оживляє створений ним казковий світ та веде за собою читача, то В. Б. Єйтс творчо переосмислює ірландський фольклор, кельтські легенди та міфологію, зберігає, як зауважує В. Ряполова, “дистанцію між собою та сюжетом” [169, с. 60]. Цю ж думку доводить дослідження С. Хороба, який підкреслює, що ірландський майстер слова не ставив за мету точне відтворення кельтських легенд, а намагався передати “внутрішнє духовне життя окремої особистості” [204, с. 50]. У п’єсах Єйтса знаходимо фольклорні сюжети, переосмислені автором у рамках власних художніх уподобань. Драматург також схильний міфологізувати біблійні сюжети, розглядаючи їх крізь призму архетипів.

Сюжети драм В. Б. Єйтса, хоча і доволі схематичні, є “метафорами певних подій” [204, с. 51], автор постійно проводить паралелі між давниною та сучасністю. У п’єсах відсутній логічно побудований ланцюг драматичної дії, натомість акцент переноситься на саморозкриття людського духу. Звідси особлива форма конфлікту, який полягає в позачасовому та позапросторовому зіткненні протилежних ідей та принципів, незалежно від волі героїв. На думку С. Павличко, в конфлікт вступають не люди чи характери, а протилежні начала, ідеї, принципи [147, с. 18], письменник показує боротьбу протиріч у душі головних героїв. Новим є спосіб розкриття конфлікту: автор уводить хор, а будь-які переміщення дійових осіб здійснюються під музику як “атрибут піднесених і прекрасних душ” [169, с. 49]. Кульмінацією п’єси є танець головного героя, в якому втілено ідею єдності та боротьби протилежностей. Фінал твору зазвичай трагічний: не зумівши досягти гармонії на землі, протагоніст помирає, проте є надія, що після смерті він, потрапивши в інший світ, нарешті знайде душевний спокій. На переконання літературознавців, така техніка дала можливість автору створити “символістську позареалістичну аристократичну сценічну форму” [204, с. 55]. Драматург підніс театральне мистецтво на якісно новий рівень, наповнивши його танцювальними елементами як виявом грації та внутрішньої краси.

Для втілення власних намірів та з метою подолати театральні умовності В. Б. Єйтс заснував Ірландський літературний театр, для якого сам писав п'єси та одночасно був режисером. Він вважав, що основним елементом нового театру повинно стати “поетичне слово” [14, с. 81], з цих міркувань відкидав усі форми старої драми, в тому числі й популярну на той час ібсенівську модель, критикуючи її за “журналізм” та “малу естетичну цінність” [14, с. 41]. Як і інші нові драматурги, митець реформує освітлення сцени, відмовляється від рампи та додаткового освітлення. Важливого значення надає кольорам уведених у сценічне дійство предметів, всі вони мали бути в одній кольоровій гамі, костюми акторів шилися спеціально за ескізами автора, під час деяких вистав сцена була закрита завісою, а дія відбувалася на підмостках, що створювало ефект умовності, переносило читача у позачасову площину.

Для підсилення умовності та надання п'єсам, на думку С. Хороба, “трансцендентного змісту” [205, с. 55], у пізній період творчості Єйтс вводить прийом “маски” як протест проти провінційних театрів та банального копіювання життя. Функція маски – показати на сцені не людину, а ідею, велику трагедію, момент найвищої духовної напруги. Таке нововведення можна назвати революційним: відповідаючи на запити епохи, що опинилася на зламі століть, маска давала драматургам свіжі можливості для вираження трагічної долі людини, її розгубленості у байдужому світі.

Подібні ідейно-філософські переконання знаходимо у творчості російського драматурга А. Чехова, котрий, як і М. Метерлінк, відмовляється від зовнішньо-бутафорної дії, замінюючи її внутрішньо-психологічними роздумами героїв. У його драмах відсутні яскраві характери чи безкомпромісна боротьба, проте така манера автора була свідомою і цілеспрямованою. З цього приводу він говорив: “[...] люди обідають, тільки обідають, а в цей час складається їхнє щастя чи розбивається життя” [93, с. 25]. Замість наскрізної дії, інтриги, розкриття прихованих таємниць у центрі творів Чехова – заглиблені у власні роздуми персонажі, які виступають “носіями мотиву свого часу та пошуку смислу існування” [58, с. 24]. Це “знайомі незнайомці”, котрі,

хоч і живуть разом, проте радше паралельно, вони не лише не чувають, а й не хочуть чути думок співрозмовників. У результаті такої форми взаємопорозуміння між героями, так званої “психологічної глухоти”, створюється ефект хорového звучання та поліфонічної єдності, на що вказує В. Назарець, порівнюючи розвиток дії чеховських п'єс із “драматичною симфонією” [135, с. 32]. Хоча метафізичне зло у російського письменника не персоніфікується, впродовж дії відчувається його постійна присутність, що зближує драматургію А. Чехова з п'єсами А. Стріндберга. Натомість актуалізація поняття прихованого змісту сказаного дозволяє провести паралель з прийомом другого діалогу М. Метерлінка.

Натуралістично-неореалістичне відгалуження нової драми представлено доробком німецького письменника Гергарда Гауптмана, якого вважають засновником німецької натуралістичної школи. Драматург у своїх творчих пошуках звертається до проблем інстинктів, підсвідомих та несвідомих потягів, біологічного детермінізму, поганої спадковості тощо. При цьому йому, зі слів В. Вишенського, вдається “модернізувати натуралізм” [26, с. 25], що виражено у відході від документальної фотографічності та намаганні спроектувати конфлікт у внутрішню площину, яка представлена на тлі соціальних проблем епохи зламу століть.

Письменник індивідуалізує мовлення персонажів, підкреслюючи їх належність до певного соціального середовища та поглиблюючи показ особистісно-психологічних переживань. Характери драм постають багатогранними та типовими, водночас без проявів величі чи особливої унікальності. В цілому постать гауптманівського героя вписується у новодраматичну парадигму “маленької людини”, яка бореться з суспільними догмами, намагаючись бути творцем власної долі. У цьому ж ключі змальовано образи представниць жіночої статі, котрі не миряться з устоями патріархального суспільства, яке ущемлює їхні права. Чи не вперше автор створює образи ідейних фанатиків, які знаходяться “у тенетах раціоналістично-холодних догм” [26, с. 111], показуючи згубний вплив

наукових переконань на людину, її неспроможність діяти за волею серця. Втілена у драмах Г. Гауптмана ідея краху суспільної перебудови, яка призводить до трагічного фіналу, знаходить своєрідну інтерпретацію у творчості експресіоністів, у тому числі в таких драмах М. Куліша, як “Народний Маліхій”, “Патетична соната”, “Комуна в степах” тощо.

Таким чином, “нова драма”, з’явившись на рубежі століть, увібрала в себе різноспрямовані та водночас близькі за духом творчі принципи Г. Ібсена, А. Стріндберга, Б. Шоу, М. Метерлінка, В. Б. Єйтса та інших аристотелівської концепції, за якою важливе місце відводилось дії, драматурги вводять дискусію та відкритий фінал, а відтак змушують реципієнта задуматись над варіантами поведінки у життєвих ситуаціях – глядач ставав співучасником дискусії. Саме такий прийом – збільшення дискусії та зменшення дії – притаманний театральним взірцям наступних періодів, проте у значно оновлених авангардистськими тенденціями формах.

Першим протоавангардистським явищем, або, за словами В. Скуратівського, “протоплазмою авангардистського театру” [177, с. 15] вважається п’єса французького драматурга Альфреда Жаррі “Убю-Король” (1896), характерною особливістю якої було введення комічного елемента для створення ефекту “жорстокого сміху” [73, с. 8], побудованого на викривленні здорового глузду та симуляції реальності. Французькі драматурги початку ХХ століття повертаються до архаїчних форм драми, часто поєднуючи трагічні та комічні елементи. На думку дослідниці французького авангарду Е. Кірічук, французька авангардна п’єса нагадує драму архаїчного типу – “примітивну та надзвичайно складну водночас, малозрозумілу та відкрити для інтерпретацій” [73, с. 12]. На відміну від Аристотеля, катарсис у Жаррі та його послідовників дегуманістичний, досягається методом безжального сміху та здійснюється в атмосфері страху та шоку. Ефект очищення відбувається не через глибоке розуміння і діалог, а через конфлікт і заперечення. Викривлення реальності, створення ілюзійного сюрреалістичного світу, в якому не існує чіткої категоріальності, використання героя-маріонетки та інші риси стають

невід’ємною частиною авангардної драми впродовж усього ХХ століття, починаючи від М. де Гельдерода (“Смерть доктора Фауста”), Ж. Кокто (“Орфей”) та закінчуючи представниками театру абсурду 50-их років – Є. Йонеско, С. Бекетом, Ф. Дюрренматтом та ін. Її розквіт пов’язують передусім з 50-ми – 60-ми роками – періодом контркультури та переходу до постмодерністського мистецтва.

Справжню театральну революцію, яка, за словами Б. Зінгермана, розпочалася у перші два десятиліття ХХ століття, тобто після періоду “нової драми”, пов’язують передусім з експресіонізмом, який увібрав чимало елементів символізму, неоромантизму, натуралізму, водночас підривав їхні основи, поміщаючи в іншу художньо-естетичну модель: дискусія у п’єсах розгорталася не стільки через техніку чи прийоми описання дійсності, а через саму дійсність. Митці, вдаючись до методу провокації, кидали виклик об’єктивній реальності, руйнуючи тим самим звичний порядок речей. Відмітною рисою експресіонізму було те, що він однаково потужно проявив себе як у драмі, так і в сценічному мистецтві та акторській майстерності. І хоча найбільш епатажні експресіоністські п’єси не ввійшли до репертуарів класичних театрів, напрям набув широкої популярності, а техніка експресіонізму стала ключовою у світовій драматургії ХХ століття, зокрема у творчості Л. Андрєєва, В. Винниченка, Г. Кайзера, М. Куліша, Ю. О’Ніла, Е. Толлера та ін.

Літературознавці схильні вважати, що певні засади експресіонізму склалися ще задовго до його появи як окремого цілісного типу художнього мислення. Зокрема, Отто Вальцель стверджував, що “глибокий психологізм характеру, який традиційно сприймається як невід’ємна риса реалізму, свого часу заклав фундамент експресіонізму” [18, с. 56], адже письменники, художники, актори намагалися передусім акцентувати увагу на тому, що відбувається всередині особистого “Я” індивіда, проникаючи в хаос підсвідомого та інтуїтивного, а відтак проектуючи свої дії крізь призму свідомості.

Зародившись у Німеччині перед Першою світовою війною, напрям мав передусім антивоєнний характер (драми Е. Толлера “Людина-маска”, “Перевтілення. Боротьба людини”, В. Газенклевера “Антигона”), проте швидко переріс в бунт проти існуючого порядку речей в цілому. Так, у драмі Газенклевера “Син” зображена конфліктна ситуація між поколіннями, одвічна дилема батька й сина. Образ батька, у розумінні експресіоністів, – це патріархальна, деспотична всезнаюча людина, яка уособлює старий суспільний лад. Натомість син – молодий хлопець, який з юнацькою скромністю і боязкістю ставиться до повчань батька-тирана. Автор демонструє, як з плином часу його протест переростає у ненависть до суспільного ладу в цілому.

Щодо жанрової моделі драми, то експресіоністи повністю відмовляються як від аристотелівської, так і від ібсенівської моделей. Логіка розвитку драматичної дії розвивається у площині всепоглинаючого фаталізму й страху перед абсурдністю і жорстокістю світу. За словами Н. Бондаревої, – це показ “безпомічності людини перед реальністю, яка перестала бути зрозумілою” [15, с. 12]. Епізоди, конкретні ситуації, впорядковані зміни декорацій у п’єсах втрачають значення. Основним творчим прийомом драматургії стає монолог. Навіть там, де саморозкриття замінюється розмовою, мова персонажів залишається монологічною. Слова кожного персонажа мають свій власний хід, тим самим не зачіпаючи реплік співрозмовника: “[...] в екстазі кожен слухає і чує тільки себе” [29 с. 112]. Експресіоністи, на відміну від нових драматургів, повністю відмовляються від аналізу характерів та ситуацій, їх головний метод – це сила вираження почуттів. Дійові особи, ніби зійшовши з політичних маніфестацій, вдаються до уривчасто-різких висловлювань, емоційних монологів та діалогів, які межують з криком, насиченим патетикою та риторичністю, що спостерігаємо у п’єсах Г. Кайзера, Е. Толлера, В. Газенклевера та ін.

Прототип як носій ідеї автора живе і помирає з провідною думкою. Недаремно така п’єса увійшла в історію літератури як “драма крику”: зовнішній антураж відсутній, “сучасність у чистому вигляді відразу” [15, с. 104], увесь

твір пронизує крик як всепоглинаюча субстанція, як “результат боротьби душевних протиріч” [15, с. 118].

Експресіоністи відмовляються від чітко структурованого образу. У п’єсі фігурують узагальнені, схематизовані персонажі, зокрема Батько, Син, Солдат, Офіцер, Робітник, Дівчина. Цей прийом був покликаний показати останню стадію деперсоналізації особистості, яка втрачена: залишився лише узагальнений образ представника певного суспільного прошарку.

На цьому прогнилому тлі автори змальовують образ “нової людини”, яка стає на шлях боротьби зі старим світом. Так, герой п’єси Г. Кайзера “Громадяни Кале” Еташ де Сен-П’єр, усвідомивши всю безвихідь ситуації, здійснює подвиг заради високої мети – найвищого морального принципу. Власна жертвність “новою людиною” сприймається не як фізична чи моральна трагедія, а як необхідність для світлого майбутнього. Вона вимагає морального й фізичного покарання старого суспільства, готова стати з ним на герць, хоча часто система її ламає, як це показано у трилогії “Газ”. Головний герой твору, власник газового заводу, відмовляється від надприбутків, рівномірно розподіляючи зароблене між усіма працівниками. Проте в гонитві за прибутком робітники його виганяють, і колишній власник стає простим робітником. Розуміючи безперспективність “нового порядку”, він сам знищує завод з отруйним газом, а разом з ним гине все людство. Соціальний песимізм героя свідчить про поразку “нової людини”, яка не змогла подолати постійну гонитву за додатковим прибутком. Характерно, що дія вистав відбувається не на сцені, інколи навіть і не в приміщенні, а на підвищенні, яке розташоване під кутом до аудиторії. Така сцена, метою якої є підсилення агітаційно-маніфестованої налаштованості, освітлюється прожектором.

Важливий внесок у розвиток експресіоністської драми зроблено російським письменником Л. Андрєєвим, якого його співвітчизники, зокрема Н. Бондарєва, у своїх дослідженнях позиціонують як предтечу російського, а навіть німецького експресіонізму [15, с. 12]. Саме завдяки гастролям російського театру на початку ХХ століття з цим явищем наочно

познайомилися й американці. Реальність у п'єсах російського драматурга деформована та сприймається як плід авторської уяви. Його творчій манері притаманні схематизм, прагнення до максимального узагальнення, гіперболізм, різкі контрасти, драматичний гротеск, показ людського існування в метафізичному зрізі. Гостре відчуття неблагополуччя у світі та прагнення криком безнадії й відчаю розбудити байдужий натовп надають його п'єсам яскраво вираженої волаючої тональності, що характерно для експресіоністів і що знаходимо в творчому доробку М. Куліша та Ю. О'Ніла.

Своєрідним втіленням експресіоністської концепції стала творчість італійця Луїджі Піранделло. Драматург мав змогу добре ознайомитися з драмами Г. Ібсена та М. Метерлінка, осмислити їхні художні прийоми та створити власну драматичну концепцію. У творчості Л. Піранделло цілком очевидно постає ібсенівська модель драми, яка вдало підсилена експресіоністськими прийомами та засобами, серед яких найбільш виразною є концепція “маленької людини” як гвинтика великого механізму, позбавленого індивідуальності та характеру. Автор наділяє її словами та діями, які вона виконує, неначе актор у театрі, при цьому людина настільки приростає до величезної всепоглинаючої машини, що їй не під силу мати власну думку чи хоча б окремі риси характеру, вона – маленький персонаж драматичного дійства під назвою “життя”. Проблема особистості у творчості Л. Піранделло, на думку Є. Бентлі, полягає “не у спробах передати власне “я”, а в придумуванні себе” [11, с. 218]. Герої Піранделло змушені поводитись і говорити так, щоб відповідати своєму статусу, фактично вони надягають певну маску, ховаючи за нею проблиски власного “я”. Звідси основний конфлікт п'єс – зіткнення внутрішніх переживань героя з його зовнішньою оболонкою, тобто власне маскою, яка, за словами Б. Зінгермана, покликана приховати не лице, а його відсутність, “герой соромиться не свого характеру, а того, що його у нього просто немає” [58, с. 210].

Розвиток дії п'єс – це поетапний шлях боротьби людини з маскою, що призводить до стану психічної неврівноваженості. Така побудова надає образам

мобільності та пластичності попри мінімальність зовнішньої дії. У цьому – самобутність “театру масок” Л. Піранделло, який вніс свій відчутний вклад у театральний поступ XX століття.

Третій період розвитку драматичного мистецтва дослідники пов’язують з кінцем 20-их – 30-тими роками, коли світ охопили чергові потрясіння: світова економічна криза, крах фінансових бірж, війна в Іспанії, наростаюча загроза фашизму. Розвиток драматургії цього періоду пов’язують з ім’ям Бертольда Брехта, який вводить новий принцип епічної розповіді, що лягає в основу створеного ним “епічного театру”. Ключовим нововведенням Б. Брехта стає принцип белетризації драми. Відкидаючи естетику експресіонізму, драматург по-новому описує зовнішнє середовище, показує класове розшарування суспільства, фокусує увагу на економічних та політичних суперечностях.

Б. Брехт використовує нову техніку композиційної побудови п’єс: відхиляючись від фабульної дії, вводить хори і зонги, які виконують своєрідну коментаторську функцію, практикує довгі ліричні відступи, більш характерні для поем. У цілому названі елементи несуть інформацію, протилежну фабулі п’єси, створюючи ефект “очуження” – культовий для драматургії митця. За його допомогою Б. Брехт намагається не просто показати суспільні вади чи змусити глядача задуматись над моделями поведінки в певній ситуації, як того хотіли нові драматурги, а прагне припустити інший варіант розвитку подій, натякнути на те, що ховається за об’єктивною логікою часу, таким чином активізувати “критичну думку глядача” [195, с. 56].

Зближуючи драму з традиціями епохи Ренесансу, Б. Брехт пародіює сюжети п’єс Відродження, зокрема Шекспіра, разом з тим, за словами І. Фрадкіна, це “не банальне повторення чи наслідування” [195, с. 44]. Даний прийом доповнює теорію епічного театру драматурга: поглянувши під новим кутом зору на проблему, можна побачити інші причини та наслідки. У п’єсах драматурга, на відміну від експресіоністів, знаходимо момент катарсису, який хоч і трактується автором як момент найвищої психологічної напруги, але заперечує вчення Аристотеля про його очищувальний ефект, адже прозріння та

глибоке розуміння ситуації до героїв п'єс німецького драматурга так і не приходять (особливо яскраво використання такого прийому помітно у п'єсі “Матінка Кураж”). На думку Фрадкіна, Брехту не важливо було, щоб герой, переживши страждання, “отримав урок”, важливо, щоб це побачили та проаналізували глядачі.

Як режисер Б. Брехт висуває жорсткі вимоги до акторської гри. На його переконання, актор, повинен одночасно виступати і в ролі свідка, і в ролі стороннього спостерігача, який оцінює події, тобто має критично ставитися до образу. Незначна кількість декорацій лише натякає на місце дії, задній фон сцени часто завішаний плакатами з ключовими цитатами з п'єси. Нововведення німецького драматурга будуть плідно підхоплені театрами 40–50-их років, зокрема абсурдистами та представниками політичного театру.

Таким чином, європейська драма кінця XIX – перших десятиліть XX століття пройшла декілька етапів розвитку. Початок драматичної революції пов'язаний із мистецькими нововведеннями Г. Ібсена та А. Стріндберга які були підхоплені і творчо переосмислені Б. Шоу, М. Метерлінком, В. Б. Сйтсом, Г. Гауптманом, А. Чеховим та іншими. Цей процес вилився в загальний рух під назвою “нова драма”, основна мета якого – заперечення існуючої моделі п'єс на користь дискусії та відкритого фіналу. 10-ті – 20-ті роки позначені експресіоністсько-авангардистською драмою, для якої характерним було максимальне зменшення дієвої частини, введення схематизованих персонажів-функцій, використання маски тощо. Третій етап, котрий припадає на кінець 20их початок 30-их років, характеризується різновекторними пошуками драматургів з одночасним запереченням “новодраматичних” здобутків як застарілих та зверненням до античної моделі п'єс.

1.2. Драматургія М. Куліша та Ю. О'Ніла у світлі компаративних студій

Масштабність та актуальність змін драматичного жанру початку ХХ століття зумовили необхідність типологічного зіставлення специфіки їхнього вираження в споріднених художніх структурах як на рівні творчості окремих письменників, так і національних літератур загалом. У контексті компаративістичного дослідження типологічний підхід дасть змогу осмислити конкретний літературний твір у загальній перспективі, тобто вийти за межі національних характеристик та встановити “ступінь інтеграції різних національних культур і літератур за умови збереження їх національної ідентичності” [40, с. 5]. Важливість такого типу порівнянь у тому, що вони виконують не лише пізнавальні завдання, а й “...оцінні й цінніснотворчі функції, слугують визначенню масштабу явища, вказують на їхні взаємні пропорції” [70, с. 523]. Тобто завдяки порівняльним студіям драматичних моделей визначається їх сенс та окреслюється відносна й самодостатня цінність аналізованих явищ, подібність яких, як зауважує азербайджанська компаративіст Р. М. Гейбуллаєва, є результатом перетину культур, епох, прямих або опосередкованих контактів, а також внутрішніх закономірностей самої літератури [33, с. 270].

Методологія порівняльного вивчення драматичної спадщини М. Куліша та Ю. О'Ніла ґрунтується на положенні про спільності, які зумовлені не прямим генетичним зв'язком, а впливають зі схожих історичних обставин. Такі відношення, як правило, позначені різнобічним характером та складною структурою, включаючи тематичну близькість, однакову політичну чи соціальну спрямованість, спільну філософську концепцію, психологічні елементи, вивчення яких у всій сукупності сприяє глибшому пізнанню творів. Одночасно подібності майже ніколи не бувають повними, саме тому потрібно говорити і про відмінності та розбіжності при типологічних сходженнях, виявлення яких окреслює самобутність літературного твору, а відтак допомагає

визначити національну специфіку літературного явища, що є одним із пріоритетних завдань компаративних студій.

Порівняльна типологія передбачає, що елементи єдності руху літератур існують у їх розмаїтості як іманентній реальності, і, щоб не скотитися до спрощення і схематизму, треба брати за основу цю іманентність і шляхом індуктивного аналізу структур виявляти спільні тенденції і типологічні відповідності загального, регіонального чи світового розвитку літератури як складника духовної культури [136, с. 24]. Продуктивною щодо зазначеної проблеми є теорія Е. Касперського про площини порівнянь. Першою з них, як зазначає автор, є “сфера діячності, де ситуація часової відстані визначає як поле, так і характер порівняння, а часова дистанція долається й перетворюється на синкретичну одночасність” [70, с. 533]. Друга площина порівнянь визначається “зіставленням явищ, так чи інакше віддалених просторово, як близьких, так і далеких, як синхронних одне щодо іншого, так і асинхронних”. Третю обіймає “порівняння відмінних семіотично дискурсів і форм культури” [70, с. 534]. Порівняння підтверджують факти існування літературних та культурних універсалій, незалежно від наявності або відсутності історичної спорідненості між культурами, їхнього географічного розташування та взаємних контактів. Сутністю порівнянь такого роду є подолання просторових відстаней, чужості окремих культур і літератур та пошук їхніх структурних відповідностей.

Для дослідження драматичних творів українського та американського авторів характерною є друга площина порівнянь, у якій розглядаються просторово віддалені явища. Попри незначну хронологічну невідповідність написання деяких п'єс, у цілому творчість М. Куліша та Ю. О'Ніла розглядається в контексті певної культурно-історичної парадигми, яка сформувалася у перші десятиліття ХХ століття. З цих міркувань відносимо доробок драматургів до синхронних явищ, позначених національною специфікою.

Для підтвердження доцільності типологічного зіставлення зразків української та американської драматургії беремо за основу класифікацію типологічних аналогій словацького компаративіста Д. Дюришина, який виділяє три основні підвиди цих сходжень. До першого вчений відносить суспільно-типологічні схожості (відмінності), природа яких визначається соціальними та ідейними чинниками. Вона позначається на всій структурі художнього твору, але в найбільш концентрованому вигляді виступає в його ідейних компонентах, відображаючи філософські погляди свого часу й перебіг думок автора [52, с. 176].

У нашому дослідженні наявність першого підвиду сходжень базується на хронологічній одностадіальності творчості М. Куліша й Ю. О'Ніла – перші десятиліття ХХ ст., що позначені в обох країнах радикальними змінами в суспільно-політичній та духовно-культурній сферах. Для України – це період громадянської війни та революції (1917–1920), перебіг та наслідки яких вплинули як на долю країни, так і на долю окремих індивідів, передусім молодих інтелектуалів, більшість з яких знаходилися в епіцентрі подій, пов'язуючи з ними надії на встановлення державності та національно-духовне відродження українства. Постреволюційний період виявив неспроможність їхніх сподівань: відсутність єдності, боротьба різних державницько-ідеологічних течій (марксизму, націоналізму, монархізму), більшовицько-російський наступ на українізацію, репресії – все це породжувало серед письменників зневіру та розчарування, а відтак стало предметом художнього переосмислення у літературі, насамперед у драматичному мистецтві, яке знаходилось у стані піднесення. Провідне місце в цьому контексті належало театру “Березіль” під керівництвом Л. Курбаса, що об'єднав навколо себе талановитих драматургів, у коло яких потрапив і М. Куліш, ставши ключовою фігурою театру. Творча співпраця Л. Курбаса та М. Куліша доводить тезу про “діалогічну модель творчості”, а відтак амбівалентність драматургії, яка існує у двох іпостасях – тексті та його сценічному втіленні. Кожну з них можна вважати цілісною, але справжня суть п'єси полягає в їхньому поєднанні, що

доводить, зокрема, постановка п'єси М. Куліша “Народний Малахій”, у якій з ініціативи Л. Курбаса були змінені деякі образи та сюжети.

Саме завдяки Л. Курбасу відбулося знайомство М. Куліша з європейським авангардним театром, зокрема експресіоністською драмою, у руслі якої письменнику вдалося на сцені втілити всю складність і суперечливість постреволуційної ситуації, акцентувати увагу на загострених, контроверсійних почуттях персонажів, роздвоєній свідомості, трагічній долі та тотальному трагізмі. Дискусії й діалоги дійових осіб, які стають рупорами певних ідей, ведуться навколо образу Батьківщини, при цьому кожен по-своєму бачить майбутнє України та свою роль у державотворенні, осмислюючи конфліктність тогочасної дійсності. Звернення до української історії, її традицій, широке використання фольклорних образів, мотивів, які набувають у текстах символічного звучання, надають творам М. Куліша універсальності й глибини, порушуючи наболілу проблему історичного буття українського народу.

На відміну від України, для США початку ХХ ст. характерний економічний бум, пов'язаний зі швидким ростом промисловості. Америку поглинає хвиля бізнесу та накопичення, підсилена позитивістською теорією біологічного детермінізму й тезою боротьби за виживання. Актуалізується поняття “американської мрії”, яке поширюється на всі галузі людської діяльності, в тому числі на літературу й театр. Новий статус країни – тема, на якій сфокусована увага більшості письменників, зокрема драматургів, які знаходилися у процесі пошуку власного стилю. У таких умовах формується концепція національної драми, пріоритетне місце у якій належить Ю. О'Нілу – талановитому й проникливому митцю, людині свого часу, яка повною мірою відчула на собі трагічні наслідки епохальних змін американського суспільства. Життєвий досвід, помножений на талант і творчу інтуїцію, сприяв виробленню особливої творчої манери письменника, названої ним самим “плавильним котлом”. Не віддаючи переваги певному напрямку, О'Нілу вдалося органічно поєднати реалістичне відображення життя з модерністськими європейськими

тенденціями та класичною драмою, а відтак переосмислити їх у контексті американських соціокультурних реалій. У результаті були створені яскраві гостропсихологічні п'єси, позначені глибоким проникненням у трагедію особистості ХХ століття, водночас одержимістю добратися до основ буття. Саме така концепція стала ядром театру США, забезпечивши йому незмінний успіх упродовж ХХ ст.

Таким чином, незважаючи на різне наповнення суспільно-політичних змін в Україні та США, очевидний їхній вплив на особливості функціонування театрального мистецтва, а також світогляд і творчий шлях Ю. О'Ніла й М. Куліша, які стали свідками й безпосередніми учасниками подій, що позначилося на ідейно-тематичній спрямованості п'єс, визначило специфіку конфліктних ситуацій, окреслило поетикальний спектр творів.

У поле наступного підвиду зіставлень, згідно з Д. Дюришиним, потрапляють літературно-типологічні аналогії, які включають специфічні літературні явища. Вчений зазначає, що літературі як особливій формі відображення дійсності притаманне існування власних закономірностей, закорінених у літературно-типологічних або структурно типологічних аналогіях, які виникають унаслідок розвитку стилів і напрямів, а в кінцевому підсумку – й окремих компонентів твору [52, с. 183]. Такий підхід, згідно з узагальненням В. Будного та М. Ільницького, дає змогу простежити динаміку літературного процесу, подолати суперечність між його діахронічним та синхронічним аспектами, показати єдність проблематики та поетики, змістовність літературних форм [17, с. 127]. Це означає, що аналогії та відмінності повинні розглядатися на тлі художніх напрямів, жанрів і жанрових форм, враховуючи такі складники твору, як ідейно-психологічна спрямованість, характеристика персонажів, композиція та сюжетобудова, мотиви, образна система тощо. У межах нашого дослідження аналогії простежуються передусім на рівні поетики жанру, передбачаючи аналіз компонентів, які становлять, згідно з генеологічними узагальненнями, ключові жанрові характеристики, а саме конфлікт, сюжетно-композиційна організація творів, образно-сміслові

константи. Ми керувалися художньо домінуючими складовими п'єс українського та американського авторів, порівнюючи знакові у своїй спільності явища.

Вказаний ракурс дослідження спонукає до пошуку певної першооснови, інваріанта як наскрізної моделі драматичного твору. В. Будний та М. Ільницький, характеризуючи поняття жанру як рухомої категорії, яка спрямована на “стійкі, повторювані, упізнавані типи літературних структур” [17, с. 193], уводять поняття жанрового генотипу – сукупності розрізнявальних ознак, які є спільними для творів певного жанру [17, с. 204]. Вивчення можливих узагальнених моделей дасть змогу виявити, “яким чином ці моделі продукують нові художні тексти”, а відтак простежити, “як певні культурно-історичні особливості набувають відображення в художніх творах” [33, с. 342], тобто як вони формалізуються. У контексті нашого дослідження визначення спільних ознак драматичного твору дозволить окреслити коло їх видозмін у ХХ столітті, а відтак виокремити у творчості М. Куліша та Ю. О'Ніла індивідуально-авторський фенотип, позначений інноваційними жанровими рисами.

Виникнення драми як самостійного жанру пов'язано з епохою Просвітництва, діячі якої виступили проти класицистичних канонів у літературі, передусім драматургії, закладаючи основи реалістичної естетики. Саме на протигагу класицистичній трагедії і виникла “міщанська драма”, теоретиками якої вважаються Д. Дідро та Г. Е. Лессінг. Так, Д. Дідро визначив драму як середню форму між трагедією і комедією, зокрема зазначаючи: “Людина не завжди буває в горі або в радості. Існує, отже, якась відстань, яка розділяє комічний і трагічний жанри” [50, с. 143]. Полемізуючи в деяких питаннях з Д. Дідро та спираючись на концепцію Аристотеля, Г. Е. Лессінг у праці “Гамбурзька драматургія” будує свою теорію на концепції наближення літератури до реального життя з його колізіями, суперечностями, динамікою та визнанням мистецтва як наслідування не прекрасної, а реальної (повсякденної) природи. Розвиваючи вчення про трагічного героя, критик найбільш трагічною

вважає долю такого персонажа, який страждає не через власну зіпсутість, оскільки за природою є благородним, а через фатальну помилку, яка є проявом його слабкості як людини. Смерть героя набуває універсального змісту, адже глядач бачить зовнішні причини, які зумовили його трагічну участь. Лессінг вважав, що трагедія не повинна викликати уявлення у глядача про неминучість смерті героя, а навпаки – повинна висвітлювати темні шляхи історії і закликати до боротьби зі злом [109].

Таким чином сформувалися основні критерії драми як жанру, відмінного від комедії й трагедії, водночас такого, що може оперувати елементами обох, заповнивши “величезну сюжетно-тематичну прірву між ними” [107, с. 578]. Все ж драма з її похмурою та сумною розв’язкою більше тяжіє до трагедії, тобто є твором “трагічного модусу” [66, с. 120], тому іноді важко достеменно окреслити різницю між ними. Згідно з Аристотелем, трагедія – це “показ серйозної та закінченої дії, яка через страх та співчуття сприяє очищенню побідних почувань” [5, с. 1072]. Її характерними складовими, за теорією грецького мислителя, є: перипетії (зміна дії на протилежну), впізнання (перехід від незнання до знання) та страждання (дія, яка безпосередньо призводить до смерті). Категорія трагічного як невід’ємний складник драми, на думку вченого, має об’єктивний характер, в його основі – перехід від щастя до нещастя: вступаючи у конфлікт з долею та волею богів, герой зазнає нещастя. Давньогрецька трагедія майже завжди закінчується смертю головного героя, його прирікають на загибель надприродні сили, античний фатум.

На відміну від трагедії, “драма не вирішує глобальних філософських та інших проблем, а відображає приватне життя людини в її стосунках із соціальним, політичним, побутовим, родинним середовищем” [107, с. 344]. Засаднича протилежність драми та трагедії полягає в тому, що катастрофа “героя є значною мірою наслідком випадковості, що через неї діє закономірність”. Звідси й конфлікт драми, який полягає у боротьбі “головного героя з переборним началом, з силою, яку можна перебороти, та герой у цій боротьбі не перемагає”. Якщо у трагедії щаслива розв’язка принципово

неможлива, оскільки герой мусить зазнати катастрофи, то драма завершується його поразкою, при цьому він не є винятковою особистістю, як у трагедії, а постає звичайною людиною (незалежно від того чи це позитивний, чи негативний персонаж) [107, с. 154-155].

Саме увага до щоденних проблем пересічного індивіда, який відчуває тиск зовнішнього світу та власну невлаштованість, була підхоплена новодраматичним рухом наприкінці XIX століття, представники якого поставили завдання кардинально реформувати традиційну драму, а відтак продемонструвати її можливості на новому етапі розвитку людства. Вільна форма драми, що допускала використання різних художніх елементів, виявилась найбільш гнучкою у період Модернізму з його нетрадиційністю та радикалізмом. У таких умовах драма, поступово витісняючи трагедію та комедію як жанри у чистому вигляді, тяжіє до гібридності та синтезу на різних рівнях. Цей процес, відомий як “смерть жанровості” [175, с. 467] чи “атрофія” [66, с. 125], упродовж XX століття лише поглиблювався, значно розширюючи авторські можливості. На думку В. Будного, “деканонізація жанрів, їх гібридизація, дифузія і взаємозаміна” як характерні естетичні орієнтації доби Модерну означали “розширення творчої свободи митця і публіки” [17, с. 202].

Відтак, в залежності від естетичних уподобань митця, його творчої манери, світогляду, з’являється низка різновидів “нової драми”, серед яких “драма ідей”, “інтелектуальна драма”, “драма-дискусія”, “драма крику” та інші. Все ж, незважаючи на значні жанрові модифікації, драма початку XX століття не втрачає усталеного комплексу ознак, їй, як зауважує В. Будний, притаманні певні розпізнавальні риси, до яких вчений відносить передовсім “аристотелівське визначення драми як наслідування великої та завершеної дії, що реалізується через діалог та викликає катарсис” [17, с. 200]. Фактично, “нова драма” стала новим родо-жанровим утворенням. Звернувшись до античної спадщини, синтезувавши класичну грецьку трагедію та комедію, вона водночас заперечила їх. На думку М. Роздольського, зміна будови драми кінця XIX – початку XX століття передусім полягає в тому, що у ній “акція концентрована в

душі головних осіб” [167, с. 65]. Модерна драма вимагає досконалого та всебічного змалювання характерів і оточення, широкого окреслення осіб та стосунків, відповідно конфлікти виявляються більше у словах, ніж у діях. П’єсам притаманний яскраво виражений соціально-критичний пафос, зіткнення протилежних ідей, гострий морально-філософський конфлікт. Така концепція драми актуалізувалась через прийоми ретроспективно-аналітичної композиції, відкритого фіналу, дискусійності, точності передачі часу та місця дії.

У перші десятиліття ХХ століття “нова драма”, залишивши “основне ядро” незмінним, переживає “новий виток” змін, породжених авангардистськими течіями сюрреалізму, футуризму, експресіонізму тощо, а відтак абсурдизму, що виразилося у чимраз більшому відході від класичної форми й тяжінню до епатажності. Назва “нова драма” втрачає свою актуальність, трансформувавшись у поняття “авангардистського театру”, який породжує низку відгалужень, позначених національною та індивідуально-авторською своєрідністю. У цьому контексті знаковою постає німецька “експресіоністська драма”, справивши значний вплив на розвиток українського та американського театру, в тому числі й творчість М. Куліша та Ю. О’Ніла. Для неї характерні: відсутність чіткої сюжетної лінії, наявність героїв-функцій, які постають рупорами ідей, напружені діалоги, стрибкоподібний ритм, плакатність мовлення. Проте якщо у М. Куліша модель експресіоністської п’єси виражена більш послідовно, то в Ю. О’Ніла спостерігається тяжіння до її поєднання з елементами класичної драми, зокрема трагедії. Правда, ці ознаки варіюються письменником у різних співвідношеннях. Загалом, творча парадигма обох драматургів, які стали причетними до процесу відродження театрального мистецтва у своїх країнах, формувалася у площині модифікації “нової драми” в авангардистську, головню експресіоністську. Вказана площина є спільною для українського та американського майстрів пера, що дає підстави для здійснення аналізу літературно-типологічних аналогій їхнього творчого доробку. У дослідницький ракурс дисертації введено твори, в яких найбільш повно виражена індивідуальна манера авторів, зокрема “Комуна в степах” (1925),

“Народний Малахій” (1927), “Патетична соната” (1929), “Маклена Граса” (1929) М. Куліша та “За небокраєм” (1918), “Анна Крісті” (1920), “Волохата мавпа” (1922), “Імператор Джонс” (1922), “Пристрасті під в’язами” (1925) Ю. О’Ніла.

Ще одним підвидом типологічних аналогій є психологічно-типологічні подібності, які пов’язані з індивідуально-психологічною схильністю творчої особистості до певної форми художнього вираження. Д. Дюришин наголошує, що в основі чинників, які беруть участь у творчому акті створення художнього тексту і в його сприйнятті, лежать деякі особливості психіки [70, с. 123], тому доцільно звертати увагу на взаємозв’язок суспільно-літературних моментів, з одного боку, та індивідуальної схильності творців – з іншого. Тобто джерело натхнення митців, які творять в той чи інший період, активізує схожі бачення конфліктних ситуацій, висуваючи на передній план певну рису, характерну для того стилю, який є актуальним. У результаті схрещення з індивідуальністю автора, тобто його особистим світосприйняттям, створюється універсальна картина художнього світу, де творчість досліджуваних авторів сприймається як окрема частина одного цілого.

Відомо, що молодий Микола Куліш працював народним комісаром з питань освіти у Катеринославській губернії. У коло його обов’язків входила, серед іншого, інспекція шкіл, тож драматург мав змогу мандрувати українським степом, спілкуватися з простим народом, оцінити на місцях усі переваги та недоліки впроваджуваних на той час соціалістичних реформ, які швидко виявили свою неспроможність, а відтак і загрозову сутність. Усвідомлення величезної прірви між надією на переродження людини заради створення нового ладу та очевидною неможливістю побудови утопічного суспільства стало основним чинником трагічного модусу світобачення драматурга: на вершині морального й духовного розвитку головні герої його п’єс помирають, втілюючи авторську думку про марність сподівань або ж втрачають розум від безсилля (Марина та Ілько з “Патетичної сонати”, Малахій з “Народного Малахія”, Вишневий з “Комуни в степах”). Глибока внутрішня криза

М. Куліша, спровокована національними та суспільними чинниками, актуалізується у п'єсах у формі біблійних та фольклорних алюзій, архетипних образів, символів, які створюють широку підтекстову площину, що вимагає розгляду крізь призму психоаналітичних теорій.

Своєрідність творчості Юджина О'Ніла, глибина закладених у п'єсах думок пов'язані, як і в Миколи Куліша, з особливостями світосприйняття письменника, яке формувалося в період швидкого розвитку американської економіки, культу бізнесу та золотої лихоманки. З одного боку, його вабила "американська мрія", він навіть зважився на популярну тоді авантюру – відправився золотошукачем в Гондурас. З іншого – автор болісно реагував на тогочасні реалії, адже швидко зрозумів існуючу розбіжність між ілюзією та реальністю, що у значній мірі визначило ідейно-змістові домінанти доробку письменника. Важливим чинником формування творчої манери О'Ніла стали умови, в яких проходило його дитинство. Майбутній драматург ріс у сім'ї акторів: постійні переїзди у зв'язку з гастрольями батьків та, як наслідок, відсутність повноцінного дитинства, друзів, зрештою, домашнього затишку призвело до "відчуття бездомності, неприкаяності та душевного дискомфорту, котре залишиться з ним на все життя" [217, с. 6]. Митарства Юджина О'Ніла, а згодом хвороба (туберкульоз) породили в ньому потяг до самозаглиблення, спонукали по-іншому глянути на світ: він звертається до класичних зразків філософії та літератури, цікавиться модерністським театром, відвідує спеціальні семінари при Гарвардському університеті та врешті-решт ставить собі за мету стати драматургом.

Вказані спостереження спонукають до застосування в дисертаційному дослідженні елементів психоаналітичного методу, який допоможе пояснити особливості образної структури творів певним підсвідомим імпульсом.

Усі три типи сходжень, запропоновані Д. Дюришиним, на практиці переплітаються, доповнюють та перекривають один одного, але їх розмежування дозволяє точніше визначити та охарактеризувати загальні і

специфічні складові творчості письменників – представників різних національних літератур.

У межах вибраного нами дослідження поряд з базовим типологічним методом продуктивним є використання генетико-контактного методу. Водночас, як констатує Д. Наливайко, між контактологією і типологією не можна провести чітку демаркаційну лінію: це взаємопов'язані і взаємодіючі дослідницькі методики, що становлять спільний теоретико-методологічний каркас літературної компаративістики [136, с. 18].

Предметом генетико-контактного дослідження є еволюція та взаємозалежність літературних явищ, яка ґрунтується на їхніх зв'язках у літературному просторі й часі. Генетичний метод заснований на порівнянні подібних літературних явищ та історичному їх розгляді для з'ясування наявності / відсутності спорідненості між ними. Предметом генетико-контактного дослідження є різноманітні взаємодії у міжлітературному просторі й часі, що їх оприявнюють такі категорії, як традиція, еволюція, вплив, запозичення, рецепція тощо. Генетичний метод розглядає схожість між літературними явищами як свідчення спільності їхнього походження, а розбіжності між ними – як ознаку різнорідності. Подібність, засновану на генетичних зв'язках, виявляємо між літературними явищами, які виростили на ґрунті спільної спадщини [17, с. 54].

У межах цього методу виділяють ретроспективний та проспективний погляди. Для нашого дослідження актуальним видається останній (проспективний), оскільки він дає змогу висвітлити еволюційні лінії літературного явища, оперуючи поняттями традиції та новаторства.

Контактологічний метод зосереджений на вивченні безпосередніх зв'язків між синхронними явищами. Згідно з підходом Д. Дюришина, контакти поділяються на зовнішні зв'язки (або прямі контакти), які не впливають на структуру твору та внутрішні зв'язки, що їх виявляють на різних структурних рівнях твору-реципієнта шляхом аналітичного його зіставлення з твором-донатором, під час якого з'ясовується міра залежності у формі цитат, алюзій,

наслідування тощо. Безпосередніх контактів між М. Кулішем та Ю. О'Нілом не виявлено, проте відомо, що обидва драматурги наслідували художні форми європейського театру, зокрема “нову драму”, “драму крику”, що дає підстави для дослідження шляхів проникнення п'єс європейських авторів на терени українського та американського культурного просторів, а відтак специфіки засвоєння і способів художньої трансформації окремих драматичних елементів у доробку М. Куліша та Ю. О'Ніла.

Отже, наслідком використання порівняльно-типологічного методу була констатація еволюційного характеру літературних процесів, на тлі яких розвивалась творчість українського та американського драматургів. Застосування теорії Е. Касперського дало змогу обґрунтувати дослідницьку стратегію просторово віддалених літературних явищ, які є одностадіальними та належать до певного літературно-естетичного типу. Трьохрівнева класифікація типологічних аналогій Д. Дюришина, своєю чергою, визначила методологічний інструментарій для пошуку суспільно-літературно- та психологічно-типологічних аналогій драматичної спадщини М. Куліша та Ю. О'Ніла.

Висновки до розділу 1

Послідовно-хронологічний аналіз драматичного мистецтва кінця XIX – перших десятиліть XX століття засвідчив поступальний характер його розвитку. Нововведення Г. Ібсена та А.Стріндберга, зокрема відкритий фінал, дискусія, зменшення кількості дійових осіб та звуження життєвого простору отримали подальше продовження у творчості драматургів різних країн (Б. Шоу – Велика Британія, Г. Гауптман – Німеччина, М. Метерлінк – Бельгія, Франція, В. Б. Сйтс – Ірландія, О. Олесь – Україна, А. Чехов – Росія та інші). Одночасно “нова драма” знайшла неоднорідну інтерпретацію у площині різних мистецьких течій, зокрема натуралізму, символізму, неоромантизму.

Експресіоністська “драма крику”, яка виникла у перші десятиліття ХХ століття, розвивалася в опозиції до ібсенівської моделі, ввівши мотиви всепоглинаючого фаталізму, страху перед жорстокістю та неупорядкованістю буття. Серед поетикальних особливостей виокремлено такі: схематизація персонажів, наявність образів-функцій, патетика та плакатність мовлення. Ключовим для експресіоністів стало введення образу “нової людини”, котра здійснює подвиг заради високої мети, проте, як правило, зазнає поразки, так і не змігши перемогти старе суспільство (Есташ де Сен-П’єр з п’єси “Громадяни Кале” Г. Кайзера).

Кінець 20-их початок 30-их років – третій етап розвитку драми, позначений різноспрямованими пошуками драматургів, серед яких ключовим явищем визначено “епічний театр” Бертольда Брехта.

Описані у роботі методи стали фундаментальним інструментарієм для розгляду творчої спадщини М. Куліша та Ю. О’Ніла у компаративному вимірі. Порівняльний аналіз драматичного доробку авторів на різних рівнях (згідно з класифікацією Д. Дюришина) дозволив простежити суспільно-типологічні спільності, специфічні літературні явища та психологічно-типологічні подібності. Виокремлення ідейних компонентів творів сприяло поглибленому вивченню філософсько-світоглядних концепцій М. Куліша та Ю. О’Ніла з урахуванням культурної та геополітичної ситуації в Україні та США на початку ХХ століття. Дослідження жанрової поетики творів відкрило простір для виявлення жанрового інваріанта драматичних творів, а відтак окреслення його видозмін та індивідуально-авторського фенотипу. Застосування генетико-контактного методу уможливило дослідження питання літературної взаємодії у просторі й часі, висвітлення їх еволюційних ліній.

РОЗДІЛ 2. УКРАЇНСЬКА ТА АМЕРИКАНСЬКА МОДЕРНА ДРАМА: ІСТОРИКО-ЛІТЕРАТУРОЗНАВЧИЙ АСПЕКТ

2.1. Особливості трансформації європейської модерної драми в українському письменстві

Завдяки зникненню ідеологічних бар'єрів українська модерна драма знаходиться в активному полі зору наших науковців. На сьогодні їй присвячено десятки монографій, статей, дисертаційних досліджень, серед них праці Р. Пархомика “По дорозі в казку українського модернізму” (1996), М. Кудрявцева “Драма ідей в українській новітній літературі” (1997), С. Хороба “Українська модерна драма кінця XIX – початку XX століття (Неоромантизм, символізм, експресіонізм)” (2002), В. Працьовитого “Національний характер в українській драматургії 20-их – початку 30-их років” (2004), А. Матющенко “Час героя: Українська драматургія першої третини XX століття” (2004), В. Панченка “Володимир Винниченко: парадокси долі і творчості” (2004), Т. Свербілової, Н. Малютіної, Л. Скорини “Від модерну до авангарду: жанрово-стильова парадигма української драматургії першої третини XX століття” (2009), А. Білої “Український літературний авангард: пошуки, стильові напрямки” (2009), Л. Залеської-Онишкевич “Текст і гра. Українська модерна драма” (2009), Л. Демської-Будзуляк “Драма свободи в модернізмі. Пророчі голоси драматургії Лесі Українки” (2009) та інші. У дослідженнях подано не лише ґрунтовний аналіз поступального розвитку української драми окресленого періоду, а й визначено стратегію розгляду жанру в контексті західноєвропейської “ нової драми”, що дає можливість представити картину взаємодії вітчизняного письменства кінця XIX – початку XX століття з літературами інших країн. Цій проблемі, зокрема, присвячені дисертаційні дослідження В. Панченка “Творчість Володимира Винниченка 1902–1920 р.р. у генетичних та типологічних зв'язках з європейськими літературами” (1998),

М. Кореневич “Типологія та поетика драм Миколи Куліша в контексті європейської “нової драматургії” (2001), О. Блашків “Тенденція до “ліризації” драми у творчості О. Олеся та В. Б. Єйтса” (2009), І. Баранової “Драма-діалог Лесі Українки та діалогічна традиція в європейських літературах” (2011) та інші.

І все ж питання компаративного аналізу генетичних та типологічних зв'язків української драматургії з європейською залишається недостатньо з'ясованим, зважаючи на жанрово-стильову багатогранність та самотність творчого доробку вітчизняних майстрів слова, що й зумовлює актуальність проблеми підрозділу, мета якого – простежити етапи розвитку модерної драми в українській літературі, її модифікації та трансформації у взаємозв'язках з європейською драматургією вказаного періоду, а відтак визначити місце доробку М. Куліша у цьому процесі.

Пожвавлення театрального життя в Україні після кризового періоду 60 – 70-х рр. XIX ст. пов'язують з діяльністю М. Кропивницького, М. Садовського та І. Карпенка-Карого, яким вдалося заснувати перший український професійний театр. Основною вимогою, яку М. Кропивницький як режисер новосформованого соціально-побутового театру поставив перед трупю, було “грати, не помічаючи глядачів”, подібно до режисерів “нової драми”, котрі заперечували гру на публіку, ставлячи вимогу внутрішнього переживання ролі. Після довгих тріумфальних гастролей у Петербурзі “театру корифеїв”, за словами Ю. Коваліва, “вдалося подолати міф про українську драматургію як провінційну, екзотико-етнографічну з недолугими та примітивними п'єсами” [76, с. 449]. Режисери та актори віддавали перевагу зображенню життя у формах самого життя, що відповідало художнім принципам реалізму. Все ж, незважаючи на значний прорив, тематично постановки корифеїв були обмежені мотивами кохання-одруження, переплетені народними піснями та танцями. Ю. Ковалів пояснює цей факт любов'ю глядача “з невиробленим естетичним смаком” [76, с. 453] до водевілів. М. Кудрявцев аналогічно висновує, що

українська соціально-побутова драматургія окресленого періоду “приземлена та призначена для невибагливого глядача” [94, с. 27].

На цьому тлі помітно виділялися п'єси М. Старицького, який був драматургом і режисером водночас. Письменник нерідко переробляв чи, радше, komponував спектаклі. На думку літературознавців, саме “інтертекстуальна практика Старицького розв'язала проблему репертуару українського театру” [76, с. 453]. Зберігши романтично-ліричний сюжет з елементами народних фавул, драматург динамізував інтригу та осучаснив образи персонажів, додавши їм соціального змісту. Незважаючи на певний поступ у напрямку до європейської драми в цілому, на кінець XIX століття у репертуарі театру корифеїв переважали комедії і мелодрами, за винятком декількох трагедій, створених, щоправда, у традиційному ключі.

Першим, хто насмівся заперечити суто розважальну функцію сценічного мистецтва, спрямувавши його, за європейськими критеріями, у модерністське русло, був І. Я. Франко. Інтерес письменника до західних віянь був підсилений як географічною близькістю місця проживання українського майстра слова до культурних центрів Європи, так і його тісною співпрацею з професійним театром “Руська бесіда”, який діяв на Західній Україні ще з 1864 р.

Серед створених І. Франком драматичних творів (“Сон князя Ярослава”, “Кам'яна душа”) найбільш новаторською стала п'єса “Украдене щастя” (1893), у якій, зі слів Т. Свербілової, соціальний детермінізм поєднано з модерною екзистенційністю [172, с. 15]. П'єса містить властиву Ібсену ретроспективно-аналітичну композицію, напружену сюжетну лінію та трагічну розв'язку з відкритим фіналом: доля головної героїні, як і в норвезького майстра слова, залишається відкритою для інтерпретацій. Сюжетні перипетії твору ускладнювалися введенням елемента таємниці, що створювало підґрунтя для самоаналізу та позасвідомої мотивації поведінки персонажів, переводячи змодельовані автором ситуації в екзистенційне русло, що проявляється у “лейтмотиві запроданства душі” [172, с. 16], яким пронизано твір.

Важливо, що І. Франко чи не вперше в українській літературі образом Анни підніс питання становища жінки в суспільстві. Очевидна паралель між ібсенівською Норою та франковою Анною, на що вказує у своїх дослідженнях Т. Свербілова. Проте, на відміну від Анни, Нора свідомо прагне змінити своє життя, тож постає сильнішою, більш цілеспрямованою. Натомість героїня “Украденого щастя”, перебуваючи в постійному страху, не здатна на рішучі, вольові кроки, навіть подружня зрада вчинена нею радше з примусу, ніж з любові.

До когорти драматургів “порубіжжя”, п’єси яких, попри очевидну традиційність, містять модерні елементи, відносять Б. Грінченка (“Серед бурі” (1897), “Степовий гість” (1897)), Л. Яновську (“Повернувся з Сибіру” (1897), “Олена” (1905)), Л. Старицьку-Черняхівську (“Гетьман Петро Дорошенко” (1908), “Крила” (1913)), А. Крушельницького (“Артистка” (1901)), С. Черкасенка (“Хуртовина” (1908), “Казка старого млина” (1913), “Про що тирса шелестіла...” (1918)). Вважається, що їхня творчість є перехідною ланкою у процесі становлення української модерністської драматургії, являючи собою синтез символістських та неоромантичних рис з яскраво вираженою психологічно-філософською домінантою. У контексті актуальних для європейських митців проблем свободи вибору “маленької людини” наші драматурги звертались до питань, які тоді постали перед українцями, а саме: національного відродження (Л. Старицька-Черняхівська), руйнації дворянських гнізд (С. Черкасенко), подвійної моралі селян, урбанізації (С. Черкасенко), народження свідомої інтелігенції та її відірваності від простого народу (Л. Старицька-Черняхівська, Б. Грінченко) тощо. Драма, таким чином, ставала важливим трансформатором новітніх настроїв та віянь, що значно підсилювало роль театраль-но-сценічного мистецтва, а відтак заохочувало письменників до подальших пошуків та інновацій.

Більшість літературознавців одноставно пов’язують зародження нової драматургії в Україні з творчістю Лесі Українки як єдиного, зі слів Т. Свербілової, “українського драматурга Модерну світового рівня” [172,

с. 152]. Високо оцінюючи творчість Г. Ібсена, Г. Гауптмана та інших нових драматургів, Леся Українка у власних п'єсах дотримувалась неповторно-авторського стилю, “по-своєму, – як висновує С. Хороб, – перетворила запозичені зі світової літератури мотиви та й значною мірою видозмінила форми подачі цих мотивів” [201, с. 89]. До ключових елементів доробку письменниці дослідник відносить чітко виражену концепцію індивідуалізму, наявні світоглядні та філософсько-психологічні засади еволюції людини, модерністські прийоми ідейно-естетичного вираження, зміну акцентів образної системи творів [141, с. 75].

Показовою у руслі досліджуваної проблеми є жанрова модель драми, в основі якої – напружена внутрішньо сконцентрована сюжетна лінія, котра висвітлює боротьбу ідей та завершується катарсисом (“Одержима” (1901), “Вавілонський полон” (1903)), або, як спостерігаємо у п'єсах пізнього періоду, відкритим фіналом (“Руфін і Прісцилла” (1905), “Бояриня” (1912)) в притаманній поетесі ліричній манері викладу. При цьому авторка пріоритетного значення надає інтелектуальній грі, що ставала не носієм, а “предметом експлікації певної ідеї” [141, с. 80]. Ця особливість підсилювалась уведенням у ремарки образів-символів, які несли “відповідне смислове навантаження” [94, с. 25], зокрема поневоленого народу чи пасивної інтелігенції. Драми Лесі Українки, як і європейських майстрів, не давали готових рецептів вирішення проблем, а, навпаки, наштотували на роздуми, тобто у своїй основі були дискусійними.

Важливо, що творчі задуми Лесі Українки вперше втілено в образі вольового та рішучого героя, часто жінки з неоромантичним світобаченням: не знаходячи порозуміння з соціумом, який постійно пригнічує її високі моральні пориви, вона приречена на поразку. Саме така ситуація зображена у драмі “Бояриня”, протагоністом якої виступає красуня Оксана – безкомпромісна й сильна жінка. Змушена пристосовуватись до нових порядків, вона одягає маску пристойності, ховаючи за нею свою справжню сутність. Якщо Нора у п'єсі “Ляльковий дім” Г. Ібсена зважилась піти від чоловіка, то Оксана заради

кохання пожертвувала власною свободою, через що її подальша життєва доля виглядає трагічною. Підкреслимо, що ситуація за якої жінка, навіть сильна та рішуча, мусить коритися своїй незавидній долі, була типовою для української ментальності, відповідала реаліям тогочасної дійсності.

Попри те, що місце дії ранніх п'єс письменниці – Стародавня Греція та Рим, за такою “ширмою” легко читаються події з українського життя: “[...] екзотичність та віддаленість сюжетів, – як зауважує С. Хороб, – дозволяє авторці ширше розкривати підневільну долю свого народу” [201, с. 66]. Водночас саме “топос іншої країни” [172, с. 154], за спостереженнями Т. Свєрбілової, зближує творчість Лесі Українки з європейським неоромантизмом. Якщо у ранніх творах виразно звучить ідея національного визволення та української дійсності, то згодом вона дещо трансформується, за прикладом “нової драми”, стає більш універсальною, “набуває узагальнюючого значення, з прозірливою проекцією у майбутнє” [94, с. 31].

Авторські новації Лесі Українки стали потужним джерелом та підґрунтям для народження нового покоління драматургів, а відтак розвитку в українському театрі тенденцій, які скеровували його в європейське русло. О. Олесь стосовно цього є знаковою постаттю, саме він, за словами Р. Пархомика, перший в українській літературі “висловлювався мовою символів” [153, с. 9]. В основу п'єс драматурга, за принципом поетики символізму, покладено конфлікт двох світів: духовного та матеріального, що стає формою протесту проти натуралізму та етнографізму, притаманних українській драматургії того часу. Дослідники спадщини драматурга (Р. Пархомик, С. Хороб) акцентують на типовому, у контексті “нової драми”, конфлікті п'єс О. Олеся між особистістю та середовищем, який “постає у своєму внутрішньому осмисленні й підсилюється внутрішнім морально-етичним конфліктом у душі героя” [153, с. 28].

Драматичної напруги автор досягає за рахунок внутрішніх колізій, які передаються через барвисті танцювальні сцени, діалоги та співані партії. Музика, особливо у п'єсах пізнього періоду, стає обов'язковим повноправним

композиційним елементом, “формотворчим чинником на композиційному рівні” [172, с. 137]. Показ роздвоєності духовно-психологічного стану героя проводиться також крізь призму сну, читач стає спостерігачем та суддею водночас, оскільки сам повинен вибрати, що для нього ближче – сон чи реальність.

Важливого значення автор надає кольоровій гамі. Так, у п'єсі “По дорозі у казку” (1912) очевидне домінування червоного кольору, що зближує драматурга з творчістю В. Б. Єйтса. Композиційним елементом п'єси О. Олесея є авторські ремарки, які, крім змістовного наповнення, містять і поради щодо постановки. Образи персонажів, попри їх глибоке внутрішнє розкриття, постають безіменними представниками певного соціального прошарку, у той же час видаються “психологічно довершеними” [14, с. 68], з яскраво вираженою схильністю до самоаналізу та самозаглиблення. У п'єсах знаходимо також українські фольклорно-міфічні образи, зокрема русалок, лісовиків, які підсилюють умовно-декоративну, символічну дійсність п'єси, одночасно поглиблюючи відчуття автентичності.

Визначальною у спадщині драматурга є проблема патріархального укладу українського села, його усталених звичаїв та подвійної моралі, що своєю застиглістю прирікають неординарних людей на страждання. Так, основний конфлікт п'єси “По дорозі в казку” полягає, на думку С. Хороба, “у несумісності-нездійсненності піднесеної і одухотвореної, проте недосяжної мрії з сірою дійсністю вигод та утилітаризму” [204, с. 51]. Поєднуючи реальне з казково-метафоричним, автор створює моторошний метафізичний світ, який тяжіє до антиутопічного. Особливо зловісного ефекту вдається досягти завдяки таким прийомам, як “мовчання”, “сміх-регіт”, які надають твору сюрреалістичного забарвлення. Завершальним акордом стає відкритий фінал твору, який залишає більше запитань, ніж відповідей, породжуючи збентеження та неспокій. Незважаючи на це, п'єса “По дорозі в казку” наділена оптимістичним пафосом, Р. Пархомик називає її справжнім гімном “духовності

та перемоги вірою” [153, с. 33], проте зрозуміти казку дано не всім, а лише тим, хто здатен проникнути в суть людського буття.

Властиве п'єсам О. Олесья “поєднання спокою та руху” [14, с. 45] відрізняє їх від “драм спокою” М. Метерлінка, з яким дослідники часто порівнюють українського майстра слова. О. Олесь, фактично, найбільш повно й багатогранно втілив поетику символізму, водночас виходив за її рамки, випереджаючи драматургію наступного періоду, позначену абсурдистськими елементами. Важливо, що символізм письменника, як і інших представників цього напрямку в Україні, виник, як вважає С. Хороб, з духовної традиції українського романтизму, а не внаслідок заперечення натуралізму, що було характерно для Західної Європи [201, с. 25].

У такому ж дусі, з використанням авангардистської техніки, створено п'єсу “Танець життя” (1913), у якій письменник уводить маріонеток. Чергуючи алогічні діалоги зі значущими мовчазними паузами та музично-танцювальними елементами, автор оголює екзистенційну проблему боротьби за існування. Для цього вдається до образів калік – братів-горбанів, які вступають у конфлікт із зовнішнім світом та з батьками, що дали їм життя, як з ворожою субстанцією. Кульмінацією п'єси є фінальний танець горбанів, котрий вони танцюють над прірвою, що, на думку Р. Пархомика, символізує перемогу горбанів над світом хамства [153, с. 54]. Водночас ціною величезних страждань вони перемагають і самих себе, і свій страх, щоб бути готовими до нових страждань.

Поштовхом для подальших якісних змін та модернізації театрального мистецтва в Україні стали події 10-их – 20-их років ХХ століття (Перша світова війна, розпад Австро-Угорської імперії, Українська революція), які активізували громадсько-політичну думку та розворушили творчу інтелігенцію, що своєю чергою сприяло активізації процесу національного відродження. В ідейно-естетичному наповненні драматургії можна виокремити дві складові, які доповнювали одна одну: з одного боку, починають діяти аматорсько-професійні театри, котрі намагаються донести до пересічного глядача п'єси корифеїв української сцени, з іншого – творча інтелігенція звертає свої погляди

на Захід, охоплений модерністсько-авангардистськими рухами, зокрема сюрреалізмом, експресіонізмом, футуризмом тощо.

На переконання дослідників (Н. Малютіної, Т. Свербілової, С. Хороба), серед новітніх течій найбільший вплив на формування української драматургії 20-х років мав експресіонізм. Саме представники українського експресіонізму, як висновує С. Хороб, стали повноправними творцями драматургічно-літературного контексту ХХ століття [202, с. 271]. Митці намагалися зіставити нове обличчя індустріального світу з традиційно-українським селянсько-патріархальним укладом, поєднуючи глибокий аналіз образів, динамічність фабули [204, с. 279] з “поворотами і перепадами настроїв героїв, які зумовлені психологічними несподіванками” [204, с. 279], що відрізняло п’єси українських драматургів від західноєвропейських. Особливістю українського експресіонізму було й те, що пік розвитку цього напрямку припав на 20-ті роки, в той час як у Європі він поступово відмирав. Це дало підставу українським майстрам слова “органічно злітувати у своїй творчості реалізм з натуралізмом, символізм з експресіонізмом” [201, с. 288]. Тобто йдеться не про пряме наслідування, а про широке використання й творче переосмислення експресіонізму з урахуванням традицій української драматургії та реалій життя.

Ключовими драматургами, котрі репрезентують український модерністсько-авангардистський струмінь, були В. Винниченко, Я. Мамонтов, І. Дніпровський, Л. Курбас, М. Куліш. Незаперечним лідером у цьому списку є В. Винниченко, ранні творчі пошуки якого позначені зверненням до жанру мелодрами, що дало можливість автору поєднати “форму масової культури з актуальними проблемами модерної історії та культури” [172, с. 81]. Подібні міркування висловлює В. Панченко, стверджуючи, що елемент мелодрами зв’язує драматургію Винниченка з українськими традиціями, водночас “у шатах мелодрами виступає інтелектуальна драма” [172, с. 94].

Демонструючи продуктивність творчого діалогу, В. Винниченко сміливо йшов на трансформацію художнього досвіду К. Гамсуна, Е. Золя, Г. Ібсена, А. Стріндберга, Л. Андрєєва: існують очевидні генетичні зв’язки між драмами

В. Винниченка “Пригвождені” та Г. Ібсена “Привиди” (1881р.). П’єсам притаманний гострий внутрішній конфлікт, акцент робиться на психологічних таємницях зі схильністю до вкрай заплутаних моральних вузлів. Носієм найвищої напруги є не зовнішня інтрига, а, за словами В. Панченка, “радше словесні поєдинки, репліки та рефлексії персонажів” [151, с. 78]. У цілому творчому методу драматурга початку століття притаманний симбіоз елементів гри інстинктів, спадковості, біологічного детермінізму, біблійних ремінісценцій, інтертекстуальних алюзій, філософських диспутів, зовнішніх та внутрішніх дискусій, інтриг, питань перебудови людини та мелодраматично відритого фіналу.

Значний вплив на світоглядно-естетичні погляди Винниченка справила філософія Ф. Ніцше. Саме під її впливом у творчості письменника формується новий тип героїв, так звані “нові люди”, як правило, представники інтелігенції – лікар, митець, вчений. Сповідуючи нову мораль, вони намагаються бути “чесними з самим собою” [152, с. 63], прагнуть до “свідомого світоглядно-етичного формування” [122, с. 33], проте в цьому процесі “осягають непримиренні суперечності власного єства й людської природи взагалі” [120, с. 33], що нерідко призводить до трагедії – вони ламають не лише своє життя, а й життя оточуючих, подібне спостерігаємо в Б. Шоу та Г. Гауптмана.

Дія п’єс Винниченка відбувається в реальному часі, здебільшого в родинно-сімейно-дружньому колі, що веде до звуження або обмеження життєвого простору в дусі А. Стріндберга. Персонажі грають на сцені власного життя, завдяки чому виникає подвійна реальність. У драмах наявні мотиви самогубств, психологічних експериментів (“Закон”, “Щаблі життя”, “Великий молох”). Нерідко особисте щастя героя залежить від його громадянської активності, що пов’язано з бурхливими суспільно-політичними подіями в Україні того часу, до яких драматург був безпосередньо причетний. Так, у п’єсі “Між двох сил” (1918) зображена ситуація, в якій сім’я розділена на представників ворожих сил, що дало підстави М. Кудрявцеву ідентифікувати її як “соціально-політичну драму ідей” [94, с. 109]. Через призму життя однієї

сім'ї показано боротьбу прихильників та противників української незалежності, що додає п'єсі напруженості та гостроти. Ретроспективно-аналітична композиція, успадкована від Ібсена, дозволяє виявити впродовж дії приховані мотиви поведінки персонажів як наслідок їхнього минулого. Звідси глибокий психологізм, який дає можливість зобразити моральне сум'яття в душах героїв. Сюжет п'єси гостро-динамічний, герої активні й дієві, проте, за прикладом поезики авангарду, є носіями політичних гасел, рупорами певних ідей. У творі чимало дискурсивних сцен, у яких персонажі висловлюють власні позиції, вживаючи мітингові фрази, короткі речення з імперативними компонентами, риторичні запитання.

Подібна соціальна проблематика була доволі актуальною в тогочасній драматургії. Письменники пропонували різні рішення, акцентуючи на складності вибору, який доводилося робити героям, причетним до революційних подій. Так, у п'єсі І. Дніпровського “Яблуневий полон” (1926) необхідність здійснення протагоністом вибору між обов'язком, тобто вірністю революційній ідеї, та новим для нього почуттям кохання призводять до роздвоєння його внутрішнього світу, який розглядається автором у філософській площині права людини на щастя в умовах суспільно-політичного протистояння. Такі художні якості п'єси, як “міцна композиція, напружена динаміка та емоційність дії, ціла галерея яскравих, соковитих образів” [172, с. 309], є взірцем вдалого поєднання рис класичної та модерністської драми.

У руслі тенденцій часу автор створює образ сильної жінки, яка мстить за вбивство чоловіка. І. Дніпровського, як і інших авторів початку ХХ століття, за спостереженням С. Хороба, образ жінки цікавив не так в соціальному чи ідейному плані, як у “морально-етичному та психологічному” [201, с. 323]. У такий спосіб автор прагне показати складний комплекс внутрішніх протиріч у душі героїні, вивільнити її думки, які раніше були заборонені. У п'єсі знаходимо також образи фанатиків революції, надзвичайно обмежених за своєю суттю людей, засліплених революційними ідеями, котрі готові пожертвувати всім заради примарного майбутнього. Усе ж, незважаючи на “переможний”

фінал, написаний на догоду тогочасній владі, провідною в п'єсі залишається тема “трагічного протистояння людини безумству війни, освяченої класовою ненавистю” [120, с. 75]. У подальших творах, зокрема п'єсі “Любов і дим” (1925), автор відходить від модерністської європейської парадигми, вдається до принципів соцреалізму, які починали насаджуватись тоталітарною владою. Характерним для творчого методу драматурга є також введення образу “нової людини”, власне “нової жінки” – революціонерки, подвижниці, котра не боїться вбивати та стає караючим мечем революції в мирний час. Таким чином, відбувається підміна понять: жінка як продовжувачка роду та берегиня зникає.

На початку 20-их років з'являється також модерністська драматургія Якова Мамонтова – знавця та популяризатора доробку Г. Ібсена. Попри те, що місце дії п'єс – абстрактна країна, за певними ознаками все ж зберігається прив'язка до подій в Україні початку століття, що дозволяє автору робити узагальнено-філософські висновки. Для реалізації задумів письменник вдається до прийомів художньої умовності, символістської поетики, використання, як і в експресіонізмі, образів-функцій. Прикметною щодо цього є п'єса “Великий хам” (1921), яку Т. Свєрбілова відносить до драм “живих символів”, де кожен з персонажів “презентує певну громадянську позицію” [172, с. 203]. У цілому п'єсам притаманна лаконічність, єдність драматичного конфлікту, наявність мотивів тривоги й страху. Яскраві модерністські пошуки Я. Мамонтова, як і І. Дніпровського, були перервані в середині 20-их років, коли він, зрікшись попередніх поглядів, став на шлях компромісу з ідеологічними прерогативами часу. Так, п'єса “Його власність” (1929), хоча й піднімає типову експресіоністську проблему формування нової людини, проте подає її в контексті соціалістичної реальності. Новою людиною в інтерпретації автора постає пролетарій – інженер каменевидобувного кар'єру, який відданий комуністичним ідеалам, присвячує своє життя розбудові світлого майбутнього.

У руслі дослідження заслуговують уваги п'єси маловідомого в Україні, проте широко знаного в середовищі емігрантів драматурга М. Ірчана. Його твори, написані в дусі німецького експресіонізму, змальовують боротьбу

“маленької людини” зі всепоглинаючою машиною під назвою промисловий прогрес. У п’єсі “Родина шіткарів” (1924), яка була перекладена двадцятьма мовами та ставилась за кордоном, проблема нерівноправності у суспільстві передана через боротьбу між капіталістами, які женуться за прибутками, та робітниками – жертвами роботодавців. Важливо, що письменник, на відміну від представників “драми крику”, уникає “плакатності і схематизму” [173, с. 129]. Створені ним характери, незважаючи на гротескність, живі й повнокровні. Парадокс зображеної у творі ситуації полягає в тому, що єдиний зрячий син у сім’ї сліпих повертається з фронту засліплений газами. Зауважимо, що образ газу як ворожого людині неодноразово використовується у п’єсах Г. Кайзера “Газ I”, “Газ II”, що свідчить про типологічну близькість доробку письменників. Ірчан, безперечно, знав про п’єси німецького драматурга і, швидше за все, бачив постановки, оскільки у 1922–1932 роках жив за кордоном. З незрозумілих причин письменник пізніше повернувся у Радянський Союз, де його, як і більшість представників української інтелігенції, звинуватили в державній зраді та розстріляли у 1937 р. Ймовірно, що саме М. Ірчан, живучи у 1923–1929 рр. в Канаді, регулярно передаючи для української преси замітки про американський театр, переслав і тексти п’єс Ю. О’Ніла “Анна Крісті” та “Пристрасті під в’язами” (у варіанті “Кохання під берестами”), котрі були поставлені Харківським театром у 1924 та 1928 рр.

Інша п’єса письменника “Радій” (1928) цілковито вписується в жанрову парадигму експресіоністської драми. У ній ідеться про загадкові численні смерті робітників на фабриці, спричинені власниками заводу, які в гонитві за надприбутками вдалися до використання отруйних елементів у процесі виробництва. Автор зображає хижацькі переконання власника фабрики, який заради збагачення не гребує жодними засобами у досягненні мети. Як і в “драмі крику”, герої змальовані не стільки повноцінними характерами, скільки носіями певних ідей та морально-етичних принципів. Напруженість сюжету, емоційний стиль висловлювань, схильність до “пропагандистської агітації” [94, с. 135] та трагічний фінал – усі ці риси еднають п’єси Ірчана з естетикою експресіонізму,

зокрема з його пізнім варіантом, який Т. Свєрбілова іменує як “східнослов’янську модель постекспресіонізму 30-их” [172, с. 274]. Таким чином, дослідниця, всупереч твердженням про відставання українського експресіонізму, говорить про формування його національної парадигми, яка займає окрему нішу в контексті європейського модернізму.

Знаковим явищем у цій площині вважається діяльність харківського театру “Березіль” (1922–1933), очолюваного Лесем Курбасом. Методологія молодого режисера, за словами Анни Білої, полягала у формулі “від психологізму через перетворений психологізм і до громадянської доцільності та нової людини” [12, с. 286]. Л. Курбас здобув освіту у Віденському університеті, тож був близько знайомий з новаторськими пошуками європейських театральних діячів, зокрема новаторськими експериментами австрійського режисера М. Рейнгардта. Так, у статті “Нова німецька драма” (1919), виголошуючи особливе захоплення німецькою молоддю, “[...] сильною з м’язами, з високою культурою, з високою інтелігентністю” [103, с. 34], Курбас наполягав на спорідненості українського та німецького молодого покоління, сподіваючись на близький культурний вибух в Україні. Схвально відгукуючись про німецьку “драму крику”, український митець наголошує на нових режисерських можливостях, які дозволяє її ідейно-естетичний арсенал.

Основну мету діяльності театру Л. Курбас вбачає у протесті проти “безкровного і в’ялого переживання старих традицій, без відваги і темпераменту” [103, с. 40], акцентуючи на необхідності створення театру впливу. Говорячи про подальші плани, у листі до трупи Молодого театру Курбас зауважує: “[...] театр майбутнього я бачу в театрі сценічних образів, де режисер буде драматургом, який даватиме сценарій вистави” [103, с. 144]. Тобто митець наголошував на незалежності режисера від творчого задуму драматурга. Власне драма повинна стати “матеріалом для театру, разом з яким театр отримує текстове лібрето для своєї мети, для своїх смислових видовищних ефектів, для орудування масами, для світлових і колірних оргій” [103, с. 538]. Все ж головне місце у постановках Курбас відводить акторові,

котрий мусить “постійно розвивати свої средства” [103, с. 234], щоб його індивідуальність “змогла вільно проявити себе без чужої помочі” [103, с. 234] на сцені.

Режисерові вдалося створити театр акцентованого впливу, котрий спирався на активну позицію глядача. Уже в перший сезон у театрі з успіхом ставили п'єси В. Винниченка (“Чорна Пантера і Білий Ведмідь”), О. Олеся (“Драматичні етюди”). Реформуючи театр за європейським зразком, тобто “фокусуючи увагу на кризі міметично-реалістичного спадку і потребі оригінальної методології режисури” [12, с. 284], Курбас намагався якнайточніше донести дійство на сцені до глядача. З цією метою актори грали на звичайному підвищенні, були навіть випадки, коли вистави ставились на вантажівці посеред житлового кварталу, що було характерно для постановок шведського драматурга Августа Стріндберга.

Категорично засуджуючи “академізм, безграмотність, вузький індивідуалізм” [12, с. 284], Л. Курбас, натомість, декларував рух, мінливість, неусталеність. У постановках використовував принцип контрастів, світлотіней. Завдяки музичній освіті Курбас мав змогу експериментувати у музично-просторових вимірах вистави, зокрема, досягнути ритмічної єдності музичного та драматичного начал. Музичне начало п'єси, за задумом режисера, як правило, ілюструвало складний психологічний підтекст драми. Важливого значення при підготовці до постановок надавав артикуляції та техніці мовлення, для чого чого були організовані спеціальні заняття для акторів. Названі принципи не були абсолютно новими, вони успішно діяли на європейській сцені, проте для українського театру їх запровадження можна вважати справді революційним.

Беззаперечним успіхом користувалася постановка п'єси німецького експресіоніста Г. Кайзера “Газ” (у квітні 1923), основною метою якої, за словами Л. Курбаса, було “показати момент у чистому вигляді без будь-якої стилізації” [103, с. 571]. У результаті на сцені вдалося використати складні технічні прийоми. Так, щоб передати процес перетворення людини на

автоматичного виконавця соціальних функцій, Курбас створив складну ритмопластичну композицію з постатей акторів, а фінальний вибух газу передавався через пірамідоподібну композицію з людських тіл. Сам режисер характеризував свій метод як “експресивний реалізм, опертий на активне світоставлення та світосприймання” [103, с. 45].

Очевидною є типологічна спорідненість театру Л. Курбаса та прийомів німецького драматурга Б. Брехта, на що вказує Н. Корнієнко у праці “Леся Курбас: репетиція майбутнього” (1998). На думку авторки монографії, саме українському режисеру належить пріоритет у використанні прийому “очуження”, автором якого вважається Б. Брехт. Розглядаючи це поняття у ширшому смисловому полі, українцю вдалося створити “не лише нового актора, а й нову людину” [88, с. 241]. Подібною думки дотримується Т. Кохан у дисертаційному дослідженні “Експресіонізм у контексті видової специфіки мистецтва” (2001), наполягаючи на незалежності творчих пошуків драматурга та розробці ним власної драматичної концепції [89, с. 32]. У цілому дослідники спадщини Курбаса зауважують, що його театр 20-их років розвивався паралельно з провідними європейськими театрами окресленого періоду, зберігаючи власне обличчя. Відмовившись від провінційних штампів, оновивши репертуар та принципи постановок, режисер підніс сценічне мистецтво на якісно новий рівень.

Діяльність Л. Курбаса стала одним із чинників процесу українізації 20-х років, коли культура виходила з периферії, займаючи належне їй місце у суспільному житті українського народу. На цій хвилі з’являється чимало професійних літераторів, акторів, драматургів, режисерів, серед яких особлива роль відводиться творчості Миколи Куліша, який намагався внести в національну драматургію свіжий струмінь. Саме знайомство з Л. Курбасом 1925 року в інтелектуально-мистецькій атмосфері Харкова справило найбільш відчутний вплив на формування естетичних поглядів Куліша-драматурга, а передусім, як зауважує М. Кореневич, сприяло “переорієнтації Куліша на нову європейську драму” [87, с. 14]. І хоча Я. Голобородько вказує на кричущі

суперечності цих двох творчих особистостей, зокрема різне походження та виховання (Курбас – з сім'ї галицьких інтелігентів, отримав освіту у Віденському університеті, Куліш – з родини селянина, навчався в міському училищі провінційного міста, був мобілізований та брав участь у війні), на переконання дослідника, це була “зустріч двох талантів, що переймалися проблемами сцени” [36, с. 35]. Аура мальовничого українського села, де пройшло дитинство письменника, не лише не суперечила його новаторським амбіціям, а, навпаки, надавала п'єсам унікальності та неповторності, які були властиві лише Кулішу. Аналізуючи творчий тандем Куліша-Курбаса, Н. Мірошниченко у праці “М. Куліш та Л. Курбас у контексті діалогічної моделі творчості” категорично заперечує домінуючу роль одного з них, акцентуючи на вихідній відкритості до діалогу, а також прагненні до пошуку нових форм та створення мистецтва нового типу через зорієнтованість на національну культуру [129, с. 318].

Важливо, що творчий метод М. Куліша формувався не на тотальному запереченні традиційних форм, а на органічному поєднанні старого й нового у драмі, що дало змогу продукувати свіжі моделі художньої дійсності. У доробку письменника відчутний відгомін психологізму та інтелектуалізму драм Лесі Українки, європеїзму В. Винниченка, розмаїтості образності п'єс О. Олеся [87, с. 12]. Так, трагедія Малахія, на переконання А. Матющенко, це модифікація відповідно до нових суспільних умов і логічне продовження пророчих шукань героїв Лесі Українки (“Юда на полі крові”), а Марина з “Патетичної Сонати” реальна, а не міфологізована Касандра [122, с. 40]. Саме завдяки такому підходові письменник досягнув високої майстерності у сценічному мистецтві, яка може зрівнятися з кращими взірцями світової драматургії.

Перша п'єса М. Куліша “97” (ред. 1924 і 1929), за висловом тодішнього наркома освіти А. Луначарського, “прогриміла на всю Україну” та була визнана першою професійною не лише в українській, а й загалом у радянській драматургії. Твір, з одного боку, поглиблює традиції психологічного театру, з іншого – показує новий тип героя, який гине заради сумнівної ідеї. Сам автор

характеризував свою п'єсу як “малюнки сільського життя за часів нестерпучого голоду та революційних буднів” [101, с. 440], проте, навіть не заглиблюючись, бачимо, що в ній відсутній притаманний попереднім зразкам революційний пафос та бойові лозунги. Зображення побуту у творі набуває трагікомічного характеру, деромантизуючи колись оспіване й омріяне романтиками село, яке в Куліша показане на стадії повільного вимирання. Внутрішня будова п'єси тримається “на нервах” [172, с. 253], що є безперечною ознакою авангардистського письма ХХ століття. Уже в першій драмі чітко окреслюється тенденція автора зруйнувати “догматичну концепцію щодо історично-соціалістичного оптимізму у світогляді нової людини, нового трудящого” [172, с. 199], що з кожним наступним твором ставало відчутнішим.

Хоча сюжетним стрижнем драм М. Куліша є, як правило, соціальний конфлікт, з розвитком дії він переростає в одвічно-філософське протистояння індивідуального “я” із зовнішнім світом. Головна ціль письменника – фіксувати не дійсність, а “процес її переживання” [201, с. 347], тож, зображуючи різні стани людини в різному середовищі, він, передусім, зосереджується на її душевних коливаннях та інтелектуальних пошуках, таким чином асоціативно прокладає шлях від “психічного стану героя до суспільних явищ та фактів” [202, с. 348]. Тобто через колізію “маленької людини” автор розкриває “кризу людської особистості взагалі” [120, с. 70], що відповідало тенденціям світової літератури ХХ століття в цілому.

З метою розширення смислової ємності тексту та надання йому умовності драматург вдається до складних прийомів та засобів, зокрема поетики сну-марення, гротескних узагальнень, християнсько-релігійної символіки, уривчастих діалогів та діалогів-сповідей. Саме завдяки діалогам досягається ефект “комунікативного розриву” [201, с. 349; 87, с. 13], коли герої висловлюються, але не чують співрозмовника, що створює враження алогічності, а то й непотрібності “говоріння”: тебе і так ніхто не чує, тобто не розуміє твоїх проблем.

Персонажам п'єс здебільшого притаманне роздвоєння або навіть розтроєння свідомості внаслідок вибору, який вони повинні зробити у складних зовнішніх колізіях, “в епіцентрі соціально-історичної бурі” [120, с. 100]. Колізія в душі головного героя полягає у втраті не лише особистісної, але й національної самоідентифікації під тиском встановлюваної соціально-тоталітарної системи. Його протест виходить за внутрішні рамки, переростаючи у крик душі проти “зnelюднення людини, насильства над індивідуальністю та посягань на її неповторність та унікальність” [63, с. 149]. Стан сум'яття, у якому перебувають персонажі, передає складну гаму почуттів і переживань самого автора. Недаремно більшість п'єс драматурга мають декілька варіантів фіналу, що, на переконання А. Матющенко, свідчить “про трагічну духовну розірваність митця” [120, с. 90]. Прикметно, що багато гострокритичних думок автора “вербалізують передусім негативні герої” [67, с. 59], що давало можливість обійти цензуру та в такий спосіб донести свою думку до читача. Актуальним у цьому контексті було введення елементів маски та прийому очуження, яскраво втілених, зокрема, в образі Малахія, божевілля якого створює ситуацію відсторонення, в результаті чого “дійсність постає у своїй недовершеності” [86, с. 34]. Режисеру таким чином вдалося створити напівфантастичний світ, “відтворений свідомістю Малахія” [88, с. 291].

Новаторським були й самі постановки вистав, в організації яких брав участь Л. Курбас, привносячи чимало оригінальних ідей. Знаковою в цьому плані є п'єса “Народний Малахій”, яка завдяки нововведенням Л. Курбаса набула яскраво вираженого експресіоністського характеру. Саме йому належала ідея одягти божевільного Малахія в халат, що разом з надміру громіздкими меблями помешкання символізувало домінування рутинного побуту над людиною. Крім того, з ініціативи Л. Курбаса на сцену була введена реформаторська машина, яка складалася з різноманітних знарядь праці, серед них плуг, рало, тракторні колеса, куди Малахій вкидав людей, яких він хотів реформувати. Коли машина починала працювати, з неї йшов дим, а згодом вилітали ангели з рожевими крилами й серцями на спинах, відлітаючи “в

голубу даль”. У п’єсі в метафізичному поєднанні співіснують побутова достовірність з романтикою та фарсом, створюючи ситуацію гротесковості, що спонукає читача до активного осмислення подій.

Незважаючи на резонансність п’єси “Народний Малахій”, відгуки на неї були здебільшого негативні. Л. Курбас виступив на захист постановки, дорікаючи глядачам у поверховості, зауважуючи, зокрема, що “глядач розучився ставитися до спектаклю активно і поступово починає забувати, що в театр треба брати з собою мозок” [103, с. 721]. Супутно режисер визначив роль театру, яка полягала в тому, щоб вносити неспокій, ставити дражливі питання, а не сухо подавати самозрозумілі факти. Бачення Курбаса різко розходилися із концепцією радянського мистецтва кінця 20-х років, спрямованого на формування нового типу літератури – робітничо-селянської, яка мала бути приземлена та зрозуміла мільйонам трудящих. З метою посилення владного контролю в галузі літератури тоді було створено ряд організацій (Головліт, Головрепертком, Всеукраїнський театральний комітет), які мали виняткове право заборонити виставу до показу, якщо остання, на їх переконання, шкодила суспільній моралі. Саме такою в очах цензорів постала п’єса “Народний Малахій”, її постановка поклала початок цькуванню театру “Березіль”, зокрема Л. Курбаса та М. Куліша. Надалі насадження методу т. зв. соціалістичного реалізму призводить до відчутного загострення стосунків між українськими митцями та більшовицькою владою, а відтак занепаду національної ідеї в цілому.

Таким чином, українська драма кінця XIX – перших десятиліть XX століття пройшла складний шлях від розважальної сімейно-побутової у творчості М. Кропивницького, М. Старицького та І. Карпенко-Карого до авангардистської, яка позначена синтезом поетик різних художніх течій, водночас національною своєрідністю. Найбільш впливовим явищем модерністського театру визначено експресіонізм, яскраво представлений творчістю М. Ірчана, В. Винниченка та ін. Експресіоністський контекст привніс в українську драму такі прийоми і засоби, як стрибкоподібний розвиток

сюжету, плакатність та маніфестаційність, підкреслено-схематичну образність, нові принципи характеротворення, яскраву контрастність, інверсійність мовлення.

У цьому процесі особливе місце належить драмам М. Куліша, які розцінюються як вершинне явище українського авангарду.

2.2. Драматургія Ю. О'Ніла у контексті розвитку театрального мистецтва США кінця XIX – перших десятиліть XX століття

Розквіт американської драматургії, який припадає на 20-ті роки XX століття, безпосередньо пов'язаний з іменем Ю. О'Ніла як зачинателя “нової драми”, що підкреслюють у своїх дослідженнях українські та зарубіжні вчені, зокрема Н. Висоцька, С. Джебраїлова, Г. Злобін, М. Коренева, Н. Кутєєва, С. Пінаєв, А. Ром, У. Фарина, В. Шаміна, К. Бігсбі, С. Блум (S. Bloom), М. Браян (Mark Bryan), Дж. Б. Вілменс, С. К. Вінсер, П. Габрінер, Б. Гельб, Дж. Б. Гідмарк, Д. Краснер, К. Молоней (Kelly Moloney), Е. Херман-Міллер (Eilene Herrman-Miller) та інші, які розглядають творчість драматурга в контексті розвитку американської драматургії окресленого періоду. Так, російські дослідники С. Джебраїлова, Г. Злобін, М. Коренева та А. Ром, оцінюючи доробок драматургів США початку XX століття, на перше місце виводять постать Ю. О'Ніла як подвижника театральної революції та новатора американської драми. У такому ж ключі висвітлено доробок письменника в американських студіях. Так, його вважають батьком американської драми, “першим американцем, якому вдалося писати трагедії для театральних постановок” [223, с. 156]. Саме він проторував шлях наступним поколінням драматичного мистецтва США, представниками якого в другій половині XX століття були такі майстри, як А. Міллер, Т. Вільямс, Е.Олбі та інші.

В українському літературознавстві творчість американця висвітлена недостатньо. Знаходимо лише декілька наукових розвідок, зокрема цикл статей

Н. Висоцької, в яких дослідниця виводить парадигму американської драматургії часів О'Ніла, а також дисертаційне дослідження У. Фарини на тему “Особливості перекладу драм Юджина О'Ніла на українську, російську та польську мови: порівняльно-літературознавчий аспект”, що є вагомим внеском у процес входження творчості американського драматурга в український літературний простір.

З огляду на визначальну роль Ю. О'Ніла у формуванні новітніх принципів театрального мистецтва в науковий вжиток увійшов термін “донілівське покоління” (Джон Гаснер (John Gassner)), яким називають драматургів II половини XIX століття. І хоча, як зауважував Гаснер, воно (покоління) “не мало відповідної ваги на світовій сцені” [224, с. 3], саме в надрах творчих пошуків його представників закладались ідейно-естетичні підвалини власне онілівської п'єси. Тож для концептуалізації висунутої в заголовку проблеми вказаний аспект як один із ключових вимагає більш докладного розгляду. У цьому контексті актуальними постають зіставлення еволюційних процесів американської з європейською, а відтак з українською драмою.

Американська драматична традиція принципово різниться від європейської: в той час як у 80-90-их роках XIX століття в Європі відбувалася новодраматична революція, американський театр лише проходив етап становлення. Якщо епос і лірика як літературні роди вже утвердилися, то драма значно відставала. На середину XIX століття Америка, за словами А. Ром, “чекала на свого драматурга, який би розвивав цей жанр” [168, с. 5]. Подібної думки дотримуються й самі американці. Так, Брандер Матгевс (Brander Matthews) ще 1889 року стверджував, що тогочасній американській п'єсі притаманна “застаріла будова та незграбна драматична дія” [224, с. 33].

Російські літературознавці, зокрема М. Коренева та С. Джебрайлова, пояснюючи певне відставання драматичного мистецтва США, спираються на теорію М. Волошина про нерозривну єдність роману і драми [28, с. 123]. На думку останнього, будь-який “новий характер” повинен спочатку добре

усталитися в романі, а вже пізніше “вийти на підмостки” [84, с. 6]. Спираючись на це твердження, М. Коренева висновує, що “створення розвинутої епічної традиції було одним із факторів становлення американської драми” [84, с. 7; 49, с. 12]. Згідно з іншою версією, непоправну шкоду розвитку американської драми нанесла пуританська ідеологія, яка ще з XVII століття, тобто від початку масової колонізації континенту, таврувала драму та театр як явища розпусти. І лише із занепадом пуританізму в XIX столітті театр зміг активно розвиватися. Цьому сприяли суспільно-політичні зміни в США в останні десятиліття XIX століття, в результаті яких країна з фермерсько-селянської перетворилась на урбаністично-індустріальну. Саме в цей період завдяки розвиненій мережі залізничних доріг активізується діяльність мандрівних театральних труп, комерційний успіх яких був незрівнянно вищий у порівнянні зі стаціонарними. І хоча у п'єсах порушувались актуальні проблеми, які хвилювали пересічних американців, а саме: життя у великому місті, боротьба за незалежність, злиденне становище бідняків, умови життя американських прерій тощо, – автори, зі слів М. Кореневої, “не виявляли ні найменшого бажання глибше проникнути в суть описаної події” [84, с. 23].

Так, на Бродвеї, який був центром театральної індустрії у Нью Йорку, популярністю користувалися мелодрами, котрі описували сентиментальні любовні історії або шахрайські афери на тлі бурхливого міського життя з неодмінно щасливим фіналом. Стереотипність побудови п'єс, однобічність зображених характерів (ангели або демони) не подавали жодних надій на появу у США театру європейського зразка. Гастрольні трупи з Великої Британії здебільшого ставили п'єси В. Шекспіра, а також твори німецьких, англійських та французьких драматургів I половини XIX століття, п'єси яких були створені в дусі “добре зроблених” п'єс. Перенесення останніх із західноєвропейської на американську сцену надовго визначило їх еталоном драматичної майстерності. М. Коренева порівнює американську драму цього періоду з “пустелею, в якій нема на чому зупинити найдоброзичливіший погляд” [238, с. 143]. Згідно з висновками американського дослідника Марка Браяна (Mark Bryan), драма

кінця XIX століття практично не змінилася з часів Громадянської війни [225, с. 35].

Існуюча на той час “система зірок” передбачала пряму залежність драматурга від конкретного актора. П’єси, як правило, асоціювали з виконавцем головної ролі, а ім’я автора часто втрачалося. Актори та режисери переслідували лише комерційні інтереси і не хотіли ризикувати, ставлячи драми нового типу, тож віддавали перевагу перевіреним п’єсам, які збирали повні зали. Постановки були далекі від технічної досконалості, траплялись випадки, коли декорації ламалися безпосередньо під час виступу. Поширеною була практика лише однієї-двох репетицій, що позбавляло актора можливості “вникнути в образ”.

Проблема, яка стояла перед американською драмою, полягала в необхідності її одночасного створення та реформування. Звідси звернення до художніх принципів, які були відкинуті європейською новодраматичною революцією, а саме: загострений драматизм, сповнені патетики монологи та аристотелівська модель драми.

Важливим чинником, що сприяв розвитку драматичного мистецтва США, стали так звані етнічні театри, серед яких виділявся єврейський у Нью-Йорку. Єврейські іммігранти злама століть, як висновує американська дослідниця Рейчел Штейр (Rachel Shteir), привезли з собою “бувалі європейські театральні традиції” [224, с. 22], беззаперечним новаторством яких було використання міфологічних та біблійних алюзій, а також шекспірівських сюжетів (“The Jewish King Lear” (1892), “The Jewish Queen Lear” (1894), “God, Man and Devil” (1900)), які пізніше стали невід’ємним структурним компонентом американської п’єси.

Іншим вагомим кроком на шляху до оновлення театру стала поява перших професійних драматургів, зокрема Дж. Херна, К. Фітча, Д. Беласко, кожен з яких привніс свіжі контури у традиційну модель драми XIX століття. Основним досягненням Джеймса Херна (James A. Herne), якого А. Ром називає “дороговказом соціальної драми США” [168, с. 10], було часткове

впровадження методу драматичного реалізму, який він утілював на театральній сцені Бостона. Саме п'єса “Маргарет Флемінг” (“Margaret Fleming”, 1890) Дж. Херна вважається шедевром американської драматургії “доонілівського періоду”. Новаторством п'єси, на думку доктора П. Габрінера, було те, що у ній уперше фігурує “освічена американська жінка” [231], а також введено відкритий фінал, очевидно, запозичений в Ібсена. За словами Марка Браяна, драма “Маргарет Флемінг”, подібно до ібсенівського “Лялькового дому”, поклала початок новому етапу розвитку американської драматургії, вивівши її на новий, глибший та серйозніший рівень [224, с. 45]. Однак соціальна тема “пробивалась крізь мелодраматичні окупи” [168, с. 10] досить повільно.

Певним поступом у цьому напрямку позначена творчість Клайда Фітча (Clyde Fitch), якому належить пріоритет у впровадженні натуралістичних елементів у драматургію. Як зауважує Леонард Джейкобс (Leonard Jacobs), драматург “з одного боку, слідував мелодраматичним смакам, а з іншого – все ж просував натуралізм та реалізм на американську сцену” [236]. Особливо привабливими та психологічно довершеними виглядають створені письменником жіночі образи. Так, головними героїнями натуралістичних п'єс “Дівчина з зеленими очима” (“The Girl with Green Eyes”, 1902) та “Правда” (“The Truth”, 1907) стали молоді жінки із вродженими психічними вадами, позбавлені можливості влаштувати особисте життя. На відміну від європейських драматургів-натуралістів, Фітч уникає надмірної деталізації та описів хворобливих сцен, а також уводить мелодраматично-щасливий фінал, що було свідченням прив'язаності до усталеної традиції як важливого чинника популярності серед широкого загалу.

Частково зачіпала соціальну проблематику п'єса Клайда Фітча “Місто” (“The City”, 1909), що була, як підкреслював Марк Браян “модерністською за духом” [224, с. 7], оскільки ілюструвала геополітичні зміни, що відбувалися на той час у США, а саме перехід від аграрного до індустріально-міського способу життя. Автор був свідком цього процесу, адже жив у Нью Йорку – найбільшому мегаполісі США. Незважаючи на те, що Фітчу вдалося лише

частково зачепити соціальноважливі теми, це не завадило йому стати першим американським, а можливо, і світовим мільйонером, саме завдяки творчій діяльності, яку він скерував у комерційне русло.

Революційним для розвитку сценічного мистецтва став внесок режисера Девіда Беласко (David Belasco), який, працюючи у Болдвінському театрі (Baldwin's Theatre) у Сан-Франциско, вперше звернув увагу на технічну сторону театру. Його постановки мали успіх завдяки вдалим технічним рішенням, конструкціям, які плавно доповнювали гру акторів. Беласко ініціював світлові ефекти, також детально облаштував інтер'єр сцени, завдяки чому вистави користувались помітним успіхом.

У цілому, як вважає М. Коренева, американським п'єсам зламу століть характерні форми “мімікрії під реалізм” [84, с. 47], тобто не власне реалізм, а його підміна описами побуту: колоритними образами вуличних продавців, надокучливих репортерів у погоні за сенсаціями, грубих золотошукачів, малограмотних фермерів тощо. Такий підхід знаходив відгук у глядача, проте ставав на заваді кардинальним змінам у драматургії. Театральний репертуар формували так звані “театральні синдикати” та “театральні антрепренери”, які керувались в основному комерційними інтересами. Так, наприклад, п'єса Джека Лондона “Крадіжка” (“Theft”, 1910), котра вважається ранньою соціальною драмою, була знята з постановки, оскільки, як було сказано у вердикті, “сцена – не місце для нудних повчань” [168, с. 13].

Певний вплив на входження новітніх тенденцій в американський драматичний простір мали гастролі російського театру із п'єсами Ф. Достоєвського, А. Чехова, О. Толстого. Називаючи спектаклі російського театру “унікальними”, американський драматург і режисер Д. Беласко в одній із статей до газети “Нью-Йорк Таймс” писав, що вони є доброю школою для американських акторів та режисерів, адже підштовхують до активації творчих пошуків. Режисер Лі Страсбург зі свого боку підкреслював високий рівень організації роботи російських театрів, а також майстерності акторів, які

проводили тривалі репетиції [229, с.1], що не було властиво американській театральній системі принципів.

Початком якісних змін в американській драматургії вважається друга декада ХХ ст., коли про себе заявило нове творче покоління, яке намагалося піднести сценічне мистецтво на якісно вищий художньо-інтелектуальний рівень. Епіцентром цього процесу став Гарвардський університет, де був створений постійно діючий семінар з проблем драматургії на чолі з професором Джорджем Пірсом Бейкером (Prof. George Pierce Baker), котрий об'єднав навколо себе молодих прогресивних драматургів, серед яких були Філіп Баррі (Philip Barry), Томас Вульф (Thomas Wolfe), а також Юджин О'Ніл (Eugene O'Neill). Саме під час прослуховування курсу останній написав перших сім одноактних п'єс, які пізніше були надруковані у збірнику "Спрага та інші одноактні п'єси" ("Thirst and Other One-Act Plays", 1914).

Семінар сприяв поживленню театрального життя, зокрема руху "малих театрів" – нечисельних об'єднань акторів, режисерів та драматургів, котрі не залежали від театральних антрепренерів та могли самостійно вибирати п'єси для постановок, саме вони найчастіше ставили експериментальні твори. Хоча такі колективи часто виступали в орендованих приміщеннях, які не були пристосовані для сценічного втілення, їхні вистави користувалися популярністю, і вже незабаром трупи ставали відомими. На переконання Вілсона Голдфарба (Wilson Goldfarb), "малі театри" "прагнули змагатися" з незалежними європейськими театрами [219], їх боротьба проти комерціалізованого Бродвею є аналогом європейської новодраматичної революції проти "добре зроблених п'єс". Як і в Європі, "малі театри" Америки протиставляли себе популярним: нехтуючи фінансовим успіхом, прагнули до якісно вищого художньо-естетичного рівня вистав. За даними Кембриджської історії англійської та американської літератури (The Cambridge History of English and American Literature in 18 Volumes), до 1917 року на території США налічувалось близько 50 таких театрів. Найбільшої популярності набула група "Актори Провінстауна" (The Provincetown Players). Зосередивши навколо себе

молодих талановитих драматургів та зробивши ставку на продуманий репертуар для мислячого глядача, трупа швидко завойовувала популярність. Провінстаунці категорично заперечували Бродвейську систему зірок, пропагували свіжі соціально-значущі ідеї молодих американських драматургів, зокрема Ю. О'Ніла, С. Гласпел (Susan Glaspell), Ф. Дел (Floyd Dell) та інших. Важливо, що "Актори Провінстауна" принципово не ставили п'єс корифеїв європейської "нової драми", оскільки свідомо спрямували власні зусилля на розвиток національної драматичної школи. При цьому активно вводили прийоми та засоби "нових драматургів", надаючи постановкам оригінальності, що в подальшому відрізнятиме американську драму від європейської.

Відмітною рисою групи, у порівнянні з європейськими експериментальними театрами, була відсутність програм чи маніфестів, більш того, акторами американської трупи були аматори без відповідної освіти: журналісти, художники, літератори-прозаїки, мало обізнані зі специфікою театрального мистецтва. Окрім того, група не мала явно вираженого лідера, на відміну від, до прикладу, українського театру "Березіль" на чолі з Лесем Курбасом. Однак саме безпрограмність стала важливим чинником, що сприяв різновекторним творчим пошукам учасників трупи, відкриваючи простір для експериментів та нетрадиційних підходів. Фактично, "Актори Провінстауна" розпочали "нову еру американської драми" та розчистили шлях для "високохудожніх вистав на серйозні теми" [218]. За час свого існування трупі вдалось поставити по-справжньому новаторсько-авангардистські п'єси, у яких у різних формах порушувались важливі політичні, соціальні та етичні проблеми. На офіційному сайті трупи вказано, що саме тут розпочалася творча кар'єра Юджина О'Ніла, майбутнього Нобелівського та Пулітцерівського лауреата.

Вже під час першого театрального сезону провінстаунці поставили п'єсу останнього "Курс на схід на Кардіф", яка мала чималий успіх, ознаменувавши, за словами Н. Висоцької, "день народження драматичного жанру на території США" [24, с. 170]. Завдяки діяльності трупи глядачі мали змогу познайомитися

з такими шедеврами О'Ніла, як “Імператор Джонс”, “Анна Крісті”, “За небокраєм”, “Волохата мавпа”, “Крила дані всім дітям Божим” та іншими, які помітно відрізнялися від типових зразків американської драми того часу. Зокрема, О'Ніл відкинув інтригу як рушій сюжету, наповнив п'єси драматизмом як наслідок складних взаєностосунків між героями, відмовився від поділу персонажів на позитивних та негативних, залишивши на розсуд глядачів глибину їх провини, натомість запропонував “співчуття та розуміння” [84, с. 63], тобто ввів радикально нові поняття для американської драми 10-их років.

У відомому циклі морських п'єс, які стали візитівкою О'Ніла, вперше виведено образи американських низів – моряків, матросів, солдатів, працівників порту, вантажників, барменів, офіціантів, жінок легкої поведінки, як називав їх автор, “пасинків долі”, чий життєві ідеали “розбилися через жорстокий бар'єр суспільних умовностей” [168, с. 94]. Трагедія таких персонажів полягає не лише в тому, що їхні мрії не збулися, але й у тому, що “суспільство заперечує право на мрію, на все особисте, інтимне” [168, с. 95]. На переконання самого драматурга, саме серед цих людей відчувається справжнє життя, щирі емоції, колоритні реакції. У ранніх п'єсах О'Ніл, за словами Д. Т. Беард, продемонстрував здатність творити складні характери з мінімальним використанням діалогів, проте з сильним відчуттям місця дії [225, с. 59]. Метод спускання вниз по соціальній драбині дозволив драматургу “зрозуміти людські стосунки” [84, с. 58] та окреслив коло проблем, які надалі будуть висвітлюватися у найрізноманітніших художніх варіаціях, визначаючи тематику та напрямки розвитку американського театру ХХ століття. Не можна не погодитися з думкою С. Джебраїлової, яка називає використані у перших п'єсах підходи О'Ніла “художнім маніфестом” [49, с. 27] нової театральної естетики.

Великі надії драматург покладав на трагедію, черпаючи натхнення у грецьких авторів, з цього приводу він писав: “Я думаю, значення трагедії – це те, що в неї вкладали греки. ... Грецька мрія про трагедію – найвища мета на

світі” [249]. Возвеличуючи грецьку трагедію, Юджин О’Ніл бачить перспективність розвитку американської культури саме через появу драматичного мистецтва. Поєднуючи пафос грецької трагедії зі здобутками європейських драматургів, зокрема Г. Ібсена та А. Стріндберга, Ю. О’Ніл намагався наповнити власні твори пафосом духовного оновлення, якого тоді бракувало американській сцені. Цьому завданню він підпорядковує конфлікт, систему образів, концепцію героя, мовно-стильові аспекти. Центральним конфліктом у п’єсах драматурга є боротьба людини з оточуючим світом, де герой, ставши просто “функцією великого організму” [84, с. 215], приречений на поразку. Зіткнення індивідуальної свідомості та підсвідомості загострює внутрішню боротьбу, котра переходить у метання з крайності в крайність, що і стає основним засобом відтворення психологічної реальності. Гостро порушуючи проблему мрії та реальності, автор зображує крах особистості, яка будує своє життя на ілюзіях. При цьому драматург не намагається “згладити кути” [84, с. 240], навпаки, повсякчас їх оголює, посилюючи контрастність. Так, персонажів драм можна умовно розділити на дві групи: мрійники-ідеалісти та прагматики-матеріалісти.

Проте, якщо в ранніх п’єсах вказані риси притаманні двом різним групам дійових осіб, то в пізніх, як зауважує С. Пінаєв, це два начала однієї людини, у душі якої відбувається їх боротьба [155, с. 20]. Акумулюючи у собі як усе розмаїття національних та соціальних рис американця, так і універсальні характеристики людини, герої О’Ніла, які займають активну соціальну позицію, здебільшого знаходяться в опозиції до соціуму. Таким чином автор створює образ “людини-борця” [104, с. 20], яка вступає в конфлікт з оточенням та сама собою одночасно. Важливою характеристикою онілівського, як і античного, героя є його бажання “рости та вчитися на помилках” [228, с. 502]. На переконання Н. Кутєєвої, притаманна онілівському герою “здатність продовжувати боротьбу, незважаючи на приреченість, дає йому право називатися сильною особистістю” [104, с. 23]. У такій установці проступає ніцшеанська теорія надлюдини, суттю якої є модель людини, яка сприймає біль

та страждання як невід’ємну частину свого духовного росту. Вслід за Ніцше основним аспектом трагічного О’Ніла робить “діонісійське страждання”, розглядаючи його крізь призму співвідношення ілюзії та реальності у свідомості індивіда [104, с. 26].

Одна з визначальних рис творчої манери драматурга полягає у схильності до експериментів та радикальних рішень, що підтверджують різноманітні критичні тлумачення його доробку. Так, А. Ром, характеризуючи творчість видатного американця, вказує на двовимірність драматичної побудови п’єс, які одночасно є “картинами американського життя та екскурсами у сферу підсвідомості” [168, с. 92]. Такої ж думки дотримуються С. Джебраїлова та М. Коренева, підкреслюючи соціально-філософський та психологічний контекст творів О’Ніла. Натомість російський дослідник С. Пінаєв позиціонує американського драматурга як “оригінального художника-реаліста, котрий зумів у своїх творах показати життя сучасного йому американського суспільства” [153, с. 14].

Вчені США, зокрема Д. Краснер та Д. Т. Беард, вважають що автор, вперше використавши прийоми маски та внутрішнього монологу, розвинув тим самим американську модель експресіонізму [225 с. 145]. Сам О’Ніл не ідентифікував свою творчість з конкретним методом чи напрямом а, роздумуючи над призначенням драматурга, вбачав його у здатності “докопатись до кореня хвороби” [249].

Схвально відгукуючись про експресіонізм як напрям, американський драматург все ж акцентував увагу на недостатній індивідуалізації драматичних героїв, що він і доопрацював у власній творчій манері, назвавши його “супернатуралізмом” [249]. Так виник симбіоз експресіоністської драми та античної трагедії року. А. Ром вважає, що драматург “асимілював античну та ібсенівську трагедійну концепцію та втілював її в форму експресіоністських символів” [168, с. 103]. Художній метод автора, згідно з висновками А. Ром, полягає у “складному сплаві стильових компонентів символічного, натуралістичного та експресіоністського походження” [168, с. 93], у

переміщенні “від банальної поверхності життя до його потаємних глибин” [168, с. 94].

О’Ніл не приховував впливу А. Стріндберга, котрий відкрив американському драматургу “велику істину” [249], а саме психологічний конфлікт між бажаннями серця та реальністю. У дусі шведського драматурга О’Ніл своїми творами утверджує чоловічий та жіночий архетипи як фундаментальні принципи світоіснування, аналізуючи проблеми сім’ї, шлюбу та співіснування чоловіка й жінки, особливо представників різних рас, що передається через експресіоністський прийом різкого протиставлення чорного та білого кольорів (зокрема у драмі “Крила дані всім дітям Божим”).

Значний вплив на формування творчого методу драматурга мали концепції З. Фрейда та К.-Г. Юнга, які сприяли виявленню спадкових детермінантів людської поведінки, що пояснювали мотиви вчинків персонажів. Важливо, що письменник, як уже відзначалося, не акцентував увагу на недоліках, а показував складну комбінацію як нищих підсвідомих поривів, так і високоморальних устоїв душі героя.

У результаті поєднання чи, точніше, накладання стріндбергської колізії розуму та інстинкту на теорію підсвідомого З. Фрейда та теорію архетипів К. Юнга, як підкреслює Н. Кутеева, автору вдалося створити яскраві та непересічні драматичні характери [104, с. 145]. Індивідуальні риси героїв передаються через тонко підмічені психологічні, національні та мовні особливості, які створюють живу динамічну структуру п’єси, на чому наголошують американські дослідники [224, с. 148]. Засобом втілення трагічного стає сфера індивідуальної свідомості. Головна роль у моделюванні образу відводиться внутрішньому монологу. Для героїв характерний рух у часі та просторі, як правило, через зрушення свідомості, що маніфестується у мові, яка сповнена антитез та контрастів.

Носієм гуманістичного ідеалу, в руслі західноєвропейських тенденцій, часто виступає тендітна жінка, котрій притаманна “духовна еволюція” [155, с. 19], а також схильність до “кохання, терпіння та самопожертви” [104, с. 178],

що, безсумнівно, робить її сильнішою за чоловіка (до прикладу, образ Анни Крісті з однойменної п'єси драматурга). Характерно, що в ранніх п'єсах імена головних героїв відсутні (танцівниця, матрос, джентльмен), натомість у подальшій творчості бачимо їх поступове введення. Як уважав сам Ю. О'Ніл, абстрактні фігури (чоловік, жінка), перешкоджають “контакту з глядачем, який не впізнає себе в героях” [249]. Вказані зміни свідчили про поступовий відхід письменника від чистого експресіонізму та розширення творчого діапазону шляхом удосконалення художньої майстерності.

Цікавою видається просторова концепція п'єс драматурга. Якщо в циклі морських п'єс дія відбувається на морі, а потім поступово переходить на сушу, тобто життєвий простір є розімкненим, безмежним, то в подальших п'єсах він звужується, обмежуючи можливість пересування героїв. У двох останніх п'єсах (“Траур – доля Електри” та “Розкольник льоду гряде”) дія відбувається в будинку, який у фіналі перетворюється на довічну в'язницю для його мешканців.

У дусі експресіонізму дію в п'єсах О'Ніла супроводжують різні звукові та світлові ефекти, зокрема сутінки, напівтьма. Важливого значення надається ремаркам, які несуть “епічне навантаження” [84, с. 73], є своєрідним втіленням поетичного компоненту: ліричний стрижень, котрий не може бути в самій драмі, тому постає в “допоміжній частині драматичної структури” [84, с. 73].

Новаторством драматурга є використання образу маски, яка, за задумом автора, покликана символізувати “психологічні конфлікти, спричинені хворобами часу” [145, с. 453]. Маска сприяла вираженню внутрішньої сутності людини, а відтак прихованих конфліктів у душах героїв [224, с. 148]. Поступово вона стає невід'ємним елементом творчості: знаходимо не лише маски, які умовно носять головні герої, але й реальні, які стають сценічними атрибутами (п'єси “Великий Бог Браун”, “Крила дані всім дітям Божим”).

Приєм маси безпосередньо пов'язаний із засобами міфологізації дійсності, завдяки чому драматург “трансформує соціальні конфлікти у метафізичну площину” [104, с. 46], надає їм позачасового, універсального

звучання, що є очевидним у п'єсах “Траур – доля Електри”, “Великий Бог Браун”, а передусім у трагедії “Пристрасті під в'язами”, яку вважають шедевром творчості письменника.

У 1937 році досягнення О'Ніла були високо оцінені – йому було присуджено Нобелівську премію “за силу впливу, правдивість та глибину драматичних робіт, які оригінально витлумачують концепцію трагедії” [217, с. 405]. Високий рівень художньої майстерності, продемонстрований уже в перших творах, свідчив про О'Ніла як драматурга світового рівня. Його прагнення реформувати американський театр вкупі з талантом стали важливими чинниками небувалого пожвавлення театрального життя країни. О'Ніл виявився і учасником, і каталізатором цього процесу. Так, у 1919 році створено Театральну Гільдію (Theatre Guild, 1919), основною метою діяльності якої були постановки корифеїв європейської “нової драми”. Згодом театри гільдії, яких до 1928 року налічувалося 6 у різних містах країни, почали ставити драми американських драматургів, у тому числі й Ю. О'Ніла. У 20-их роках свою діяльність розпочало ціле покоління драматургів-одномумців Юджина О'Ніла, серед яких Максвелл Андерсон, Сідні Говард, Джордж Келлі та Елмер Райс.

Актуальності набула жіноча драматургія, яскраво представлена творчістю Сюзан Гласпел та Софі Тредвел, які, дотримуючись феміністичних поглядів, відстоювали право жінки на самовизначення, при цьому вдавались до новітніх прийомів та засобів, зокрема монтажу, фрагментарності, відсутнього центру, ритмічного супроводу, введення героїв-функцій тощо.

Не без впливу Ю. О'Ніла, який, увівши у п'єси афроамериканців як позитивних героїв “середніх років та приємної зовнішності” [224, с. 75], викликав інтерес до проблем чорношкірого населення, результатом чого стало створення аматорсько-етнічного афроамериканського театру.

Свідченням того, що окреслений період – один з найбільш плідних в американській драматургії, є кількість створених п'єс, яка була значно більшою, ніж в будь-яку іншу декаду [224, с. 69].

Як відзначено в Кембриджській історії британської та американської літератур, нова американська драма, тільки зародившись, відразу “гучно заявила про себе” [222, с. 144]. Водночас вона “мало залежала від європейської драматичної традиції” [222, с. 156], адже її творці були передусім талановитими письменниками, котрі хотіли донести свої думки до пересічних мешканців країни, відтворюючи історичні події “з позиції сучасників 20-их років” [227, с. 295]. Порухнені ними проблеми цілком відповідали запитам тогочасних американців, яких хвилювали щоденні клопоти, пов’язані з грошима, боргами, сімейними перипетіями, соціальною несправедливістю, расовою дискримінацією тощо. Характерно, що драматурги вдавалися до зображення тільки американських характерів, навіть якщо героями поставали емігранти, вони розглядалися у світлі успіхів чи невдач у новому житті.

Найбільш популярними в драматургії 20-их років були проблеми американської мрії та стандартизації людини, поглинутої боротьбою за комерційний успіх. Звідси розвиток драми характерів, яка особливо яскраво представлена в творчості Сідні Говарда (Sidney Howard) у п’єсах “Щасливчик Сем Карвер” (“Lucky Sam Carver”, 1925) та “Срібні шляхи” (“The Silver Cord”, 1926). Важливо, що у цих п’єсах конфлікт, запозичений в Ю. О’Ніла, розглядається не у площині перипетій та інтриг, а в руслі боротьби самотнього індивіда проти уніфікуючих тенденцій життя у США, що в цілому було властивим літературі ХХ століття.

Значної популярності у вказаний період, не без впливу О’Ніла, набуває експресіонізм як напрям, основним ідейним стрижнем якого є протест проти машинізації та індустріалізації суспільства. Напрямок дозволив настільки оголити правдиву сутність, що, як зауважує А. Ром, “на столі у драматурга-патологоанатома лежав не труп, а робот, котрий розпався на куски” [168, с. 36]. Поетика експресіонізму приваблювала американських драматургів з погляду її художньо-естетичної глибини. Підкреслено умовна образність, гротескність, плакатність, символічні узагальнення стали чи не найпопулярнішими драматичними прийомами 20-их років. З уст героїв драм зазвучала жива

розмовна мова, регіональні мови США, часто сленг, навіть матюки емігрантів різної національності. Широке використання діалекту, вперше введене О'Нілом, мало на меті “передати відчуття етнічності” [225, с. 85].

У постановках використовуються технічні новинки та спецефекти, зокрема, удари грому та блискавки, стіни, які здатні переміщатись, гра світла й тіні, постійне брязкання монет або шурхіт банкнот. Відомі спроби використання автомобілів під час постановок.

Яскраве вираження художня система експресіонізму знайшла у творчості Елмера Райса (Elmer Rice) – першого після О'Ніла драматурга, “котрий зростав” [226, с. 334]. Знаковою є його п'єса “Лічильна машина” (“The Adding Machine”, 1923), написана, як зауважує Д. Т. Беард, під “очевидним впливом німецького експресіонізму та Ю. О'Ніла” [225, с. 64]. У її центрі образ бухгалтера Зеро – “невротичного підкаблучника, якому бракує сексуального життя” [225, с. 64]. Композиційно автор, як і О'Ніл, використовує прийом музичного ритму, котрий наскрізь пронизує дію п'єси: монотонний стукіт лічильної машинки заглушує ліричний монолог у душі героя. Події, що відбуваються в п'єсі, лише підкреслюють гротескну абсурдність ситуації: звільнення Зеро, а точніше, процес заміни людини-машини на автоматичну обчислювальну машину, вбивство героєм свого боса, його смерть на електричному стільці. Навіть потрапивши в рай, де згідно з поетикою символізму його душа повинна віднайти спокій, Зеро вражений вільнодумством та відсутністю загальноприйнятих норм поведінки, його лякають елементарні вияви емоцій. У фіналі, за рішенням вищих сил, бухгалтер знову повертається на землю, адже, як виявляється, його існування – необхідний елемент подальшого розвитку цивілізації. Автор доходить невтішного висновку про те, що людина “виживає” сама себе, адже кожен подальший крок віддаляє людство від природної гармонії, сприяючи перетворенню її на робота.

“Класично експресіоністською” [168, с. 150] є інша п'єса Е. Райса “Підземка” (“The Subway”, 1929), головна героїня якої – молода дівчина Софі – ще не втратила душу, саме тому їй так важко щодня спускатися в метро, яке

вона порівнює з кліткою зі звірами, адже серед оточуючих неможливо розпізнати людські обличчя. Драматичний фінал твору, смерть покинутої коханцем дівчини під колесами поїзда, лише загострює названі проблеми. Метро, таким чином, постає символом нової цивілізації, вилитим із заліза та сталі, цвинтарем мертвих душ, за словами А. Ром, “дантівським пеклом, де ожили кошмари та поселилось відчуження” [168, с. 151].

У дусі експресіоністської естетики створено низку антивоєнних драм, найбільш прикметною серед яких визнано п'єсу Максвела Андерсона (Maxwell Anderson) “Ціна слави” (“What Price Glory”, 1924), у якій війна постає всепоглинаючою субстанцією, що підкоряє своїм законам все живе, розпоряджаючись людьми, як маріонетками. Відомо, що про “Ціну слави” схвально відгукувався Юджин О'Ніл, називаючи її “першою правдивою п'єсою про війну” [249].

Багатьом драмам 20-их років притаманне переплетення реалістично-експресіоністських тенденцій. До прикладу, у драмі Софі Тредвел (Sophie Treadwell) “Машиналь” (“Machinal”, 1928), де автор показує трагедію окремо взятої людини, життя якої запрограмоване від народження, навколишня дійсність зображена в експресіоністському ключі. Персонажі п'єси – це герої-функції: чоловік, коханець, мати, подруги, які є уніфікованими представниками певного соціального прошарку. Символічною видається кінцівка п'єси: героїня вбиває свого чоловіка й гине сама на електричному стільці. Таким чином, за словами А. Ром, “механічне існування завершується механічною смертю” [168, с. 41].

У кінці 20-их, а особливо впродовж 30-их років у США розвивається новий вид драми – вулична. П'єсам цього типу притаманне використання великої кількості героїв, дія відбувається на вулиці. Змальовується конфлікт не однієї людини, а певної групи, інтереси якої якимось чином зачіпаються. Характерним для таких драм було використання потужного музичного супроводу, багатсюжетність, просторова широта та щасливий фінал (“Ми народ” (1932) Елмера Райса, “Нехай дзвенить свобода” (1935) Джона Говарда

та інші), що дало підстави літературознавцям вважати їх прототипами мюзиклів.

Загалом, у середині 30-их років драматургічний бум у США пішов на спад, що було викликано економічною кризою, а також подіями в Європі, яка стояла на порозі нової війни. І хоча в 1937 році світова культурна спільнота, високо оцінивши здобутки О'Ніла, вибрала його лауреатом Нобелівської премії, у його творчості наступила пауза, пов'язана як з суспільними подіями, так і з особистими, зокрема смертю синів та фізичною недугою. Драматург відходить від театру, п'єси 1940-их років – це своєрідний реквієм-прощання, у яких, на думку С. Джебраїлової, здійснено спробу синтезу двох форм трагедії – “особистої та загальної на історичному тлі” [49, с. 64], де автор демонструє владу часу над долями людей [168, с. 139]. Дія драм зменшена до мінімуму та закінчується з приходом ночі, важливого значення набуває атмосфера. Тонко передані складні мотиви поведінки героїв, перепади їх настрою.

У середовищі американських драматургів, вихованих на традиціях О'Ніла та його однодумців, народжувалося нове покоління, яке заявить про себе у другій половині ХХ століття. Проте запроваджена метром американського театру драматична концепція становитиме кістяк творчих здобутків таких майстрів сцени, як Т. Вільямс, А. Міллер, Е. Олбі та інших.

Таким чином, серед когорти молодих драматургів, які заявили про себе на початку ХХ століття, саме О'Нілу належить пріоритет у формуванні національного театру США. Серед ключових нововведень письменника психологічний підтекст, показ людських стосунків через призму особистого-емоційного досвіду, акцентуація на автентичності, використання прийому маски, складних технічних конструкцій під час постановок, введення образів афроамериканців, створення унікальної моделі міфологічно-модерністської п'єси.

Висновки до розділу 2

У розділі з'ясовано, що розвиток української та американської драми кінця XIX – початку XX століття пройшов декілька етапів, перший з яких припадає на два десятиліття порубіжжя і свідчить про певні зрушення в напрямку оновлення традиційних форм сценічного мистецтва за рахунок модерністських віянь, зокрема “новодраматичної” революції європейського театру. В Україні, незважаючи на утиски з боку царської Росії, цей процес був більш інтенсивний і багатогранний, що пов'язано передусім із географічною близькістю до центрів європейського культурного життя. Формо-змістові ознаки української драматургії двох десятиліть порубіжжя століть свідчать про її типологічну спорідненість із західноєвропейською “ новою драмою”.

Типові етнографічно-національні риси українського театру, представленого творчістю І. Франка, С. Черкасенка, Лесі Українки, О. Олеся та ін., збагачуються елементами психо- та самоаналізу, інтелектуальною та індивідуальною рефлексією, алегоричною образністю, глибоким символізмом, візіями та фантасмагоричними діями. Композиційній організації п'єс притаманні дискусії, відкритий фінал, напружений розвиток драматичної дій, схематична образність, що підсилюється прийомами мовчання, реготу, музично-танцювальними вставками. Важливою ознакою українського модернізму є синтез та відсутність “чистих форм”, чому передувало глибоке особистісне переосмислення новаторських течій європейської культури українськими митцями.

Американські письменники в пошуках власного стилю поступово відходили від модерністських елементів, збагачуючи драматургію США соціальною проблематикою в реалістично-натуралістичному ключі з широким використаннями міфологічно-біблійних образів та шекспірівських сюжетів, що в майбутньому стане основою американського театру. До такої практики вдалися К. Фітч, Дж. Херн та інші. Гальмом на шляху до кардинальних змін стала орієнтація письменників на смаки пересічних глядачів, а відтак на комерційний успіх.

Наступний етап розвитку в Україні та США пов'язаний як з культурними, так і суспільно-політичними процесами, відповідно воєнно-революційними подіями й “українізацією” та економічним бумом, які, попри відмінності, в однаковій мірі провокували загострення національних та соціальних суперечностей. Українські митці, гостро реагуючи на ситуацію в країні, втілюють власні творчі пошуки в авангардистсько-експресіоністській площині. Прикметно, що український експресіонізм, розквіт якого розпочався на декілька років пізніше, ніж західноєвропейський, зміг творчо переосмислити його здобутки та перенести на рідний ґрунт. Українські драматурги експресіоністи, як і німецькі, опинившись у центрі суспільно-політичних перипетій початку ХХ століття, звузили життєвий простір індивіда, показали його самотність, страждання і боротьбу.

Найбільш знаковою стала діяльність театру “Березіль”, на сценах якого йшли вистави як вітчизняних, так і європейських майстрів. Реформуванню українського театру, його виходу на європейський рівень сприяв тісний тандем двох талановитих митців: режисера “Березолю” Л. Курбаса та драматурга М. Куліша.

Український майстер слова, прийшовши у літературу на хвилі загального піднесення спричиненого українізацією 1920 – 1925 років, швидко відчув прірву між соціалістичними лозунгами й сірою буденністю української глибинки, що намагався показати у своїх творах, схилившись у першу чергу до поетики експресіонізму. За короткий період творча манера автора еволюціонувала від драматично-реалістичних п'єс про голод 1925 року в Україні до фантасмагоричних картин у драмі “Народний Малахій”.

У США радикальним етапом став рух малих театрів, у середовищі яких сформувався феномен Ю. О'Ніла, завдяки якому сценічне мистецтво США набуло яскраво вираженого національного характеру, вплинувши на подальший розвиток американської драми. У своїй творчій манері, названій супернатуралізмом, письменник намагався, з одного боку, в експресіоністському ключі показати процес перетворення людини на

автоматичного виконавця суспільних ролей, а з іншого – фатальну приреченість героя в дусі античної драми. Створюючи яскраві та колоритні образи американців “із низів”, автор показує не прямолінійний розвиток американської цивілізації, а унікальне переплетення людських долі, крізь які проглядається вся американська трагедія.

Натомість в Україні через репресивні заходи тоталітарного режиму ідея модерного театру була відкинута як ворожа соціалістичній ідеї і відродилася знову лише в 90-их роках ХХ століття.

РОЗДІЛ 3. ТИПОЛОГІЯ ДРАМАТИЧНОГО КОНФЛІКТУ В П'ЄСАХ М. КУЛІША ТА Ю. О'НІЛА

3.1. Сюжетно-композиційна модифікація конфлікту індивіда й соціуму в драмах “Маклена Граса” М. Куліша та “Волохата мавпа” Ю. О'Ніла

Конфлікт як рушійна сила драматичного твору є домінуючим компонентом, який, взаємодіючи з усіма внутрішніми складниками тексту, формує їх та визначає, “якими їм бути” [27, с. 31]. Цікавими з цього приводу є спостереження Ю. Манна, який, вдаючись до графічно-образного способу інтерпретації конфлікту, відводить йому в тексті місце вертикалі, яка “ніби прорізає, пронизує інші рівні”, що знаходяться в горизонтальному положенні [119, с. 15]. Таким чином, дослідження художніх особливостей конфлікту, його поетики, тобто “головних творчих принципів, які визначили його художню якість” [75, с. 9], передбачає розгляд конфліктних ситуацій в органічному зв'язку з усіма структурними елементами твору, а саме характерами, сюжетом і композицією (конфлікт зумовлює сюжетні ходи, їхню комбінацію), ідейним змістом (розв'язання конфлікту / конфліктів унаочнює ідею та ідейний зміст художнього твору), стилем (риси письменницької індивідуалізації проявляються також у різних ознаках конфліктів: учасниках, способах розгортання й завершення, їхній повноті й гостроті).

На сьогодні існує чимало класифікацій конфліктів, що створює широке дослідницьке поле для його різнорівневих номінацій та повноцінного висвітлення. Розгалужений і найбільш повний перелік критеріїв для групування конфліктів подає Ю. Ковалів, виокремлюючи: тип зв'язку між сторонами, тематику, типовість, місце у структурі твору, рівень складності, сферу побутування, масштабність, психологічні особливості людини, соціальні та вроджені ознаки людини, субстанціональність, безпосередність та опосередкованість, персоніфікованість [114, с. 224].

Щодо драматичного конфлікту, то, на відміну від ліричного чи епічного, він позначений більшою гостротою, динамічністю, напруженістю, максимальним ущільненням часу, а головне способом зображення, на що вказує Т. Вірченко, зауважуючи, що “в драматичному творі конфлікт розкривається його учасниками, в епічному творі про нього розповідається сторонніми учасниками, а в ліричному – самим учасником конфлікту” [27, с. 41].

У драматичному творі доцільною є також типологізація не тільки власне конфлікту, а й окремо його розвитку (прямолінійний, непрямолінійний) та розв’язок. Так, залежно від сили-переможниці, розрізняють “катарсичну розв’язку”, яка передбачає примирення або обопільну руйнацію протидіючих сил, “тенденційну” або “ангажуючу” розв’язку (перемога однієї із сил, що примушує повірити в її правоту і життєздатність), “проблемну розв’язку” (неможливість примирення або перемоги).

Історичний вимір вивчення типології художнього конфлікту в літературознавстві дозволив визначити дві основні групи типологій художнього конфлікту – змісто-формальну та полікритеріальну: в основу першої покладений один критерій, а в основу другої – комплекс критеріїв. До найвиразніших змісто-формальних критеріїв віднесемо учасників конфлікту, персоніфікованість, форму вираження конфлікту, антагоністичність, гостроту, яскравість, розв’язаність, тематику. Комплекс же названих критеріїв дозволяє виокремити авторські, стильові та національні типології.

Конфлікти, творчо трансформовані уявою митця, реалізуються передовсім у сюжеті, вони можуть виражатися у поведінці героїв, їх рішеннях, у подіях, які з ними трапляються, а також виступати індикатором змін доль персонажів. Визначення конфлікту та групування образів, таким чином, дає можливість зрозуміти, навколо чого розвивається драматична боротьба і які сили діють у ній, відкриває шлях до розуміння сюжету, адже сюжет – це історія розвитку конфлікту твору в зіткненнях протилежних сил, історія розвитку характерів у діях та вчинках.

Показовими в руслі окресленої проблеми вважаємо п'єси “Маклена Граса” М. Куліша та “Волохата мавпа” Ю. О’Ніла, в яких вимушені переміщення дійових осіб, виконуючи сюжетотворчу функцію, провокують загострення конфліктних ситуацій, а відтак сприяють розкриттю характерів у їхній взаємодії з суспільним оточенням. У полі зору обох драматургів – події, що відбуваються на тлі конкретної соціально-історичної дійсності: у “Маклені Грасі” знаходимо згадки про економічну кризу другої половини 20-их років, (“...криза трясє Польщу, як чорт суху осику” [99, с. 263]), у п'єсі “Волохата мавпа” – виразні ознаки ери економічного процвітання Америки. Причому письменників цікавили не самі події, а їх відлуння в душах звичайних людей. Ю. О’Ніл, наприклад, у статті “Театр і його середовище” (1924) так сформував власне авторське завдання: “ [...] я намагався глибоко проникнути в душу людини, яка є стривожена дисгармонією своєї примітивної гордості та індивідуалізму, несумісних з механічно-машинним розвитком суспільства. Ця людина – американець – нью-йоркський головоріз” [145, с. 461].

Суспільна резонансність процесів, у вирі яких проявлялися справжні людські цінності, переносила драматургів у психологічне русло. І саме тут М. Куліш і Ю. О’Ніл добились високої майстерності та досягли драматургічного хисту. Для реалізації власних задумів автори розміщують героїв у доволі обмеженому просторі. У “Маклені Грасі” основні події відбуваються в будинку з невеличким подвір’ям. У п'єсі “Волохата мавпа” головний персонаж Янк Сміт опиняється в різних місцях, проте підкреслено замкнутах: спочатку ми бачимо героя в кочегарці, яку він не має права покидати, а згодом його свободу обмежують тюремні стіни. Цілком очевидно, що прийом обмеженого простору був зумисне використаний обома драматургами, щоб виразніше представити конфлікт у душах героїв, які знаходяться у безвихідній ситуації.

Значення місця не вичерпується вказаною особливістю, просторова організація п'єс торкається соціальної проблематики, є яскравою ілюстрацією та навіть своєрідною моделлю тогочасної дійсності. Для змалювання

непримиренних суспільних антагонізмів Микола Куліш вдається до прийому вертикального перерізу будинку, де відбувається дія: на другому поверсі живе власник фабрики пан Зарембський, на першому – сім'я маклера Зборжека, а в підвалі – безробітний та хворий Граса з двома доньками. Автор таким чином прив'язує героїв до певного поверху як символу їхньої соціальної приналежності, демонструючи глибину конфлікту у творі.

Подібну просторову організацію знаходимо і в Юджина О'Ніла: на верхній палубі корабля “у тіні шезлонгів” [250] подорожують заможні американці, а прості кочегари трудяться “на дні”, там вони і живуть без права виходу на верхню палубу, щоб не лякати своїм виглядом пасажирів першого класу. Причому автор уже в примітках подає детальний опис кочегарки, не шкодуючи виразних натуралістичних деталей, які, за висловом самого драматурга, стануть ключовими у драмі: “[...]сцену огинають вузькі сталеві ліжка в три поверхи, вдалині – двері, перед койками – сходи... [...]койкові горизонталі та вертикалі переплітаються, неначе пруті сталеві клітки” // “[...] Tiers of narrow, steel bunks, three deep, on all sides. An entrance in rear. Benches on the floor before the bunks. The lines of bunks, the uprights supporting them, cross each other like the steel framework of a cage” [250] (тут і далі переклад наш – Т.М.).

Відмінність між двома п'єсами полягає в тому, що експозицією “Маклени Граси” є події на другому поверсі, а “Волохатої мавпи”, навпаки, в кочегарці, проте у драматургів одна мета – протиставити два світи, тому для обох важливою є передусім сила експресії, і кожен вибирає власний шлях її досягнення. Ю. О'Ніл використовує авторський коментар, в якому подає докладний опис приміщення, вдаючись до прийому натуралізації. Такий підхід, на думку С. Джебраїлової [49, с. 51], не був властивий німецьким експресіоністам: вони свідомо відмовлялися від деталізації образів, оскільки прагнули показати внутрішню суть людини, заперечуючи тим самим класичну формулу “типові герої в типових обставинах”. Дослідниця висновує, що образ Янка Сміта у п'єсі “Волохата мавпа” не є абстрактно-узагальненим чи

безликим, навпаки, він доволі деталізований. У цьому – особливість творчого почерку американського драматурга, який не обмежувався одним прийомом, а відбирав ті засоби, що йому імпонували, формуючи таким чином власну творчу манеру. Тож його герої, на відміну від експресіоністських безликих функцій, конкретні та повнокровні.

Як зазначалось вище, на початку п'єси ми бачимо головного героя Янка Сміта в кочегарці корабля, він поводить себе агресивно й самовпевнено. Чоловік намагається переконати всіх, а передусім себе, у надзвичайній цінності того, що він робить: "... я те, від чого горить вугілля, я пар, я рухаю поїзди та фабрики" // "I'm steam and oil for de engines; I'm de ting in noise dat makes yuh hear it; I'm smoke and express trains and steamers and factory whistles" [250]. Така поведінка є для нього не просто зручною маскою, вона допомагає виживати, адже без усвідомлення власної значущості він – ніхто, брудний і грубий кочегар. Важливо, що справжня сутність Янка глибоко прихована не лише від навколишніх, а й від нього самого. Його переконання кардинально змінюються після миттєвої зустрічі з леді Мілдред. Сповнена зневаги та огиди фраза "Мавпа!", яка виривається з уст розбещеної панянки, оголює очевидну та водночас гірку істину. З цього моменту починається новий етап у житті кочегара – його переродження. Свідченням цього є вигук героя: "Не заважайте мені думати" // "Can't you see I'm tryin' to t'ink?" [250], в якому поєднані страх, розпач і вина. Роздуми над змістом власного існування доводять Янка до напівбожевільного стану: його постійно переслідує привид леді Мілдред, він поспіхом шукає винних, плекає надію змінити людство, знищивши основну причину бід – сталь. На думку дослідниці Н. Кутєєвої [104, с. 116], Янк переживає стан не прогресу, а регресу – від стану "надлюдини", якою він себе вважав, до стану "людини розумної", здатної мислити та аналізувати. Водночас відбувається процес духовної еволюції персонажа: з одного боку, активність мислення руйнує атмосферу стабільності та впевненості у власній непереможності, з іншого – думки спонукають героя до морального переродження та вивищення. Хоча Янк Сміт втрачає власну фізичну силу та

самовпевненість, але як принижена людина здатен розуміти глибокі істини. Одна з таких істин вражає його своєю парадоксальністю: “коли я був заодно зі сталлю – володів цілим світом, а став сам по собі, світ мене підім’яв” // “Steel was me, and I owned de woild. Now I ain’t steel, and de woild owns me. Aw, hell!” [250]. Справжнє прозріння приходить до кочегара саме тоді, коли люди бачать в ньому грубе, неотесане створіння з ознаками напівбожевільного марення.

Конфлікт п’єси ґрунтується на зіставленні образів Янка та леді Мілдред, характер і доля яких є віддзеркаленням протилежностей. Мілдред Дуглас – дочка мільйонера, спадкоємиця величезної сталеварної корпорації. Вона, як і Янк, живе у клітці, з якої намагається вирватись, проте між ними є принципова різниця, клітка Мілдред – золота. Сцена, в якій з’являється цей персонаж, не позбавлена гротескно-сатиричного забарвлення. Ю. О’Ніл в авторських ремарках характеризує Мілдред як “витончену, делікатну дівчину з безкровним миловидним лицем, зіпсутим постійним виразом зверхності” // “slender, delicate, with a pale, pretty face marred by a self-conscious expression of disdainful superiority. She looks fretful, nervous and discontented, bored by her own anemia” [250]. Вона невихована, груба у спілкуванні, не має поваги до старших, у розмові часто ображає власну тітку, називаючи її “свинячим холодцем” “Do you know what you remind me of? Of a cold pork pudding against a background of linoleum tablecloth in the kitchen” [250]. Ця розбещена панянка звикла, що будь-які її забаганки задовольняються миттєво і без заперечень. Так, на кораблі у неї виникає нав’язлива ідея “спуститися вниз” [250], тобто в кочегарку, яку вона називає “пеклом” [250]. Спочатку складається враження, ніби її намір “пізнати життя іншої половини” [250] і справді високогуманний та благородний: “я роблю це може трішки безтолково, але щиро, повір. Я хочу допомагати людям. Хіба я винна, що не знаю як?” // “Please do not mock at my attempts to discover how the other half lives. Give me credit for some sort of groping sincerity in that at least. I would like to help them. I would like to be some use in the world. Is it my fault I don’t know how?” [250]. Проте вигляд дівчини, манера розмовляти, відверта зневага до тітки, відчуття всездозволеності, колючі напади з боку старої

(“бідняки з Іст-Сайду в Нью Йорку повинні тебе ненавидіти за те, що відкрила їм очі на їх становище” // “After exhausting the morbid thrills of social service work on New York’s East Side – how they must have hated you, by the way, the poor that you made so much poorer in their own eyes!” [250]) підкреслюють фальшивість її намірів. Це наштовхує на думку не лише про небажаність її візиту до кочегарки, а й про ймовірність його сумних та навіть трагічних наслідків.

Експозицією п’єси “Маклена Граса” Миколи Куліша є сімейна сцена у домі маклера Зброжека. Маклер намагається будь-що розбагатіти, змінити свій соціальний статус та піднятися на поверх вище, заволодівши фабрикою пана Зарембського. Він твердить: “Через три години я зйду на той високий балкон” [99, с. 288]. Гроші для нього є сенсом життя, адже “людина без грошей є напівмертвою, від неї тхне хворобами, голодом та смертю” [99, с. 299]. Пан Зарембський, розуміючи, що його чекає повне банкрутство, а фабрику продадуть на аукціоні, придумує хитромудрий план – одружитися з дочкою маклера панною Анелею, чим поправити власне фінансове становище. Проте маклер Зброжек банкрутує, і Зарембський вмить забуває свою обіцянку одружитись з молодого панночкою. М. Куліш, як і Ю. О’Ніл, вкотре підкреслює душевну потворність людей, які знаходяться на вищому щаблі соціальної драбини, для них не існує жодних людських цінностей, їх вибір залежить від гаманця, адже “по золотій драбині можна перелізти через будь-які високі права” [99, с. 300]. Віщими видаються слова старого й німецького Граси, який, дізнавшись про плани Зброжека, заявляє: “Пан тоді скаже гоп, як вискочить он на той балкон, а доти він як був, так і є підпанком... не загороджуйте сонця! А то вдарить буря!” [99, с. 300].

Названим персонажам протиставлений образ простої дівчини Маклени, яка разом з хворим батьком та маленькою сестричкою живе в темному підвалі, де низенькі стелі і “здається увесь світ без вогника” [99, с. 263]. І хоча маклер Зброжек зверхньо дорікає дитині у бідності та неграмотності, вона постає перед читачами по-дитячому простодушною мрійницею, що вірить у казки та добро, наспівуючи улюблену дитячу пісеньку: “[]...гуси, гуси, гусенята / візьміть

мене на крилята / та понесіть... / гел-гел-гел куди питаєте? / та понесіть туди, туди, / туди, куди я думаю...” [99, с. 265].

З наступного діалогу дізнаємось, що суспільні умови та постійне безгрошів'я змусили Маклену швидко подорослішати. Ця маленька дівчинка з дитячими мріями наділена мисленням дорослої людини, здатної розпізнати фальш та лицемірство оточуючих. Так, Маклена гостро реагує на закиди маклера Зброжека стосовно її невихованості, чинить гідний опір своїм кривдникам, не піддається на лицемірні загравання панни Анелі, кидаючи призначений для неї сніданок собаці: “на Кунде... хоч пан Збожек і каже, що чим собака голодніший, тим краще стереже, проте бач, як годують свою Жужельку. Так він і про робітників говорить “чим, - каже, - робітник голодніший, тим дешевше і довше він працює”. Маклена не приховує своєї ненависті до панів та готовності їм помститися: “я їх і не люблю, навіть коли сплю, і коли б моя сила, я їм таке зробила б, як там (жест на схід) зробили” [99, с. 266].

Розуміючи безвихідь власної ситуації та відповідальність за долю молодшої сестри і хворого батька, Маклена зважується на відчайдушний крок – продати свою любов за гроші, для цього вона виходить на вечірню вулицю. Сцена на вулиці є класичним зразком експресіоністської поетики, вражаючи глибоким драматизмом та діалогічною майстерністю. За акцентуацією на трагічній безвиході, на думку М. Кудрявцева, їй “важко знайти аналог у світовій літературі” [94, с. 179]. Маклені необхідно заплатити за житло, інакше вже завтра їх виселять на вулицю. Вдивляючись в одноманітні обличчя перехожих, дівчинка намагається привернути до себе увагу. Її думки уривчасті та хаотичні. Стихії дощу та вітру посилюють загальну напругу драми, створюючи ефект “негативного паралелізму” (термін І. Лисенко [110, с. 16]): “де-не-де ліхтарі. Проходять ще люди. Дощику, не гаси! Ти, вітре, роздмухай!” [99, с. 280]. Щоб підкреслити стан самотності та відчаю Маклени, Микола Куліш вдається до поширеного в експресіонізмі прийому масок: повз дівчину проходять безликі та байдужі постаті, яким немає жодного діла до неї.

Чоловіка, який збирається купити Макленину любов, автор промовисто називає “добродій”. Він торгується з дівчиною, пафосно заявляє, що за гроші, які вона хоче отримати, “тепер можна купити лошицю” [99, с. 281]. Для цього “добродія” загальнолюдські цінності давно втратили своє значення.

Внутрішні переживання дівчини у цій сцені набувають особливої гостроти та напруженості: з одного боку, вона розуміє, що подальша доля сім’ї залежить тільки від неї, і тому їй будь-якою ціною потрібно заробити гроші (“чого ж я стала? Адже потрібно зараз! Що, темно? Але ж у мене в очах, усередині ще горить: дістану! Дістану! ... Мушу!.. Треба тільки хотіти... дуже... ” [99, с. 282]), з іншого – вона постає розгубленою і самотньою дитиною, яка шукає захисту та розради. Складається враження, що Маклена таки погодиться на пропозицію незнайомця, проте в останній момент дівчина змінює своє рішення (“почуття людської гідності та відраза до осквернителів всього світлого і чистого перемагають” [94, с. 179]) і, заплакана, чимдуж мчить додому.

Аналогічну за своїм ідейно-емоційним та образним наповненням сцену спостерігаємо і в аналізованій п’єсі Ю. О’Ніла. Коли Янк Сміт виходить на П’яту авеню в пошуках леді Мілдред, ним керує почуття образи за принижену честь і гідність, він прагне помсти. Вдивляючись у вітрини магазинів, чоловік бачить там мавпяче хутро, яке викликає в нього найжахливіші асоціації. Янку здається, ніби ця шкура виставлена спеціально для того, щоб він її побачив та зрозумів, що і його шкуру теж можна продати! Янк шаленіє, він намагається будь-яким способом помститися капіталістам за своє приниження, умисно провокуючи перехожих на суперечку, але вони, як і в сцені з Макленою, залишаються глухими і байдужими масками, які, на думку С. Джебраїлової, “разом з душею втратили й обличчя” [49, с. 50]. На відміну від дощової, вітряної і холодної осінньої вулиці у п’єсі М. Куліша, куди героїня відправилася здійснити свій задум, П’ята авеню, як дізнаємося з приміток автора, “чиста, прибрана, широка” // “a general atmosphere of clean, well-tidied, wide street” [250], події відбуваються теплого літнього дня, на що вказують

наступні зауваження: “м`яке сонячне проміння, легенький, делікатний вітер” // “a flood of mellow, tempered sunshine; gentle, genteel breezes” [250]. Якщо М. Куліш, як уже сказано, у цій сцені вдається до прийому негативного паралелізму, то в Ю. О’Ніла навколишня обстановка є контрастом до ненависті та злості, які опанували душу Янка. Автор таким чином підкреслює глибину прірви, яка пролягає між сповненого емоціями Янка та тепличною, але позбавленою життя атмосферою самозакоханих обивателів – мешканців “вищого” американського суспільства.

Після сцени на П’ятій авеню поліцейські забирають Янка у в’язницю, де він усвідомлює, що винуватцем усіх його бід є не Мілдред, а сталь, уособленням якої виступає батько Мілдред, адже він виробляє половину сталі у світі: “я думав, що це я роблю сталь. А мене посадили за сталеві ґрати, щоб мені могли плювати в лице! Це вони зробили ці клітки, щоб закрити мене. Але я вирвусь! Я вогонь, котрий плавить сталь!” // “steel – where I thought I belonged – drivin’ trou – movin’ – in dat – to make her – and cage me in for her to spit on! ...He made dis – dis cage! Steel! It don’t belong, dat’s what! Cages, cells, locks, bolts, bars – dat’s what it means! – holdin’ me down wit him at de top! But I’ll drive trou! Fire, dat melts it! I’ll be fire – under de heap – fire dat never goes out – hot as hell – breakin’ out in de night [250].

Жертвою сталі, цього, на переконання С. Пінаєва, “нового Бога” є й сама Мілдред, життєві обставини якої змусили проміняти її генетично закладене інтенсивне життя на паразитичне існування дочки мільйонера. В одній із реплік героїня з гіркотою порівнює себе з леопардом, який покинув свої джунглі й опинився в клітці: “смішно, мабуть, коли леопард жаліється на свої плями. Дряпай, вбивай, шматуй здобич і будь щасливий, але залишайся в джунглях, де твої плями допомагають тобі залишатися непомітним. В клітці вони привертають до себе увагу” // “When a leopard complains of its spots, it must sound rather grotesque. (In a mocking tone.) Purr, little leopard. Purr, scratch, tear, kill, gorge yourself and be happy—only stay in the jungle where your spots are camouflaged. In a cage they make you conspicuous” [250]. Тож обоє виявилися

жертвами сучасної цивілізації, яка притлумила в Янку духовне, а в Мілдред фізичне начало. Їхні долі є результатом індустріалізації, що відбувалася в Америці на початку ХХ століття, призвівши не лише до нівелювання щирих людських стосунків, а й до інертності мислення.

Впродовж усієї п'єси Янку доводиться вести боротьбу з реальними та уявними сталевими клітками, які оточують його, проте він постійно нашоувхується на стіну непорозуміння, стусани та образи. Втративши всі зв'язки як з природою, так і людським суспільством, Янк відправляється в зоопарк, він хоче випустити з клітки Горила – єдину істоту, яка, на його думку, живе в гармонії зі світом. Такий намір героя нагадує похід леді Мілдред до кочегарки – кожен, як вважає С. Пінаєв, “намагається повернутися до своїх коренів” [154, с. 37]. Проте й тут Янк терпить поразку, Горила не визнає його за свого. Герой пафосно звертається до Бога, просячи вказати йому його власне місце, проте, вже будучи в агонії, він розуміє, що потрібно “вмерти у своїй шкірі” [154, с. 140]. На думку самого автора, Янк “застряг десь посередині, не в змозі досягти гармонії ні на небі, ні на землі, намагаючись примирити дві сторони, натомість отримує лише стусани” // “I ain't on oath and I ain't in heaven, get me? I'm in de middle tryin' to separate 'em, takin' all de woist punches from bot' of 'em” [250]. Трагічний фінал п'єси демонструє повну невідповідність між національним міфом американської мрії та реальною картиною життя простих американців, які в пошуках власного місця в суспільстві приречені на постійні невдачі.

Втіленням механічної цивілізації у п'єсі М. Куліша “Маклена Граса” є образ фабрики, за право володіння якою сперечаються маклер Зброжек та справжній власник пан Зарембський. Фабрика є причиною бід маленької Маклени, адже її батько колись там працював, згодом робітники влаштували страйк, фабрика збанкрутіла, а старий та німецький Граса залишився без роботи. Як людина, що не втратила уміння аналітично мислити, старий Граса не вірить у політичні гасла, вважає їх оманливими, а боротьбу з бездушним світом фабрикантів – безперспективною: “капіталізму настає край. Його закопас

пролетаріат. Пролетаріат – могильник капіталізму. Могильник і гробар. Так і сталося. Застрайкували і зробили з фабрики Зарембського труну. Стоїть, як труна. Тільки що ж далі має робити той пролетаріат? Собі труну? ...” [99, с. 289]. У критичній ситуації виявляються істинні цінності героїв, їхня життєва позиція. Маклер, втративши всі заощадження, зважується на ризик, він застраховує власне життя на велику суму і просить Грасу за винагороду вбити його. Втїлити цю божевільну авантюру береться Маклена, знаходячи в такий спосіб джерело прибутку для своєї сім’ї.

Зауважимо, що поетика західноєвропейського експресіонізму передбачала боротьбу персонажів часто з елементами гри, що притаманно і п’єсі “Маклена Граса”. Гру веде маклер Зброжек, домовляючись з Макленою, щоб вона вбила його, прагнучи у такий спосіб забезпечити свою сім’ю страхівкою. Він це робить підкреслено картинно, спостерігаючи за своїми рухами у дзеркалі: “Горить свічка. Стоїть пляшка вина. Випивши чарку, він наливає ще. Напівп’яний обмірковує, прикидає, рахує. – Тільки на стежці. Атож! На стежці!.. Я ніби вийшов... А насправді я стою ось так... (показує як), і вона стріляє ззаду, в шию. Тільки в шию! Легше мені, зручніше їй і правдоподібніше... Га? Постріл ззаду... (Надпивши вина, планує далі). Я тримаю годинник, затис в одній руці. Загадкова деталь, незрозумілість для слідчих, і дівчинка не візьме. Гроші в кишені, частина розсипана по землі... Тут маклер шепоче, що можна буде не додати. Темно, не помітить. Га? На стежці. Еге ж, тільки на стежці... Отже... (перерахував, за звичкою відкладаючи на рахівниці) премії підраховано, пістолет куплено, де і як – обмірковано... (Глянув на годинник). Лишився ще заповіт, маклере...” [99, с. 305]. Зброжек відтворює свою майбутню смерть, неначе актор перед дзеркалом, при цьому й тут намагається обдурити малу, не додавши їй грошей. Гра, за словами С. Хороба, є наслідком “нестійкого стану духу і душі, надто емоційної і виразно вразливої” [201, с. 305], яка починається не знічев’я, а з психологічного надриву враженої душі.

Проте вже перед самим пострілом дівчина дає зрозуміти маклеру, що вона його перехитрила і гроші для неї не мають жодної ваги: “Ось вам ваші! Дивіться і рахуйте! (Шматує і кидає)” [99, с. 237]. У цей момент відбувається процес переродження головної героїні – вона рве купюри, вбиває маклера та втікає, проте її думки і дії хаотичні, а слова сповнені тривоги та невизначеності. З убивством маклера митарства сім’ї Грасів повинні б завершитись, проте особиста трагедія героїні в дисгармонійному суспільстві лише набирає обертів.

Своєрідність композиції обох п’єс у тому, що з розвитком сюжетно-фабульної лінії загальна напруга драм посилюється, завершуючись несподіваною розв’язкою, у якій актуалізується ідея твору. Граса та його дочка з п’єси українського автора, демонструючи високий рівень свідомості та почуття власної гідності, отримують перемогу над світом механістичної моралі. Натомість герой Ю. О’Ніла, залишаючись у “клітці” інертного мислення та власної обмеженості, не спроможний подолати обставини, що призводить до фатального кінця. В обох випадках підкреслено безправність і трагічну невлаштованість пересічного індивіда у прагматичному суспільстві, заснованого на матеріально-станових цінностях.

3.2. Актуалізація мотиву кохання в конфліктній площині ілюзії та реальності у п’єсах “Патетична соната” М. Куліша і “Пристрасті під в’язами” Ю. О’Ніла

“Патетична соната” М. Куліша та “Пристрасті під в’язами” Ю. О’Ніла є знаковими у спадщині письменників, виразно демонструючи їхній творчий потенціал та особливості індивідуального стилю, позначеного поетикою та естетикою експресіонізму. Спорідненість на рівні форми та змісту, належність до одного часового проміжку є важливими чинниками здійснення порівняльного аналізу обох творів. Більшість дослідників творчої спадщини М. Куліша (Є. Гай, Я. Голобородько, Л. Залеська-Онишкевич, М. Зубрицька, М. Кореневич, М. Кудрявцев, Н. Кузякіна, В. Працьовитий, Т. Свербілова та ін.) на перше місце ставлять націонал-патріотичні мотиви “Патетичної сонати”,

не фокусуючи уваги на мотиві кохання як каталізаторові вчинків персонажів. Натомість акцент на любовній тематиці, своєрідно потрактованій у п'єсах українського та американського драматургів, дозволяє виявити специфіку взаємодії характерів, характерів і обставин, а відтак визначити особливості конфлікту, в якому реалізується авторська концепція творів.

М. Куліш та Ю. О'Ніл розгортають перипетії драм на тлі конкретної соціально-історичної дійсності. У “Патетичній сонаті” автор проектує історію України початку ХХ ст., відтворюючи в сюжетних лініях короткий курс становлення Української держави 1917–1920 років, який супроводжувався загостренням суперечностей між різними державницько-ідеологічними течіями (марксизму, націоналізму, монархізму тощо). У п'єсі “Пристрасті під в'язами” події відбуваються в період культу бізнесу та американської мрії, індивідуалізму та прагматизму. Кохання в названих творах зображене як єдина сила, що протистоїть будь-яким ідеологіям чи власницьким інтересам. Спровокований коханням конфлікт ставить героїв перед складним вибором, який супроводжується душевними муками та переживаннями, створюючи у п'єсах сюжетно-композиційну основу для перенесення акценту із соціального у психологічне русло. Тож у полі зору драматургів – розкриття зраненої душі і згвалтованої свідомості перед невпорядкованістю буття, дослідження свідомих і неусвідомлених прагнень, які породжують складні психологічні комплекси, ведуть до роздвоєння особистості, а відтак трагічної долі. Центральними постають персонажі, які втягнуті у вир зовнішніх подій, є їхніми спонтанними учасниками, проте не втратили здатності кохати та готовності жертвувати заради цього почуття.

Головний герой п'єси “Патетична соната” студент Ілько Юга є поетом і мрійником, який “мчить конем степами у пошуках країни вічного кохання” [98, с. 174], сподіваючись знайти там дівчину, яка б відповіла йому взаємністю. Власне, експозицією п'єси є сцена, в якій Ілько пише уже сто тридцять першого листа до Неї. “Нею” виявляється дівчина Марина – мешканка першого поверху будинку, в якому живе Ілько. Та для хлопця вона така ж недосяжна, як для

Петрарки холодна красуня Лаура. Парадоксальність ситуації в тому, що через сором'язливість та нерішучість, замикаючись у рамках листовних розмов та мрій, він жодного разу так і не зізнався відверто у своїх почуттях.

З іншого боку, на Ілька значний вплив має член підпільної соціалістичної організації рішучий та вольовий Лука. Соціаліст переконує Ілька вийти разом з ним на “дорогу революції”. Романтично налаштований молодий поет опирається, він вважає, що лише тоді “наступить весна”, коли “Петраркою стане той, хто сьогодні б’є жінку” [98, с. 175]. У відповідь на свої ліричні роздуми юнак чує тільки іронічні та саркастичні насмішки старшого товариша. Глузлива поведінка Луки зачіпає почуття гідності Ілька і підштовхує на сміливий вчинок – щоб не виглядати слабодухим в очах активіста-революціонера, він зважується віднести листа Марині, причому зізнається, що за іншої ситуації листа б порвав, “як порвав сто тридцять попередніх. Але ж тепер я змушений його однести. І я несу” [98, с. 179]. Герой палає коханням, перш ніж просунути листа, він годинами слухає під дверима гру коханої на піаніно, яка вкотре виконує свою улюблену “Патетичну сонату”. Молодий поет у цей час уявляє, як вони разом “пливуть над життям на кораблі Арго до вічно прекрасних країн, кожен по своє золоте руно” [98, с. 187]. І важко зрозуміти, що його більше захоплює – дівчина, яка грає чарівну мелодію, чи його власна мрія про недосяжну любов. На переконання Н. Кузякіної, краса весни, музики, багатогранності життя – усе зливається разом у чисту любов до Марини, втілюється в її образі, і навпаки, віра у вічну любов, кохання до Марини зміцнює віру в силу загальнолюдської любові, що спроможна очистити людство від загальної ненависті і зла [138, с. 159].

Для фанатика-революціонера Луки, який не вірить у дорогу кохання й єдино правильною вважає дорогу соціалістичних перетворень, Ілько стає податливим матеріалом для реалізації власних ідейних амбіцій. Прохання старшого товариша допомогти роздавати агітаційну літературу та організувати маніфестацію викликає в Ілька вагання, адже в цей момент він нарешті

зважився зайти в гості до Неї. Хлопець зізнається: “я вже давно б пішов та стерегли мене, не пускали, дві дикі звірихи: соромливість і вовкуватість. А сьогодні, всю ніч виходивши, я нарешті їх втомив, проклятих, і приспав. Сплять. І я піду! Зараз!” [98, с. 190]. Проте Лука, безтямно відданий всеохоплюючому процесу, не хоче відпускати Ілька, а з ним і саму думку про можливість щастя в коханні. Він спекулює почуттями дружби та прив’язаності останнього, вдається до психологічного тиску та маніпуляцій: “[...] знай, Ілька, востаннє я до тебе прийшов, востаннє... Але коли ти зразу не вийдеш на вулицю. Себто на дорогу революції, то я тобі не товариш і ти мені не товариш!” [98, 191]. Збентежений Ілько все ж кидається вслід за другом, і хоча “одна течія несе його до її дверей, а друга односить і гонить униз” [98, с. 191], його вибір, породжений комплексом неповноцінності та пришвидшений тиском Луки, стає початком трагічного кінця.

На відміну від “Патетичної сонати”, у якій про кохання головного персонажа дізнаємося з перших сторінок твору, у п’єсі Ю. О’Ніла “Пристрасті під в’язами” дійсність постає настільки похмурою і застиглою, що зародження любовних почуттів у таких умовах виглядало б несумісним і навіть парадоксальним. В авторських ремарках з цього приводу зазначено: “з обох боків дому – два величезних в’язи, вони простягають свої гілки над будинком, одночасно захищаючи та пригнічуючи їх жителів, дім оповитий ними, виглядає похмурим” // “Two enormous elms are on each side of the house. They bend their trailing branches down over the roof. They appear to protect and at the same time subdue” [247]. Така експозиція, сповнена неоднозначних символів та натяків, покликана підготувати читача до можливого вибуху пристрастей та емоцій, які, як в застиглому темному водоймищі, заховані глибоко в підсвідомості героїв, готові в будь-яку хвилину вирватись назовні, давши собі повну волю.

Замість ідеї соціалістичних перетворень, яка панує над свідомістю персонажів “Патетичної сонати”, у п’єсі “Пристрасті під в’язами” об’єктом неприхованих бажань усіх дійових осіб виступає ферма, яка належить батькові сімейства, 75-річному Ефраму Кеботу – владному й деспотичному чоловікові.

У старого є три сини, проте основні сюжетні лінії та колізії зосереджені навколо Ебіна – молодшого сина Кебота від другої дружини. В Ебіна свої переконання щодо приналежності ферми батькові. Його переповнюють складні почуття, пов'язані з пам'яттю про матір, яку він утратив у дитячому віці. Ебін звинувачує батька у її смерті та мріє про помсту, яка в кінцевому результаті зводиться до прагнення відібрати ферму. Адже колись вона (ферма) була власністю матері, тому, на його думку, повинна перейти йому. Батько у відповідь постійно ображає молодшого сина, дорікає в м'якості та відсутності чоловічих рис, що ще більше загострює стосунки між чоловіками. Почуття ненависті до батька, безмежна любов до матері та бажання помсти так тісно переплелися у свідомості Ебіна, що призвели до нервово-психічних розладів. Йому здається, ніби сама покійна допомагає йому, щоб “нарешті знайти спокій в могилі, а зараз вона переслідує його та плаче кривавими слізьми” // “It was on'y arter she died I come to think o' it. Me cookin' – doin' her work – that made me know her, suffer her sufferin' – she'd come back t' help – come back t' bile potatoes – come back t' fry bacon – come back t' bake biscuits--come back all cramped up t' shake the fire, an' carry ashes, her eyes weepin' an' bloody with smoke an' cinders same's they used t' be. She still comes back--stands by the stove thar in the evenin' – she can't find it nateral sleepin' an' restin' in peace [247].

На відміну від дивакуватого мрійника Ілька, Ебін постає в очах читачів прагматичним та настороженим. Він не вірить у кохання та романтичні стосунки між чоловіком та жінкою, часто висловлюється цинічно і підкреслено грубо. Проте така поведінка героя є радше маскою та своєрідним щитом від посягань жорстокого світу. Недаремно в ремарках, подаючи детальний опис зовнішності та окреслюючи вдачу Ебіна, автор порівнює “погляд його чорних очей” із поглядом “загнаного, але нескореного звіра” // “His defiant, dark eyes remind one of a wild animal's in captivity” [247]. Загнаного звіра нелегко приручити, тому, незважаючи на ніжну та вразливу душу, Ебін у порівнянні з Ільком більш тверезо оцінює дійсність, завжди з острахом та упередженістю ставиться до оточуючих, оскільки, навчений гірким досвідом, боїться бути

зрадженим та обдуреним. Він розуміє, що, крім матері, якої вже нема серед живих, ніхто не стане на його захист. Саме через гостре відчуття самотності, відсутності тепла й ласки Ебін заводить стосунки з сільською дівкою Мінні. Проте, коли дізнається, що батько уже відвідував її, тобто “був першим” // “was the first” [247], хлопець не знаходить собі місця від гніву, адже й тут старий випередив його. Власницький порив ображеного коханця знаходить втіху лише у визнанні того, “що Мінні вже не його (батька), а моя” // “she is not him but mine” [247]. Єдина річ, яка заспокоює Ебіна – це споглядання зоряного неба. Таке захоплення властиве й Ількові з “Патетичної сонети”, свідчить про те, що природні й щирі прагнення притаманні обом юнакам, незважаючи на зовнішній прагматизм героя “Пристрастей під в’язами”.

Сюжет трагедії загострюється, коли у старого Кебота з’являється нова дружина, яка посягає на життєвий і психологічний простір сім’ї фермерів. Без жодних сумнівів і докорів сумління вона урочисто заявляє: “Це моя ферма... це мій дім... це моя кухня... , а наверху моя спальня і моє ліжко!” // “This be my farm. This be my hum. This be my kitchen! An' upstairs – that be my bedroom – an' my bed!” [247]. Молодиця бажає володіти не лише фермою, а й чоловіками кам’яного дому. Перша зустріч Ебіна та Аббі провокує ненависть, адже щойно позбувшись братів, хлопець стає єдиним спадкоємцем ферми. Не бажаючи приховувати свої емоції, Ебін різко висловлює мачусі все, що про неї думає: “Він купив Вас, як купують повію. А яка ціна? На чому зійшлися? Що він дає? Ферму? Ферму моєї матері, будьте ви прокляті! Вона моя!” // “ An' bought yew like a harlot! An' the price he's payin' ye this farm was my Maw's, damn ye! an' mine now!” [247]. Гнів Ебіна зростає з кожним днем, він ображає та проклинає мачуху, стверджує, що навіть сільська повія Мінні заслуговує більшої поваги. Ображена цими словами, Аббі виманює у старого Єфрама обіцянку залишити їй ферму, після того як вона народить йому сина. Перипетії твору ускладнюються змішаними еротично-синівськими почуттями Ебіна до своєї мачухи. Молодій жінці дуже самотньо, вона зовсім не розуміє старого Єфрама, який приділяє їй мало уваги і більшість часу проводить з коровами в корівнику.

Розуміючи, що в такому разі вона не зможе народити Ефраму сина, Аббі відверто заграє до Ебіна, тим самим ще більше травмуючи його. Спочатку жінка пропонує йому бути другом, а пізніше відверто говорить йому те, у чому він сам увесь цей час боявся зізнатися: “з першого дня, як ми зустрілися з тобою, ти борешся із своєю природою, намагаєшся переконати себе, що я тобі не подобаюсь. Ти протишишся, але природа бере своє!” // “It's agin nature, Eben. Ye been fightin' yer nature ever since the day I come tryin' t' tell yerself I hain't purty t' ye. Ye kin feel it burnin' into the earth. Nature makin' thin's grow bigger 'n' bigger burnin' inside ye--makin' ye want t' grow into somethin' else till ye're jined with it an' it's your'n but it owns ye. Nature'll beat ye, Eben” [247].

Почуття Ебіна суперечливі, він намагається розібратися, хто для нього Аббі: суперниця за право власності на ферму чи кохана та бажана жінка. Проте, що потяг, який охопив молодих людей, вже не відпустить їх із свого полону, свідчать експресивні авторські ремарки: “У сусідній кімнаті Ебін встає та розсіяно ходить по кімнаті. Аббі одразу ж прислухається. Ебін зупиняється і дивиться на перегородку. Можна подумати, що Аббі і Ебін бачать один одного крізь неї” // “the next room Eben gets up and paces up and down distractedly. Abbie hears him. Her eyes fasten on the intervening wall with concentrated attention. Eben stops and stares. Their hot glances seem to meet through the wall” [247]. Ебін не хоче морального інцесту, він відштовхує жінку, проте Аббі знаходить новий спосіб, щоб досягти своєї мети. Використовуючи почуття Ебіна до покійної матері, вона призначає йому побачення в кімнаті покійної, де спочатку провокує на поцілунок (“Дозволь мені поцілувати тебе, не бійся я поцілую тебе, так як вона цілувала тебе перед сном” // “Don't cry, Eben! Let me kiss ye, Eben! I'll kiss ye pure, Eben same 's if I was a Maw t' ye an' ye kin kiss me back 's if yew was my son my boy sayin' good-night t' me! Kiss me, Eben” [247]), а пізніше, вдаючись до психологічного навіювання, переконує Ебіна, що чує, як мати благословляє їхній зв'язок. Ебін, не в змозі противитись своїй природі, вирішує в такий спосіб помститися батьку і врешті зважається на стосунки з Аббі.

Свідомі й несвідомі бажання настільки переплелись у цій сцені, що важко визначити справжню цінність почуттів героїв.

Близькість з Аббі провокує ще більше сум'яття в душі головного героя. З одного боку, він нарешті отримав ласку та ніжність, яких був позбавлений після смерті матері, з іншого – помстився батькові, він радий, як сам зізнається у розмові з Кеботом, що “мама нарешті пішла до себе в могилу, тепер вона може спати спокійно, вона поквиталася з тобою!” // “Maw's gone back t' her grave. She kin rest now an' sleep content. She's quits with ye” [247]. Наступними подіями, які, розвиваючись за принципом наростання, ведуть до кульмінаційного загострення, є народження дитини, а відтак усвідомлення Ебіном жорстокої правди, що його зраджено і використано в прагматичних цілях. Почуття ненависті повністю опановує свідомістю хлопця, він не чує слів Аббі та не вірить в силу її кохання, врешті звинувачуючи в усьому немовля. Жінка, щоб довести істинність своїх почуттів, зранку душить новонародженого – як і в аристотелівських трагедіях, приносить жертву за власне щастя.

Каяття та розуміння глибини трагедії приходить до Ебіна надто пізно. Усвідомлюючи, що їх спільний гріх призвів до вбивства немовляти, Ебін ніби прокидається від жахливого сну, пропонує Аббі тікати разом з ним, адже він нарешті зміг розпізнати істинно світлі почуття. Проте Аббі готова до покарання. Навчена гірким досвідом, жінка вкотре переконується, що кохання не терпить обману, а за всі вчинки приходить неминуча розплата. Арешт двох молодих людей та їхня майбутня смерть стимулює процес переродження та формування нової людини, думки якої спрямована не на помсту, її не мучать психоневрологічні комплекси, вона готова дарувати свою любов і більше не думати про “кам'яну ферму”. “Нова людина” пройшла очищення боротьбою за кохання, вона здійснила моральний злочин, але, переступивши межу, народилась заново.

У “Патетичній сонаті” перипетії трагедії ускладнюються введенням нового героя та створенням ситуації любовного трикутника. Цим героєм постає молодий офіцер Андре Пероцький, який щойно повернувся з фронту.

Зустрівши Марину, він не приховує своєї радості, пафосно заявляючи, що “за цей момент, за зустріч цю, я радий зараз повернути назад, на фронт і битись там за вас без відпустки цілий рік. За вас!” [98, с. 208]. Рішучість та наполегливість молодого офіцера стають вирішальними чинниками у виборі Марини. Зіставивши поета-мрійника Ілька та бойового офіцера Андре, дівчина доходить висновку, що “поет, можливо, завоює душу, цілий світ, але жодного кілометра території” [98, с. 208]. Вже наступного дня Андре освідчується Марині, Ілько стає мимовільним свідком цієї сцени, його переповнюють розпачливі думки, він трагічного висновує, що “всі дороги у світі – це лише орбіти, якою б не пішов, все одно повернешся туди, звідки вийшов, – в яму. Різниця лише та, що коли народжуєшся – випадаєш з ями, вмираєш – то попадаєш в яму. От і все. Чого іти? Куди іти?” [98, с. 215]. Живучи у світі “горищних мрій”, Ілько фантазував про велике кохання, проте насправді виявився неспроможним боротись за видиму реальну любов. Він жодного разу так і не зважився розповісти дівчині про свої почуття. Можна припустити, що Марина була просто непотрібна хлопцеві, адже мрію він любив понад усе, навіть більше, ніж її об’єкт.

Безхарактерний мрійник та фантазер Ілько виявився придатним матеріалом для насадження більшовицької ідеології, оскільки вже в наступній яві знаходимо головного героя на варті біля таємного повстантпункту революціонерів-підпільників. І хоча в його свідомості відлунюються акорди Патетичної сонати, проте музика набуває ідейного характеру, мислення революціонера асоціює людей з кольором прапора: “десь вдалині неспокійний тупіт та цокання копит. Темним степом кінь біжить. Ах, то ж я мчу в країну вічного кохання. За чорним обрієм край голубого вікна жде вона... ніби на човні, бачу щогла, грає парус ... я вдивляюсь і бачу прапор – він жовто-блакитний. Одпливаємо. Назустріч нам Лука, він, зігнувшись, несе на плечах червоного прапора” [98, с. 223] Саме в цей переломний для Ілька момент Марина сама приходить до хлопця з проханням. Інтуїтивно відчувши, що старший товариш вже встиг схилити Ілька на бік більшовиків, вона апелює до

свідомості поета, який колись писав їй листи. Щоб схилити його на свій бік та викликати абсолютну довіру, Марина вдається до різних спекуляцій, допитується про Петрарку (“Любов! Де ти, любове, поділась у світі?.. Скажіть, поет ще й досі вірить у Петрарку й вічну любов?” [98, с. 232]), зізнається в коханні (“я за дівчину скажу, вона в поета вірила і вірить, і перекажіть, що береже йому свою любов” [98, с. 232]). Добившись нарешті ствердної відповіді, Марина зізнається, що її основне прохання – визволити Андре Пероцького. Ілько хрипко погоджується, він вкотре не наважується сказати дівчині про свої почуття, більш того, він погоджується звільнити Андре, котрий є не лише його суперником, а й членом підпільної організації монархістів – ворогів більшовиків. Деякі літературознавці, зокрема О. Поляруш [159], критично осмислюючи наведену сцену, звинувачують Марину у маніпулюванні свідомістю та почуттями Ілька. На нашу думку, “горищний мрійник” і поет насправді виявився слабодухим хлопцем, якому було комфортно жити у видуманому світі мрій. Реальність виявилась надто складною для його розуміння – неспроможний розібратися в ситуації, а можливо, і позбавлений бажання це робити, Ілько пішов на зближення з більшовиками через внутрішні комплекси, які заважали йому бути впевненим і рішучим. Марина, зрозумівши сутність хлопця, скористалася ситуацією, щоб досягти особистого щастя, якого так і не дочекалася від Ілька. Проте у своїй проникливості не передбачала, наскільки жорстоким може виявитися поет-мрійник, що вже “загасив старі зорі та збирається світити нові червоні” [98, с. 255].

Дізнавшись, що Марина його зрадила і використала у своїх цілях, Ілько відправляється у підвал – місце її тодішнього перебування. Дівчина запрошує гостя у своє скромне помешкання, ніби в “сад кохання, з мармуровими східцями, фонтаном, водяним годинником та садовою лавкою” [98, с. 257], проте замість поета бачить жорстокого більшовицького революціонера. Розмова набуває, згідно з поетикою експресіонізму, напруженого, гротескно-іронічного забарвлення. Ілько не хоче чути слів Марини, звинувачує у зраді та маніпулюванні його почуттями, виражаючи докори у звичній йому поетичній

манері: “носив у душі ваш відблиск милий, бо ще не знав, що в ясній теплені своїх очей ви носите чорний холод змови...” [98, с. 258]. На відміну від Ебіна з “Пристрастей під в’язами”, котрий все ж повірив у кохання Аббі та запропонував їй втечу, свідомість і зовнішня поведінка поета зумовлені тільки впливом більшовицьких ідей. Він уже не прихильник самогубства, хлопець вважає, що карати повинно суспільство, клас. Марина та Ілько разом піднімаються сходами до квартири, де розташований ревком, по дорозі дівчина вкотре апелює до свідомості поета, розповідає, що насправді кохала і кохає тільки його, пропонує тікати разом, йти світ за очі, співає українську народну пісню. Ілько натомість кається у зраді, вважає її результатом “горищних мрій”, готовий понести відповідне покарання. Сцена прощання Луки та Ілька є розв’язкою п’єси з відкритим фіналом: із одного боку, Лука звинувачує Ілька в зраді, замикає його на ніч в кімнаті, а на ранок збирається передати до революційного трибуналу, з іншого – обіцяє принести щось повечеряти, тисне руку та по-товариськи прощається. Ілько відповідає “доброго ранку”, адже уже світає, і хоча вікно – як “огняний прапор”, йому все одно вчувається патетична симфонія як символ вічного й недосяжного кохання. Вина Ілька, як вважає С. Хороб, у тому, що він втратив відчуття реальності, звідси душевне сум’яття, крах ілюзій, загострення внутрішніх протиріч. Марина, зі свого боку, не змогла чи не захотіла повірити в силу душі почуттів поета [201, с. 345].

Таким чином, у площині мотиву кохання актуалізується конфлікт між ілюзіями, якими живуть Ілько з “Патетичної сонати” та Ебін з “Пристрастей під в’язами”, та жорстокою реальністю, в якій немає місця почуттям. Кохання стає головним випробуванням справжніх людських якостей, протиставляючись таким явищам, як прагнення до власності, заздрість, безглузда боротьба за примарну ідею, безпідставна амбіційність тощо. Тих, хто зраджує святе й невинне почуття, чекає неминуча поразка, як це виразно окреслено в образах головних персонажів п’єси.

3.3. Проблема морально-ціннісних імперативів у п'єсах “Народний Малахій” М. Куліша та “Анна Крісті” Ю. О’Ніла

Спільним моментом п'єс “Народний Малахій” та “Анна Крісті” є наявність образу “пропащої жінки”, крізь призму якого М. Куліш та Ю. О’Ніл порушують широке коло соціальних та морально-етичних проблем, актуалізуючи внутрішні конфлікти персонажів, що знаходяться в ситуації морального вибору. На відміну від Анни Крісті, яка є головною героїнею твору американського драматурга, дочка Малахія Любуня у п'єсі М. Куліша є персонажем другого плану. Попри це, вона виконує одну з ключових функцій у творі, втілюючи авторську концепцію національної свідомості, що ставить її в один ряд з найбільш яскравими жіночими персонажами в українському письменстві. Вагомим чинником для здійснення порівняльного аналізу Любуні та Анни є однотипність ідейно-конфліктних ситуацій, у площині яких здійснюється дослідження винесеної в заголовок проблеми.

Звернення письменників до образів представників соціального дна не є випадковим і передусім пов’язане з ідейно-змістовими домінантами драматургії 20-их років, зокрема експресіоністської драми з її увагою до “маленької людини”, яка залишилась наодинці зі світом брехні та наживи, болісно переживаючи свій біль. “Волаюча” поетика експресіонізму надала образам знедолених (повій, клоунів, акробатів) цілком нового, нетрадиційного звучання, що відкривало простір для індивідуально авторських пошуків у цьому напрямку.

З іншого боку, на вибір письменників вплинули умови, за яких відбувалося формування їхньої художньої свідомості. Перебуваючи у вирі соціально-політичного життя своїх країн, вони були свідками зламаних доль та зраних душ своїх співвітчизників – пересічних людей.

Так, Микола Куліш певний час працював на державній службі, тож безпосередньо переконався в односторонності соціалістичних реформ, розумів їх істинну “моральну глибину”, болісно реагуючи на навколишні процеси. П'єса “Народний Малахій”, за словами українського дослідника В. Працьовитого,

стала спробою “відтворити внутрішньо-психологічну конфліктність особи за нових умов” [162, с. 195].

Що ж до Ю. О’Ніла, то він чи не вперше в американській літературі так правдиво змалював соціальне дно, детально описавши припортову забігайлівку, портові доки, моряків, вантажників, передав яскравий колорит їхньої мови. Відомо, що американський драматург сам певний час був матросом, що дало йому змогу не просто описати “цю аудиторію”, а й донести тамтешню атмосферу, дати читачеві змогу “понюхати справжнє життя соціальних низів” [250].

З експозиції п’єси “Народний Малахій” стає відомо, що сільський листоноша Малахій Стаканчик, який свято вірить у соціалістичні ідеї та мріє про світле майбутнє, придумує ідею “негайної реформи людини”, яка, на його думку, повинна сприяти перебудові внутрішнього світу індивіда згідно з вимогами нового часу. Соціалістична ідеологія настільки затуманює розум Малахієві, що він чинить найважчий з моральних злочинів, проти яких він, власне, і бореться – зрікається родинного стану та йде пішою ходою на Харків, вимагаючи негайного прийняття його реформ, що і призводить до трагедії, жертвами якої стає не лише герой, а і його домочадці, передусім улюблена дочка Любуня.

З першого знайомства з героїнею розуміємо, що дівчина щиро вболіває за долю свого батька: “Боже не дай мені щастя-долі, дай тільки щоби папонька вдома zostалися” [97, с. 4], з цією метою вона “в церкву заскочила, навколішки впала, помолилася” [97, с. 5]. Любуня викликає позитивні емоції, своєю простодушністю та наївністю нагадує, за словами Ю. Шереха, “хутірську Мадонну” [212, с. 366]. Виведення образу дівчини на другий план додає йому більшої експресії та глибини. Любуня неговірка, її репліки, побудовані за прикладом поетики експресіонізму, уривчасті та емоційно напружені. Про особливе місце цього персонажа в художній структурі п’єси свідчить те, що дві старші доньки Малахія не наділені іменами, автор називає їх просто “старша” та “середуша”, в той час як молодша має ім’я – Любуня. Літературознавець

Я. Голобородько, аналізуючи п'єсу, зауважує, що введення образу Любуні є “оригінальною інтерпретацією фольклорних традицій” [35, с. 55], згідно з якими молодша дочка є батьковою улюбленицею.

У драмі “Анна Крісті” експозиція більш розлога, твір розпочинається картиною занедбаного припортового шинку, де знаходимо дійових осіб: Анну Крісті та її батька Кріса. Чоловік не бачив доньки уже 15 років, проте він дещо знає про її життя. Уявлення старого і стануть ключовими для розуміння конфлікту драми в цілому. З його слів стає відомо, що після смерті матері він відправив дочку до родичів на ферму в Мінесоті, а згодом вона працювала в Сент-Полі. Він переконаний, що зробив для неї все, що міг, адже вберіг від найстрашнішого ворога людини – моря, а також від стосунків з моряками, з якими, на його думку, дівчині не слід водитися. Складається враження, що батько вже розпланував життя дочки наперед, ще навіть не побачившись з нею. Він піднімає тост за те, щоб вона вийшла заміж за сільського хлопця, мала багато дітей, а він приїжджав би до них в гості, проте при цьому забуває сказати, що за всі роки так і не знайшов часу, щоб побачитися з дівчиною.

Дізнавшись про приїзд дочки, Кріс метушиться, прагне справити на неї якнайкраще враження, навіть пориває стосунки зі своєю співмешканкою Марті, йому соромно, що він водиться з портовою повією. Проте, за збігом фатальних обставин, першою, з ким знайомиться Анна, і є Марті. Дві жінки одразу знаходять спільну мову, відчувши “споріднену душу”. Анна без вагань розповідає Марті про своє складне минуле, тяжку роботу на фермі у родичів, життя в публічному домі та не приховує ненависті до батька за те, що він її покинув. Дівчина з подивом дізнається про обман батька, який у кожному листі писав, що нібито працює швейцаром. Марті, жінка з великим життєвим досвідом, розуміє весь трагізм ситуації, вона намагається якимось чином примирити двох рідних людей, вигороджуючи Кріса перед Анною та благаючи старого піклуватись про дочку, яка нібито щойно вийшла з лікарні.

Перша зустріч батька та дочки викликає суперечливі емоції. Вони обоє дещо схвильовані. Чоловік намагається виправдати себе перед дочкою за таку

тривалу відсутність. Причиною всіх бід він вважає море, яке заманює людей у свій полон та робить одержимими, хоча сам, як виявляється, працює капітаном вугільної баржі. Кріс живе у світі власних ілюзій – дізнавшись, що Анна була в лікарні, рекомендує їй більше відпочивати, при цьому навіть не цікавиться діагнозом. Анна вульгарно одягнена, має яскравий макіяж, але Кріс не надає цьому жодного значення, навіть більше, він якнайшвидше намагається забрати Анну з шинку, оскільки вважає, що це не місце для порядних дівчат. Складається враження, що обоє грають видумані ними чужі ролі: Анні подобається, як про неї думає батько, вона всіляко підігрує йому, а Кріс, зі свого боку, намагається сподобатись дівчині, майже не п'є та весь час прихвалює дочку.

Така ж сповнена драматизму та гри сцена відбувається між батьком і дочкою у п'єсі “Народний Малахій”, коли Любуня нарешті знаходить батька в Харкові, біля будівлі РНК. Дівчина боязко підходить до батька, водночас дуже радіючи від зустрічі з ним “Папонько! ... (затремтіли губи, не могла відмовитись)” [97, с. 25]. Вона благально просить його повернутися, каже, що мати прокляне її, як без батька повернеться, а у відповідь чує жорстоке: “Тіні минушого, геть з очей!” [97, с. 27]. На відмінну від Юджина О'Ніла, який зустріч Анни та Кріса подає у формі доволі тривалого діалогу, Микола Куліш цю сцену представляє підкреслено уривчасто та коротко. Малахій ніби не бачить, що перед ним рідна дочка, він одночасно розмовляє з комендантом РНК, домагаючись розгляду своїх реформ, та веде суперечку з кумом. Читач може тільки здогадуватись, які суперечливі почуття переповнюють і без того тонку та вразливу натуру Любуні. Згадані сцени є етапними у сюжетно-композиційній площині моделювання трагічної долі героїнь, оскільки створюють ситуацію безальтернативного вибору, обумовленого національними та психологічними чинниками.

Анна у п'єсі Ю. О'Ніла спочатку вибирає життя в ілюзіях, чим відтягує і, відповідно, поглиблює свою трагедію. Складається враження, що на кораблі, куди Кріс запросив свою дочку, адже в нього не було іншого місця для

проживання, панує ідилія: батько оточив Анну любов'ю та опікою, вона йому відповідає взаємністю. Короткий час, проведений на судні, докорінно змінює дівчину. Повернувшись до своїх коренів, Анна нарешті знаходить спокій та душевну рівновагу. В авторських ремарках читаємо: “вона змінилась до невпізнання, виздоровіла, щоки знову порожевіли” // “She looks healthy, transformed, the natural color has come back to her face” [245]. Анна визнає, що полюбила море, воно дало їй силу до життя, оповило димкою туману. На думку С. Пінаєва [155], туман, з одного боку, ховає героїню від минулого, а з іншого – дає надію на щось нове. І це нове з'являється з туману, вночі, посеред запнутого туманом моря: баржа, на якій пливла Анна, підбрала моряка – кочегара Мета Брека, у якого дівчина відразу ж закохалася. Мет, вважаючи її уособленням порядності, готовий на щирі та тривалі стосунки. Анна, зі свого боку, манерами та поведінкою підтримує намір хлопця. Проте вже через декілька днів знайомства вона розуміє, що не зможе брехати Мету все життя, шкодує, що не зустріла його чотири чи навіть два роки тому назад: “... я б зловила за це щастя обома руками.... Він такий простодушний, як велика дитина, у мене не вистачить сили духу, щоб обманювати його” // “If I'd met him four years ago – or even two years ago – I'd have jumped at the chance, I tell you that straight. And I would now – only he's such a simple guy – a big kid – and I ain't got the heart to fool him” [245]. Крім категорично проти цих стосунків, вважаючи, що його порядній дочці не місце поряд з кочегаром. У своїх благих намірах чоловік ігнорує прагнення Анни, продовжуючи жити ілюзіями про її щасливе життя на суші.

Коли Брек приходять просити руки дівчини, між ним і батьком відбувається суперечка і навіть бійка, мимовільним свідком якої стає Анна. Кожен із чоловіків намагається схилити її на свій бік, заявляючи, що саме з ним дівчині буде краще, проте ні один, ні другий не розуміє її по-справжньому, більше того, вони навіть не прагнуть цього.

Відчуваючи всю глибину нерозуміння, Анна не хоче знову бути іграшкою в руках чоловіків, вона не хоче, щоб за неї вирішували (“хто я вам –

просто пішка?! Ви обоє нічого не розумієте... я нікому не належу, я не ваша власність, я вільна” // “You can go to hell, both of you! You’re just like all the rest of them – you two! Gawd, you’d think I was a piece of furniture! I’ll show you! I ain’t asking either of you for a living. I can make it myself – one way or other. I’m my own boss. So put that in your pipe and smoke it!” [245]). Тому робить болісний для себе, але чесний вибір: розповідає обом чоловікам правду про своє “чесне та порядне” минуле. Гірка правда відштовхує хлопця, він звинувачує кохану в маніпулюванні його почуттями та проклинає її. Дівчина намагається виправдатись, адже проведений на баржі час зробив її чистою, море відмило її від гріха. Пройнятий традиційними поглядами на закони моралі, Мет не зумів і не захотів побачити змін у поведінці Анни, продовжуючи таврувати її. На думку американської дослідниці творчості Юджина О’Ніла К. Вінсер (Keith Winther), Мет з самого початку не сприймав Анну як людину, яка має не лише теперішнє, але й минуле. Він розглядав її як “інституцію, як ідеал, який життя створило спеціально для нього” [259, с. 66] в нагороду за його страждання, як гарантію, що тепер він нарешті стане щасливим. Цілком очевидно, що Мету, як і Крісу, було комфортно жити ілюзіями, які він сам собі придумав, не шукаючи глибокого змісту в навколишніх подіях.

Малахій у М. Куліша, як і Мет та Кріс, також не усвідомлює, на яку жертву прирікає власну дочку. Трагедія Малахія – це трагедія “інфантильного фанатичного мислення у безпросвітно-жорстокому, безнадійно-облудному світі” [202, с. 298]. Це трагедія покинутого і відчуженого, врешті переслідуваного та приреченого.

Незважаючи на всі переконання, вмовляння та перестороги свого хресного, Любуня все ж приймає фатальне рішення: залишитись у місті та продовжувати шукати батька. Такий намір продиктований передусім прагненням виконати дану матері обіцянку: Любуня, як і Анна, позбавлена вибору, адже вона діяла згідно з обставинами, які склалися поза її волею. Підтвердженням вищесказаного є сон Любуні, буцімто вона плете вінок із зів’ялих квітів, який кладуть мертвому на голову. Дівчина, таким чином, сама

відчуває трагічну приреченість, спричинену вихованням та страхом перед ганьбою дочки, яка не виконала волі матері. Безглуздість ситуації підкреслюється у творі словами кума: "...і курчата без води залишаються, а квочка не зна, що далі робити, де води шукати" [97, с. 29], які в іронічному ключі висвітлюють сформований історично національний менталітет героїні.

Розв'язка п'єси "Народний Малахій" вражає своїм трагізмом. Читач знаходить Любуню в публічному домі. Проте такі обставини зовсім не змінили дівчину, вона щиро переживає за батька: "...оце я подумала, і весь світ мені почорнів. А що, як папонька вдома, а я тут!..." [97, с. 31]. Зустрівши нарешті батька, дівчина кидається йому назустріч, пояснює, що була змушена продавати своє тіло через гроші. Любуня радіє, збулася її мрія, нарешті вона може вирватись із цього замкнутого кола і повернутися додому. Проте його слова ранять душу дівчини, Малахій не чує слів дочки, його розум затуманений, він вкотре заявляє, що зрікся родинного стану, навідріз відмовляючись повертатись додому. Любуня не в змозі перенести цю ситуацію ("як хвора поточилася в чуланчик" [97, с. 32]), не знає, що їй робити, назад дороги немає: вдома її не прийме мати, а тут від неї відрікається батько. Якщо Анна у п'єсі Ю. О'Ніла має шанс змінити свою і їй все ж таки вдається переродитись та почати жити заново, то Любуня вже вдруге опиняється у ситуації безальтернативного вибору. Розуміючи це, дівчина зводить рахунки з життям. Малахій повністю втрачає глузд, заглибившись у своє голубе марення, що надає твору безвихідно-трагічної тональності.

Кінцівка п'єси побудована американським драматургом за прикладом античної трагедії, поетика та художня структура якої була важливою складовою драматургії Юджина О'Ніла. Герої, здається, нарешті будуть щасливі: Кріс залишиться з дочкою, Мет з коханою, а Анна буде їм обом відповідати взаємністю. Мет прощає Анну та повертається до неї, проте просить дівчину поклястися на хрестикку його матері, ніби не чуючи її докорів, що, фактично, він такий самий, як і вона, адже в кожному порту мав дівчину. Своєрідним підсумком твору є репліка Кріса: "туман, туман, туман... і не знаєш куди він

тебе принесе” // “Fog, fog, fog, all bloody time. You can’t see where you was going” [245], у якій відчувається грізний античний фатум – все наперед визначено, люди тільки іграшки в руках долі чи Бога, вони не здатні керувати власним життям.

В обох п’єсах присутня ще одна сюжетна мікролінія – у Юджина О’Ніла – це персонаж знедаленої жінки, подруги старого Кріса – Марті Оуен, у Миколи Куліша – доля санітарки Олі.

Перше знайомство з Марті у п’єсі “Анна Крісті” справляє негативне враження: “Їй років не то сорок, не то п’ятдесят ... її обличчя та великий червоний ніс покриті сіткою вен... Її тіло заплило жиром і обвисло. Говорить Марті грубим чоловікоподібним голосом” // “ She might be forty or fifty. Her jowly, mottled face, with its thick red nose, is streaked with interlacing purple veins. Her thick, gray hair is piled anyhow in a greasy mop on top of her round head. Her figure is flabby and fat; she speaks in a loud, mannish voice” [245]. Проте вражає надзвичайна проникливість жінки, її готовність зрозуміти Кріса, який насправді соромиться її перед своєю “порядною” дочкою. А щоб не виглядати покинутою, вона сама провокує чоловіка на суперечку. Юджин О’Ніл зумисне обірвав сюжетну лінію Марті, залишаючи читача в роздумах, щодо її подальшої долі. Очевидно, вона знайде собі нового капітана і нову баржу. Така кінцівка підкреслює закономірність та типовість ситуації, у яку потрапляють жінки, втративши матеріальну та моральну підтримку. Марті, зі слів Анни, це її ж проекція через сорок років. Зрозумівши глибину трагедії, жінка вирішила відмовитись від останнього шансу хоча б трішки покращити своє життя, натомість, проявляючи великодушність, зробила все можливе, щоб допомогти молодій дівчині знайти омріяне щастя. Негативно у цій ситуації можна оцінити вибір Кріса, який, знаючи, що Марті нікуди йти, все ж проганяє її, щоб гарно виглядати в очах своєї “чистої та порядної дочки”.

Таким же трагізмом та приреченістю відзначається образ санітарки Олі у п’єсі М. Куліша. Вперше Малахій зустрічає її коло церкви, він намагається захистити її та переконати не піддаватись на вмовляння мадам Аполінарії жити

в публічному домі. Парадоксальність ситуації в тому, що своєю дивною поведінкою, не усвідомлюючи цього, чоловік штовхає на ганебний шлях власну дочку, яка, опинившись у місті, стає безпритульною і беззахисною. Натомість відчай Олі, як стає відомо зі слів санітара, спричинений зрадою коханого чоловіка, який її покинув. Дівчина живе спогадами про минуле, яке більше не повернеться, тож переймається ілюзорними реформами Малахія, сприймаючи їх радше як мрії, в які їй хотілося б вірити. У результаті вона дозволяє Малахію втекти, більше того, сама покидає лікарню. У кінці п'єси бачимо трагічну розв'язку: Оля, як і Любуня, опиняються в публічному домі. За гіркою іронією долі саме колишня санітарка приводить Малахія до Любуні, проте, якщо у Юджина О'Ніла Марті намагалась згладити стосунки батька та дочки, при цьому страждаючи, то Оля, навпаки, акцентує увагу Любуні на відмові Малахія повертатись додому. Прозрівши на шляху поневірянь та безпідставної самопожертви, вона усвідомлює справжню сутність ілюзорних ідей, стає самодостатньою. Щоправда, ціна такого "одужання", як і в п'єсі О'Ніла, надто велика.

Своєрідність композиції обох п'єс полягає в тому, що сюжетні лінії жіночих образів розвиваються у протилежних напрямках – Любуня з порядної дівчини перетворюється на жінку легкої поведінки; повія Анна, навпаки, після поневірянь, робить спробу налагодити особисте життя. Однак долі обох завершуються трагічним фіналом, причому фатальна приреченість персонажів проступає з самого початку твору, з моменту першого знайомства з ними. Анна та Любуня стають заручниками соціальних обставин, морально-етичних та ідеологічних установок, у рамках яких щира та любляча душа, позбавлена захисту та притулку, перетворюється на товар. Трагічна приреченість знедолених жінок підкреслюється образами другого плану (Марті та Олі).

Розв'язка п'єс продиктована як національними особливостями світогляду письменників, так і специфікою художнього мислення кожного. У трагічній розв'язці драми Ю. О'Ніла оприявлюється антична традиція, зокрема мотив фатуму як неодмінний компонент грецької драми. М. Куліш,

орієнтуючись у своїй творчості на модерні тенденції, поєднував їх із здобутками національної драматургії, особливо це стосується характеротворення. Експресіоністська тенденція у п'єсі українського драматурга виражена більш послідовно, зокрема в діалогах та ремарках, які вражають психологічною напруженістю та гостротою.

Висновки до розділу 3

У результаті типологічного зіставлення драматичного конфлікту п'єс українського та американського драматургів виявлено низку спільних та відмінних рис на проблемно-тематичному рівні, особливостях сюжетотворення та композиційного структурування. Драматурги свідомо йшли назустріч західноєвропейським тенденціям, формуючи власну систему ідейно-естетичних координат, що в цілому збагатило палітру національної драматургії України та США.

У розділі з'ясовано, що драматичний конфлікт виступає сюжетотворчою основою п'єс М. Куліша та Ю. О'Ніла. Обидва драматурги, гостро реагуючи на суспільно-політичну ситуацію, у своїх п'єсах відображали актуальні проблеми сьогодення, звертаючись до таких злободенних тем, як пияцтво, бідність, аморальна поведінка, роль жінки в суспільстві та інших. П'єси об'єднують спроба вирішення проблеми гуманізму в суспільстві.

Спільними як для українського, так і для американського драматургів є композиційна побудова творів. Наростання драматичної дії відбувається поступово, з початку п'єси, після кульмінації настає несподівана розв'язка, яка, як правило, є підкреслено трагічною.

Кульмінаційний момент драм ілюструє розрив між світом ілюзій головного персонажа та реальністю. У цей момент герой робить трагічний для себе вибір, часто опиняючись у ситуації безальтернативного або ж зумовленого суспільно-політичними та особистісними чинниками вибору.

П'єсам притаманні додаткові сюжетні мікролінії, котрі служать вдалим доповненням сюжетної канви творів, глибше ілюструючи загальну проблематику та конфлікт драм, зокрема у п'єсах “Народний Малахій” та “Анна Крісті” – це історія Олі та Марті відповідно.

Головні герої п'єс Ілько та Марина (“Патетична соната”), Янк (“Волохата мавпа”), Маклена (“Маклена Граса”), Малахій та Любуня (“Народний Малахій”) мислять сконденсованими картинами, майже символічними образами. Вони виступають не так індивідуалістами, як жертвами індивідуалістичного байдужого соціуму, який їх відкидає, доводячи твердження про ворожу сутність конфлікту особи й суспільства, який у більшості випадків закінчується поразкою людини.

Відмінною особливістю драм М. Куліша є те, що в його творах переважає політична й національно спрямована проблематика, яка розкривається в психологічно-експресіоністському ключі з широким використанням фольклорних елементів. П'єсам притаманна психологічна гострота, емоційність та сконденсованість мовлення персонажів.

Натомість драмам Ю. О'Ніла характерне тяжіння до античної трагедії. У п'єсах “Пристрасті під в'язами”, “Волохата мавпа” та “Анна Крісті” використано композиційний елемент фатуму (долі), що навис над персонажами та момент катарсису, тобто очищення й переродження. Водночас у творах “Анна Крісті” та “Волохата мавпа” спостерігаємо тяжіння до поезики експресіонізму, зокрема в мові, використанні образу маски, введенні мотиву згубного впливу машини на людину тощо.

РОЗДІЛ 4. ОБРАЗНО-СМИСЛОВІ ДОМІНАНТИ ДРАМАТУРГІЇ М. КУЛІША ТА Ю. О'НІЛА В КООРДИНАТАХ ЧАСОПРОСТОРОВОВОГО ВИМІРУ

4.1. Типологія просторової моделі світу в п'єсах “Патетична соната” М. Куліша та “Волохата мавпа” Ю. О'Ніла крізь призму бінарної опозиції “свій / чужий”

Художній простір як основа творення літературного твору здавна цікавив теоретиків літератури, перші згадки про нього знаходимо ще у праці “Поетика” Аристотеля, де розглядається поняття “топос”, яке вчений трактував як “загальне місце, вихідний пункт” [5, с. 1090]. Фундатором сучасної теорії часопростору вважається російський літературознавець М. Бахтін, який вивів поняття “хронотопу” – “взаємозв'язку часових та просторових відношень, освоєних у художньому творі, що спрямовані на вираження змісту твору” [7, с. 150]. Літературознавець трактував хронотоп як формально-змістову категорію літератури, на перше місце виводячи поняття часу як таке, що домінує.

Радикально новий підхід щодо тлумачення аналізованого поняття запропонував Ю. Лотман, акцентуючи увагу на просторі як “сукупності однорідних об'єктів, між якими існують певні відношення” [115, с. 120]. Таким чином, художній простір стає основою для побудови певної картини світу, котра виступає виразником світогляду індивіда-письменника. Вчений вводить категорію просторової моделі, оперує термінами топос та локус, на основі чого вперше формулює властивості простору в художньому творі та окреслює його типові вираження. Топос у Лотмана – це весь просторовий континуум тексту, а зображаючи предмети та речі, серед яких діє персонаж, автор творить його структуру [115, с. 145].

В. Топоров у монографічному дослідженні “Простір і текст” пропонує виділяти у творі авторський та неавторський хронотопи, або ж “міфопоетичний

та хронотоп художнього тексту як принципово відмінні”, підкреслюючи, однак, їхню нерозривну єдність [187, с. 240]. На думку вченого, простір співвідносний не тільки з перебігом сюжету, але й визначає загальну композицію останнього. Так, певні просторові образи виконують у тексті “роль семантичних наповнювачів” [187, с. 251], надаючи художньому простору додаткового філософського мотивування, що є особливо актуальним для аналізу образно-сміслової парадигми драматичних творів М. Куліша та Ю. О’Ніла, наповненої просторовими маркерами й кодами. Дослідження семантики простору драм дозволяє проаналізувати внутрішню єдність зображуваного автором світу, виявити ряд спільних образів та мотивів.

Сучасні дослідники хронотопу, серед яких Л. Андрущенко, П. Білоус, О. Боронь, Л. Демська-Будзуляк, М. Кодак, І. Козлик, В. Кондратьєва, Н. Копистянська, В. Мартинюк, І. Славінська та інші розглядають часопросторові модифікації як невід’ємну складову літературного твору, зосереджуючись, зокрема, на топосах міста, степу, лісу, могил, античному топосі, при цьому акцент роблять передусім на епічних жанрах. Проблема хронотопу драматичних творів з його специфічними властивостями окреслена ще Гегелем у праці “Естетика”. Критично ставлячись до законів класицизму, філософ доводить, що єдність часу та місця дії в драмі абстрактна і зумовлена тільки прагненням полегшити сприйняття при сценічному втіленні, а оскільки “внутрішня повнота вимагає і зовнішньої широти”, драматургія має рівні з іншими видами і родами літератури права на розмаїте часопросторове втілення фантазії автора.

У ХХ столітті на розмежування часопростору в залежності від літературного роду вказує С. Скварчинська у праці “Вступ до літературознавства” (Варшава 1954), наголошуючи на різній подачі просторовості щодо якості, кількості, модифікації. Дослідниця підкреслює взаємозалежність простору і літературного роду / жанру, стверджуючи, що епіка, на відміну від драми, має повну свободу в поєднанні й звуженні простору [цит. за: 83, с. 47]. У цьому контексті актуальною є теоретична розвідка

Р. Козлова “Художній час і художній простір у драматургії”, в якій дослідник виводить поняття драматургічного хронотопу, розуміючи його як специфічну художню структуру, що “охоплює всі часові та просторові елементи драматичного твору, створюючи таким чином сприятливі умови для розуміння змісту твору та його інтерпретації” [81, с. 15]. Тобто хронотоп виступає інструментом зміщення акцентів з конструктивного плану на змістовий, визначає ключові засади мислення автора.

Особливістю драматургії як роду літератури є її надзвичайна близькість до реального життя, що дає змогу персонажам створювати певну суспільну модель в межах часопросторового континууму. Саме тому елементи просторової організації драми, крім базових номінативних функцій, виконують також художні, тобто несуть певне експресивне, емоційне чи художнє навантаження, на що вказує, зокрема, Н. Копистянська, стверджуючи, що конкретний простір тексту може переноситися у “коди надтексту, який буде створювати сам читач” [83, с. 87]. Разом з тим, один і той же локальний простір формує різний простір переживання, якщо в ньому перебуває певна кількість людей. Він може одночасно бути своїм та чужим [83, с. 90].

Невід’ємними елементами просторового аналізу є поняття топосу та локусу, які, попри широке використання, не мають однозначного визначення. Топос – багатозначне поняття, яке прийнято асоціювати з “місцем розгортання смислів” [166, с. 240], котре певним чином співвідноситься з реальним, як правило, відкритим простором. Поняття локусу у філології прийнято пов’язувати з конкретним просторовим образом закритого чи обмеженого характеру, який, на переконання В. Прокоф’єва, “містить посил до реальності” [166, с. 242]. У Ю. Лотмана локус використовується на позначення прив’язаності героя до певного місця, яке відповідно стає функціональним полем діяльності останнього. Проте дефініція локусу як закритого простору є неостаточною, оскільки закритий простір може бути і топосом, якщо несе в собі образи чи символи, а не лише виступає певним реальним місцем розгортання дії в художньому творі.

Просторові одиниці драм прийнято характеризувати за принципом бінарних опозицій та поділяти на “позитивні / негативні”, “природні / механістичні”, “відкриті / закриті”, “свої / чужі”, “верх / низ”, “фантастичні / реальні” [196, с. 223]. Вказані характеристики, за словами Ю. Лотмана, відображають “найпростішу орієнтацію людини у просторі” [115, с. 138]. У такому ж ключі розглядає топоси польська дослідниця Я. Абрамовська, підкреслюючи, що в сучасному літературознавстві “прийнято спостерігати пари топосів, які є протиставними, але водночас компліментарними” [1, с. 365].

З-поміж топосів простору аналізованих драм диференційним маркером обрано опозицію “свій / чужий”, оскільки саме вона дає змогу проілюструвати характерно-поведінкові зміни героїв залежно від зміни простору. Взаємодіючи, взаємозамінюючись чи ототожнюючись, вказана опозиція створює окрему просторову модель світу – “бінарний архетип”, за словами О. Олійник [143], в межах якого діють персонажі. Крім того, створення “свого” та “чужого” простору є одним із головних засобів психологізації, індивідуалізації та типізації персонажів, завдяки чому середовище виступає не лише місцем дії, а й символічним виразом спільного й відмінного між персонажами. Взаємозв’язок зміни настроїв героя через зміну простору яскраво ілюструється в ремарках, які відображають емоційне ставлення героя щодо місця, у якому він знаходиться.

Особливого значення у п’єсах як українського, так і американського драматурга набуває топос дому (помешкання) як місця, де все почалося і де все повинно закінчитись. На переконання О. Лівінської, дім в українській літературі розглядається як символ міці та єднання [112, с. 153], також як осередок виховання головних моральних засад, духовного гарту молодій душі [112, с. 155]. О. Чичерін, характеризуючи колорит помешкання чи місця, з якого людина вийшла, вводить термін “гніздова побудова образу”, підкреслюючи, що навіть найменші деталі побуту героя можуть стати “грандіозними виразниками трагічних тем” [139, с. 98].

Так, в основу п’єси “Патетична соната” українського драматурга покладено процес переміщення героїв у межах будинку, описуючи який, автор

навмисне прив'язує мешканців до певних поверхів, розмежовуючи їх життєвий простір. Прикметно, що розповідь починається за принципом протиставлення: на горищі, освітленому гасовою лампочкою, живуть дві різні особистості: поет Ілько, вічний шукач музи, та безробітна модистка Зінька, яка намагається порвати з своїм колишнім життям. Підвал стоїть пустою, його господар проливає кров на війні, а самотня дружина проводить час у чеканні. Під час його відсутності приміщення облюбувала група більшовиків-підпільників для зберігання агітаційної літератури. Дещо пізніше знаходимо опис мешканців першого та другого поверхів, які опозиціонуються за соціально-політичним принципом: сім'я Пероцьких – прихильники єдиної та неподільної Російської імперії та батько Ступай-Ступаненко з дочкою Мариною – представники руху національного відродження.

Вказана особливість наштовхує на думку про вертепну організацію драми, проте той факт, що всі мешканці будинку постійно протиставляються один одному (Ілько – Зінька, Зінька – Марина, генерал Пероцький – старий Ступай – Ступаненко, Ілько – Андре), швидше є свідченням їхнього розміщення за принципом бінарних опозицій, на що, зокрема, вказує М. Ласло - Куцюк, стверджуючи, що герої “протистоять у різних перспективах і ракурсах” [105, с. 250].

Американський драматург у п'єсі “Волохата мавпа” творить схожу просторову модель. Місце дії п'єси – корабель – розмежовано на поверхи: на верхній палубі подорожують заможні американці, а прості кочегари трудяться в кочегарці, розташованій “на дні” судна. Вертикальна просторова організація драми дає можливість авторам розвивати дію паралельно в декількох просторово-часових площинах, представляючи таким чином багатовимірність людського буття з чіткою акцентуацією на опозиціях “свій / чужий” та “верх / низ”.

Відмітною особливістю драми “Патетична соната” є моделювання простору не лише за принципом “свій / чужий”, а й “реальний / ірреальний”. Їхнє складне переплетення мотивує поведінку героїв, призводячи в фіналі до

трагедії. Ірреальний простір – це образ омріяної країни, до якої прагнуть та яку намагаються створити герої. Так, поет-ідеаліст Ілько мріє опинитися “у країні вічного кохання, де на нього чекає дівчина самотня” [98, с. 180]. Мешканка першого поверху Марина теж плакає думки про вічне кохання. І хоча її мрії мають реальну соціально-політичну складову (“дівчина жде в країні, де на дверях два замки висять, московський і польський, жде і мріє, що тому отдасть і душу, й тіло, хто замки ті позбиває...” [98, с. 187]), вона теж живе в ірреальному світі, оскільки є заручницею власних фанатичних ідей [92, с. 5].

Такий спосіб розташування дійових осіб підтверджує тезу В. Топорова про “сакральне / профанне” як протооснову опозицій “свій / чужий”. На думку вченого, в центрі сакрального світу перебуває світове дерево, за допомогою якого розрізняють три зони Всесвіту: верхню – небесне царство, середню – земля, нижню – підземне царство. Середня частина, тобто стовбур, часто інтерпретується як міст, що з’єднує два світи [186]. Виходячи з теорії літературознавця, напрямок, у якому відбувається подальше переміщення героїв, і визначає ідейний зміст п’єси, а відтак дає ключ до розуміння причин трагічного кінця.

Так, на початку дії герої обох п’єс знаходяться в межах свого простору як духовного, так і фізичного: Ілько (з “Патетичної сонати”) вдома на горищі, а Янк (з “Волохатої мавпи”) в кочегарці, яку вважає своїм домом: “До біса дім! Я покажу вам, що таке дім! Це дім, зрозуміло!” // “None, hell! I’ll make a home for yuh! Dis is home, see” [250]. Кожен з них почувається комфортно та з упевненістю дивиться в завтрашній день. З авторських ремарок дізнаємося, що важка праця в кочегарці зробила Янка фізично сильним, проте грубим чоловіком, який може легко здолати дюжину головорізів (“clean up de whole mob wit one wit”[250]), тобто автор виокремлює передусім фізичні якості персонажа. Фактично, Янк є лідером кочегарів корабля, які не стільки поважають його, як бояться бути побитими останнім.

Попри те, що кочегарка розміщена на самому дні корабля, Янк вважає її відправною точкою, адже там знаходяться всі корабельні механізми. Більше

того, чоловік переконаний, що корабель рухається тільки завдяки його праці (“it’s me makes it move”), а без нього все зупиниться (“it can’t move without somep’n else, see? It all goes dead, get me?” [250]). Рух моторів, рушійною силою якого є він, асоціюється в уяві героя з рухом всесвіту: “Я паливо для двигунів, я те, що перетворює золото на гроші. Сталь – це я!!!” // “I’m steam and oil for de engines; I’m de ting in gold dat makes it money. And I’m steel-steel-steel!!!” [250].

На противагу Янку, Ілько – сором’язливий і чуттєвий, він вірить у “Петрарку і вічну любов” [98, с. 202], через що часто терпить насмішки свого товариша – переконаного соціаліста Луки. Якщо для Янка всесвітом є кочегарка, то погляди Ілька, який у своєму невеликому помешканні пише листа коханій, спрямовані у “квадратове віконце” [98, с. 197], яке в уяві хлопця “запнуте зоряним небом” [98, с. 197]. Саме небо, асоціюючись з омріяним коханням, наповнює його життя змістом.

Просторове переміщення героїв та вихід із зони комфорту призводять до масштабних змін у їхніх душах. Так, переконання Янка кардинально змінюються після миттєвої зустрічі з леді Мілдред, яка обзиває кочегара мавпою, оголюючи очевидну істину. Янка переповнюють відчуття люті та агресії, яким він не може дати вихід. Панянка зникає, не давши можливості сильному й ображеному чоловікові помститися за зневагу. Прагнучи реваншу, Янк хоче будь-що переконати дівчину у своїй винятковості, задля чого, власне, і покидає свою “домівку”.

Подібне відбувається і з головним героєм п’єси українського драматурга поетом Ільком, який почувається комфортно на горищі, віддаючись мріям про справжнє кохання. Піддавшись на вмовляння революціонера Луки, він зважується розповісти про свої почуття дівчині Марині спочатку в листовній формі, але потім змінює свою думку і вирішує несподівано зайти до неї в гості. Саме сцена відвідин дівчини стає одним із найбільш напружених моментів п’єси, після якої у поведінці Ілька відбуваються різкі зміни. Потайки зайшовши у квартиру коханої, яка є для нього чужим простором, Ілько виявляється мимовільним свідком заручин Марини та корнета Пероцького. Настрій героя

різко змінюється, для нього тепер “навіть сонце на небі вже не сонце, а якийсь жовтогарячий пластир на рані, скрізь запалення і біль” [98, с. 214]. У стані гіркої розпачу він промовляє слова, які, як пізніше виявиться, є пророчими: “[...] всі дороги в світі – це лише орбіти, куди б не пішов, все одно повернешся туди звідки вийшов, – в яму” [98, с. 216]. Спонтанічний побаченим, хлопець виявляє слабодухість – тікає, а пізніше під тиском того ж таки Луки стає революціонером-підпільником та починає займатися пропагандою. Таким чином, зміна простору веде в обох п’єсах до змін світогляду героїв, а відтак до трагічних перипетій у їхньому житті.

Важливе місце у просторовій структурі аналізованих п’єс займає локус вулиці. У “Патетичній сонаті” вперше про неї згадує Лука, коли закликає поета Ілька Югу вийти з ними для роздачі плакатів, розуміючи вулицю як “дорогу революції” [98, с. 217]. У третій дії п’єси цей локус введено в ремарки автора, який апелює до читачів “уявити собі вулицю провінційного міста в революційний час”, де на зміну музиці спокою і застиглості містечка лунає революційна “Марсельєза”. Вулиця постає у вогні революції, є безпосередньою учасницею всіх подій, проводить монархістів, які втікають від нової влади, і зустрічає більшовиків. Водночас вона лякає порожнечою, люди бояться виходити з дому, виглядати у вікна, щоб не потрапити в криваві жорна подій. Із засобу комунікації між людьми вона перетворюється на місце протистояння суспільства. Навіть більше, вулиця осквернена закопаним посеред неї мертвяком, постаючи уособленням зла, руйнації та смерті.

“Чужий” простір вулиці поступово перетворює мрійливого юнака на жорстокого революціонера, що підкреслено у сцені, де Ілько фігурує як вартовий біля повстанського пункту. У своїх мріях (ірреальному просторі) хлопець продовжує розмірковувати про країну вічного кохання, проте сувора реальність накладає свій відбиток: “[...] неспокійний тупіт, цокання копит. Темним степом кінь біжить. За чорним обрієм край голубого вікна вже вона. [...] Вона ніби на човні. Вона ніби одходить, одпливає” [98, с. 223]. Разом з тим, коли пізніше він згадує, що кинув варту, його “охоплює сором, неспокій,

тривога” [98, с. 223]. Революційні події, повністю поглинаючи свідомість хлопця, здається, не дають шансу на вороття.

Локус вулиці відіграє ключову роль і в аналізованій п’єсі Юджина О’Ніла. Пройшовши “милю сходів та драбин”// “a mile of ladders and steps” [250] з кочегарки, Янк піднімається спочатку на причал, а пізніше виходить на П’яту авеню у пошуках леді Мілдред. Почуття образи за принижену честь і гідність “у власному домі”, тобто на кораблі, підсилюється побаченим у вітрині магазину мавпячим хутром, яке викликає бажання помсти. Кочегар намагається переконати перехожих, що їхнє благополуччя залежить, як і на кораблі, безпосередньо від нього: “Бачите ту будівлю? Вона зі сталі. Сталь – це я! Ви живете в будинку і думаєте що ви чогось варті. Але я теж там є! Я двигун вантажопідійомника, який монтував його. Я його зовнішня і внутрішня оболонка! Звісно! Я ж сталь, пара та дим і все решта” // “See dat building goin’ up dere? See de steel work? Steel, dat’s me! Youse guys live on it and tink yoh’re somep’n. But I’m in it, see! I’m de hoistin’ engine dat makes it go up! I’m it – de inside and bottom of it! Sure! I’m steel and steam and smoke and de rest of it!” [250]. У шаленому пориві Янк умисно провокує заможних городян на суперечку, але останні залишаються глухими й байдужими. Підкреслена чистота, просторість та освітленість вулиці є контрастом до ненависті та злості, які опанували душу Янка. Водночас, простір вулиці – теплична атмосфера американських капіталістів – дисонує з “домом” Янка, в якому “стеля нависла над головами чоловіків” // “The ceiling crushes down upon the men’s heads” [250], що акцентує на його зайвості у новому для нього середовищі.

Якщо у Янка з “Волохатої мавпи” під час сцени на вулиці похитнулася віра у власну силу та міць, то до Ілька, навпаки, разом з вірою в соціалістичні ідеї приходить впевненість та відносна твердість характеру, які є своєрідним щитом від розчарування, що він зазнав у коханні.

Після завершення вуличної революції події п’єси “Патетична соната” знову переносяться в дім, себто в ревком, де починається другий етап – розподіл функцій у новому суспільстві. Революційні події стають поштовхом

для масштабних просторових переміщень героїв. Так, більшовики з підвалу переходять у квартиру Пероцьких на другому поверсі. Революціонер Ілько повертається додому, тріумфуючи, адже ще недавно він жив минулим, а зараз складає плани на майбутнє, саме тому “пересідає на огняногривого коня революції” [98, с. 232]. Зустріч двох молодих людей відбувається на сходах, що символічно відображає перехідний етап у їхніх стосунках. Ілько піднімається вгору до власного дому, Марина, натомість, повертається з ревштабу (де розшукувала Пероцького), тобто спускається вниз. Поета при вигляді коханої переповнюють позитивні емоції, він відчуває, “як у крові вибухає музика, акорди до небес і зорі” [98, с. 232], проте, почувши від Марини прохання звільнити корнета Пероцького, розгублений Ілько відступає, з його уст виривається: “Темно. Тихо. Одхитуюсь. Мовчу” [98, с. 232]. У результаті Марина, котра протягом усієї п’єси знаходилась у зоні власного простору, переселилася в підвал. Ілько, який, за його ж словами, “загасив зорі, щоб засвітити нові, червоні” [98, с. 255], зі свого ірреального простору переходить в чужий йому, проте реальний. Характерно, що автор показує процес руйнації дому саме з підвалу як основи, що знаходиться в процесі гниття: фізичного та духовного. Дім перестав виконувати функцію оберегу, проте, як виявляється в розв’язці, оберігати вже нема кого – усі мешканці загинули. Дім, як того хотів більшовик Лука, у результаті громадянської війни перетворився на “труну” [98, с. 255].

У пошуках “своїх” Янк, як і Ілько, звертається до робітничого об’єднання, проте й тут йому не раді. Через надто радикальні погляди, прямоту висловлювань та підкреслено неохайний зовнішній вигляд його сприймають як поліцейського шпигуна, вкотре виганяючи на вулицю. Знову опинившись на П’ятій авеню, Янк втрачає впевненість у своїй правоті, його переповнюють відчуття розгубленості та спустошеності, він не знає, що йому робити далі, куди податися: “Це я? Я не вписуюсь, розумієш? Я пропав!” // “Dat’s me now – I don’t tick, see? –I’m a busted Ingersoll, dat’s what” [250]. Єдиною людиною, яка хоч якось реагує на крик Янка, виявляється поліцейський, обов’язком якого є

заарештувати порушника порядку. Проте й тут кочегару не поталанило: оскільки йти до відділку далеко, а порушення, вчинене чоловіком, незначне, то поліцейський відпускає Янка “під три чорти” // “go to hell” [250]. Розуміючи слова офіцера буквально, у пошуках власного місця, кочегар відправляється до зоопарку, щоб поспілкуватися з мавпою – єдиною спорідненою істотою, яка, можливо, його зрозуміє, адже, як і Янк, кинула виклик світу (“challenge de whole woild” [250]). Саме в зоопарку під час зустрічі з мавпою, яка реагує на чоловіка досить агресивно, кочегар усвідомлює свою абсолютну зайвість, він бачить своє місце десь поміж небом і землею, адже постійно нашттовхується на непорозуміння.

У передсмертній агонії Янк звертається до Бога з проханням допомоги йому знайти вихід, адже розуміє, що знову опинився в клітці: “де мені вийти? Куди я вписуюсь?” // “Christ where do I get off at? Where do I fit in?” [250]. Його переповнюють почуття гіркої іронії, з яким і помирає, проте, як це не парадоксально, є надія, що він нарешті знаходить своє місце, тобто власний простір.

Такою ж непередбачено трагічною вимальовується розв’язка “Патетичної сонати”. Фінальна зустріч молодих людей відбувається в підвалі, тобто чужому для обох просторі. Ілько та Марина надзвичайно схвильовані, їхні думки хаотичні. Обоє, як і Янк, знаходяться в пошуках власного місця, поет визнає, що він “не ваш і сам не свій” [98, с. 257]. Раціональна Марина, під впливом пережитого, намагається перетворити брудний та вологий підвал на сад кохання, в уяві малюючи мармурові східці, фонтан та водяний годинник. У такий спосіб вона робить спроби схилити хлопця на свою сторону, вмовляючи відпустити її. Ілько не зважає на жодні благання та клятви Марини в коханні, переконує її здатися, нарешті вбиває. У цей момент Ілько вкотре намагається вбити ту частину себе, яка ще живе у просторі романтичного горища. Спустившись звідти у брудний підвал, він перетворюється на ката. Врешті, хлопець стає чужаком у колись близькому йому просторі, проте і в новому середовищі йому дискомфортно, тож опиняється між двома полюсами,

відкинутий усіма: “відірвавшись від маси, десь загубившись на горищі, між небом та землею, думав високо, що його покликання – це бути за зведника між небом і землею! Між натовпом та ідеалом, між нацією і її майбутнім – звичайний тип химерного мрійника” [98, с. 251].

Символічно, що дія у п’єсі “Патетична соната”, як і у драмі “Волохата мавпа”, завершується на світанку, обидва герої знаходяться у стані душевного піднесення. Ількові, зокрема, вчувається, що “ввесь світ починає грати спочатку на геліконах, баритонах, тромбонах патетичної симфонії, що згодом переходить на кларнети, флейти, скрипки” [98, с. 252], а Волохата мавпа, згідно з ремарками автора, нарешті знаходить своє місце. В обох випадках звучить гірка іронія авторів, адже персонажі, потрапивши у вир суспільно-політичних процесів, втратили орієнтири, прийняли за “свій” простір, який був для них згубним, тож обидва опинились між небом і землею, тобто “ніде”, стали людьми без простору, що рівнозначно смерті. Смерть для чоловіків виявляється єдиним виходом із ситуації, що є свідченням песимістично-трагічної установки українського та американського драматургів.

Отже, образи у творах М. Куліша та Ю. О’Ніла є взаємопов’язаними та органічними, створюючи єдину часопросторову систему. Опозиції “своє / чуже”, “верх / низ” стають провідними чинниками просторової організації драм обох авторів, відштовхуючись від яких, драматурги творять внутрішній світ героїв у типологічно спорідненій морально-психологічній парадигмі, з акцентуацією в Куліша на політичному, а в О’Ніла на соціальному аспектах, що відповідало тогочасним реаліям України та США.

4.2. “Закритий / відкритий” простір у п’єсах “Комуна в степах” М. Куліша та “За небокраєм” Ю. О’Ніла: варіативність смислової конотації

Поряд із поняттям “свій / чужий” важливою ознакою просторовості є характеристика за принципом “відкритий / закритий”. Вказана бінарна опозиція

уведена в науковий обіг Ю. Лотманом у праці “Структура художнього тексту” (1970). Згідно з теорією вченого, який оперує поняттями “замкнений / розімкнений”, замкнений простір, оприявлений в текстах у формі побутових просторових образів, зокрема, дому, міста, Батьківщини, протистоїть розімкненому – зовнішньому простору Всесвіту [115, с. 145]. До семантичного поля останнього потрапляють такі концепти, як море, поле, небо, степ, уособлюючи ідею відкритої обмеженості. У текстах вони набувають різної смислової конотації залежно від авторської моделі світу, вираженої в хронотопних зв’язках.

Для дослідження опозиції “відкритий / закритий” (“замкнутий – розімкнений”) у творчому доробку М. Куліша та Ю. О’Ніла відібрано відповідно п’єси “Комуна в степах” та “За небокраєм”, де часопросторові поняття, включені в заголовки, є “точками відліку у сприйманні понятійної системи творів ” [53, с. 166], а відтак містять у собі семантично згорнуте повідомлення. Згідно з дослідженнями О. Траченко, читацьке сприйняття заголовка проходить три етапи: спочатку схоплюється узагальнене значення мовних знаків, які його складають, далі вловлюється смисл заголовка, і на третьому етапі відбувається “сприйняття смислу заголовка на його виході з тексту” [188, с. 35]. Спираючись на наведені узагальнення, розглянемо традиційно сформовані уявлення про топоси степу та виднокраю, які в обох випадках є маркерами відкритого простору, а відтак простежимо їхні семантико-сміслові модифікації в текстах аналізованих п’єс.

Топос степу як знаковий для української літератури є особливою формою життєпростору, що має безпосередній вплив на формування української національної ідентичності. Окрім того, він має достатньо розгалужену фреймову структуру, що посилює полісемантичність його художньо-асоціативної образності. Так, Д. Чижевський характеризує степ як щось велике невідоме, джерело вічної загрози та небезпеки, що водночас “породжує в українців безмежне почуття волі” [207, с. 154; 90, с. 105].

О. Боронь підкреслює, що повсякчасною прикметою степу є його безмежність, неосяжність, де можна “здобутися на повноцінну свободу” [16, с. 52].

Топос обрію (горизонт, далечінь, мрія), як один із знакових в американській літературі, розглядається в рамках історично сформованого конфлікту ілюзії і реальності. Вказана колізія, на думку американської дослідниці К. Вінсер, виникла в результаті потреби представити мрію як сукупність “незрозумілих поривів людини, яка не може змиритися з реальністю” [259, с. 120]. У цьому ж руслі актуальною постала проблема згубної сили фальшивих ідеалів, які змушують людей заперечувати очевидність, створюючи уявну реальність. Сам О’Ніл, негативно відгукуючись щодо надмірного оптимізму, зауважував, що “тільки в недосяжному людина знаходить справжню мрію, заради якої варто жити та померати, а той, хто спроможний безнадійно сподіватися, знаходиться найближче до підніжжя веселки” [145, с. 453].

Події п’єси “За небокраєм” американського драматурга розпочинаються описом ферми родини Мейо. Головний герой драми Роберт, у якого поетична душа, замріяно дивиться на гори, що видніються на горизонті. З розмови хлопця з братом стає відомо про його небажання займатися сільським господарством (“were never cut out for a farmer” [246]) і навіть ворожість до місця, де пройшло його дитинство. Через слабе здоров’я він змушений був покинути коледж і осісти на землі, хоча його невпинно манять мандри, він прагне побачити світ (“what I want to do now is keep on mowing so that I won’t take root in any one place” [246]), тож має намір вирушити у трирічну навколосвітню морську подорож на судні свого дядька. Вказуючи на лінію обрію, хлопець переконує усіх у тому, що його нібито “щось кличе звідти” // “There’s something calling me – (He points to the horizon), calling to me from over there, beyond” [246]. Небокрай асоціюється в Роберта з “красою далекого та невідомого, загадковим Сходом”, який відповідає його потребі у “свободі та насолоді від безкінечного подорожування у пошуках того, що ховається за небокраєм” // “it’s just beauty that’s calling me, the beauty of the far off and

unknown, the mystery and spell of the East, which lures me in the books I've read, the need of the freedom of great wide spaces, the joy of wandering on and on - in quest of the secret which is hidden just over there? Beyond the horizon" [246]. Гостре незадоволення станом речей є основним чинником ескейпічних настроїв героя, який знаходить притулок у власних мріях, підсилених поетичною уявою та книжними замальовками.

Якщо Роберт мріє про подорож, то головний персонаж п'єси "Комуна в степах" М. Куліша землевласник Вишневий, навпаки, повертається додому після тривалої відсутності. П'ятирічні мандри українським степом не принесли герою жодного задоволення. Вишневий зрозумів, що немає нічого кращого за рідну домівку. Саме в цьому виражається специфіка української ментальності героя, для якої характерною є сакралізація хати та найближчого до неї простору, передусім саду як місця усамітнення, відпочинку, спілкування з Богом.

Вишневий, як справжній господар, широко вболіває за долю хутора, який насамперед асоціюється із землею й родючістю: "[...] у мене, було, хутір аж пахкотів, як квітка серед степу бринів, а тепер... Гляну, погляну – все чисто не те, не так стоїть, не так росте, не так цвіте" [95, с. 97]. Колишній землевласник здається органічною частиною землі. У розмові зі сторожем він з боєм вигукує: "[...] серце болить, діду! Пече, горить воно" [95, с. 97]. Попри те що повернення Вишневого сприймається вороже, насправді герой не збирається шкодити комуні, адже "стерігся й на соломинку наступити" [95, с. 98].

Якщо Роберта кличе в дорогу бажання побачити світ, то Вишневого, навпаки, простір за межами хутора навиває журбу: "Прийшов. Прибився. Журба привела" [95, с. 97]. Мандри стали негативним досвідом для героя, оскільки позбавили його можливості займатись улюбленою справою – працювати на землі. Степ, який у традиційній українській літературі асоціюється зі свободою, для землевласника перетворюється в "неволю", що наштовхує на висновок про його "негативну психоемотивну функцію" [183, с. 230].

Ключовим у контексті аналізу простору за принципом “закритий / відкритий” є поняття кордону, введене Ю. Лотманом, який поділяє суцільний простір на “дві взаємонепроникні площини” [115, с. 144]. Власне “межа” є місцем найбільшої напруги, конфліктів, місцем, насиченим раптовими зустрічами та контактами. Так, ферма родини Мейо оточена пагорбами, за якими, на переконання Роберта, трапляються дива (“all the wonders of the world happened on the other side of those hills”[246]). Невеликий оглядовий майданчик на пагорбі є життєво важливим місцем для хлопця. Саме тут, замріяний, з думками про майбутню подорож, Роберт зустрів своє кохання – сільську дівчину Рут, з якою пізніше одружився. Дівчина, яка з дитинства нікуди не виїжджала з рідного місця, категорично проти від’їзду коханого, а на його слабкі вмовляння поїхати з ним відповідає відмовою. “Я ніколи звідси не виїздила, мені здається, я домосід” // “I’ve never been away from here, hardly and – I’m just a home body, I’m afraid” [246] Спантичений почутим, хлопець приймає фатальне для себе рішення – залишитись на фермі. Роберт розуміє, що тепер йому доведеться працювати разом з іншими та на рівних виконувати всю важку роботу. Натомість його брат Ендрю, природжений фермер, якому праця на землі приносить задоволення, вирішує покинути насиджене домашнє місце. Почуваючи себе на фермі зайвим, він фактично тікає від себе самого, йде проти власної природи, на чому акцентує його батько, стверджуючи: “Твоє місце тут, на фермі, де ти був народжений природою” // “Your place is right here on this farm the place you was born to by nature” [246]. Перебування чоловіків не на своєму місці породжує внутрішній конфлікт у кожного з них, а відтак призводить до фатального кінця.

Кордоном, точніше межею, в українській драмі є перелаз в огорожі, якою оточено територію комуни, куди колишньому землевласнику Вишневому через його соціальну приналежність заборонено заходити. Таким чином суспільно-політичні зміни призводять до змін його статусу, який опиняється в ситуації зайвої людини, фактично ворога, що змушений перебувати за межею “свого простору”. Така ситуація видається йому ірреальною, схожою на сон:

“[...] як побачив свого хутора, подумав, немов сон, поганий сон: млин стоїть, хати немазані, бур'яни кругом” [95, с. 97]. Саме біля перелазу, упевнившись, що вороття назад немає, Вишневий підбиває кількох комунарів на заснування нової комуни, яка пізніше повинна поглинути існуючу. Колишній т. зв. куркуль готовий на будь-яку роботу, тільки б знову опинитися на старому місці: “За сторожа! Мені аби за сторожа. Бо минулого не повернеш! Може, тільки колектив стережу чи, згадуватиму, як то дні колись сяjali, пахли отак...” [95, с. 110]. Таким чином чоловік пов'язує можливість власної реалізації на землі лише у межах спільноти, об'єднаного товариства, яким і є комуна. Згідно з висновками Н. Копистянської про існування в кожній культурі певних стереотипів закритого простору безпеки, для українця таким місцем і є комуна як найбільш захищена і комфортна територія. Г. Башляр так само підкреслює важливість комуни в ситуації відсутності дому: крім позитивних цінностей захисту, вона несе у собі “цінність мрії, останню цінність, яка залишається, коли немає дому” [9, с. 35]. Власне дім, у якому Вишневий жив до мандрів, у результаті процесу розкуркулення назавжди втрачений, що й пояснює, за спостереженнями Г. Башляра, його божевільно-фанатичне бажання влитися в колектив комунарів.

Сповнений рішучості, Вишневий з кількома однодумцями засновує новий сільськогосподарський кооператив, що вселяє в нього надію на можливість повернути минуле: “[...] може треба ждати, виглядати отам на перелазі?” [95, с. 127]. Відтак усвідомлюючи, що перелаз вже не належить йому, чоловік у розпачі вигукує: “Боже! Ще гірш, як після потопу. Причалитись хочу – і нема до чого. Помолитись хочу – і нема де стати, землі під ногами нема...” [95, с. 128]. Розходження між бажаним і дійсним доводять Вишневого до напівбожевільного стану. Позбавлений землі через недолугу державну політику, він стає вигнанцем, безправним мандрівником, котрий “тисячі верств іде, щоб тільки побачити землю” [95, с. 128].

Таким чином, якщо Роберт із п'єси Ю. О'Ніла прагне вирватися за межі тісного простору ферми, де йому не комфортно, то для Вишневого перелаз асоціюється з твердим ґрунтом, опорою, майбутнім.

Відмінною особливістю п'єс “За небокраєм” та “Комуна в степах” є часова хронологія подій. У п'єсі українського драматурга час більш сконденсований, події відбуваються динамічно й стрімко. Це підкреслено, зокрема, розпорядком у комуні, який позначений часовим розподілом дня. Так, комунари все роблять чітко, за годинником, зранку встають рівно о 6.00 і всі разом лягають спати, є навіть людина, яка стежить за дотриманням графіку.

Натомість в американського автора герої підкреслено нехтують часом. Роберт, наприклад, завжди спізнюється на обід, вся сім'я змушена його чекати, в результаті страви холонуть, дружина нервується, що призводить до суперечок. Про плин часу, який, здається, застигає, сказано в ремарках автора. У другій дії зображено процес поступового й невинного занепаду ферми через невміння Роберта вести сільське господарство. Фінансові негаразди спричиняють постійні сімейні конфлікти й незадоволення Рут, яка не поділяє захоплення Роберта читанням, її більше не приваблюють захоплюючі розповіді про заокеанські дива. Чоловік зі свого боку змушений визнати, що він не може й не хоче керувати фермою. Роберт відверто заздрить братові, шкодує за втраченою можливістю побачити світ, тобто вийти за межі задушливого, хоча й рідного, місця.

Попри те що ферма, асоціюючись з “домом” як топосом закритого простору, має бути наділена, згідно з Ю. Лотманом, ознаками “рідний, теплий, безпечний”, Роберту, навпаки, тут незатишно, він прагне вирватися з її лабет. У п'єсі американського драматурга змальовано протилежну до драми Куліша ситуацію, коли закритий простір стає більш небезпечним, ніж відкритий, негативно емоційним, оскільки людина “перебуває у ньому вимушено, не за власним бажанням” [83, с. 90]. На відміну від Вишневого, якого фактично вигнали з його простору через зміну суспільно-політичної, тобто об'єктивно сформованої ситуації, у творі Ю. О'Ніла незадоволення Роберта викликане зміною його власних переконань: замість мрійливого споглядання гір чоловік проклинає пагорби, що зробили його заручником ферми, яку порівнює зі “стінами тюремного подвір'я” // “Oh those cursed hills out there that I used to

think promised me so much! Now I grown to hate the sign of them. They are like the walls of narrow prison yard shutting me in from all the freedom and wonder of life” [246]. Він готовий вже покинути ферму, проте на заваді стають батьківські почуття – єдиної ланки, що зв’язує його з похмурим простором.

У розмові з братом, який повернувся з навколосвітньої подорожі, чоловік з гіркотою визнає, що змінився, подорослішав та перестав мріяти, адже мрії все одно не збуваються (“One gets tired of dreaming – when they never come true” [246]). Дім перестає виконувати свою основну цінність, а саме, як зауважує Г. Башляр, бути “притулком мрії та мрійника, його опорою в негоди і бурях життєвих” [9, с. 37]. Підтвердженням наведеної думки є сповнена безнадійної туги репліка Рут: “Я б хотіла мати крила і полетіти далеко за море” // “I’d like to have wings and fly over the sea” [246], у якій “море” як відкритий простір опозиціонується до ферми, яка обмежує волю й свободу її господарів. Ставши заручниками ферми-в’язниці, Рут і Роберт поступово втрачають все найдорожче, що було в їхньому житті: єдину дочку, здоров’я, теплі стосунки, зрештою, добробут – ферма заставлена, у них навіть недостатньо дров для опалення будинку.

Попри негаразди, Роберт налаштований оптимістично, він складає плани на майбутнє, обов’язковою умовою якого є “позбутися прокляття ферми” // “shake off the curse of his farm” [246] як джерела своїх негараздів (“It’s the farm that’s ruined our lives, damn it!” [246]). Чоловік малює картину успішного життя у місті, де б він зміг нарешті працювати журналістом чи письменником та реалізувати свій талант. Таке життя, на його переконання, повинно стати гідною винагородою за довгі роки страждання на фермі. Захоплений приємними роздумами, Роберт знову лине за далекий виднокрай, який асоціюється у нього “з успіхом у майбутньому” // “I’m going to see the sun rise. It’s an augury of good fortune” [246]. Символічно, що сцена роздумів відбувається вночі, тож єдине, що він насправді бачить – це “чорні пагорби, які оточують ферму” // “the black rim of the damned hills outlined against a creeping

greyness” [246]. Замість споглядання сонячного світила чоловік опиняється у пастці невиліковної хвороби.

У передсмертній агонії Роберт у розмові з братом дорікає йому у втечі від всього, що він любив і що в нього виходило найкраще (“you used to be a creator when you loved the farm. You and the life were in harmonious partnership” [246]). Роберт вирішує ще раз поглянути на схід сонця, йому “нестерпно залишатися в кімнаті”, здається, він “все своє життя був замкнений” // “I couldn’t stand it back there in the room. It seemed as if all my life – I’d been cooped in a room. So I thought I’d try to end as I might have – if I’d have the courage to live my dream. Alone in a ditch by the open road – watching the sunrise”. І саме в останні хвилини життя до чоловіка приходить розуміння, що він нарешті може “вирушити в довгоочікувані мандри вільним, навіть пагорби не в змозі затримати його” // “I’m happy at last, because I’m making a start to the fat off places – free-free from the farm, free to wonder on and on. Even the hills are powerless to shut me in now” [246].

Він знову чує голоси з минулого, які кликали його у подорож колись давно. Свою смерть Роберт вважає не кінцем, а, навпаки, початком нового етапу – подорожування (“it isn’t the end. It’s a free beginning – the start of my voyage! Don’t you see? I’ve won to my trip – the right of release – beyond the horizon” [246]). Лише у такий спосіб герою нарешті вдалося перейти “межу” та потрапити в інший омріяний простір. Все ж у реальному житті стіна, яка розділяла простір на дві площини (за Ю. Лотманом), виявляється непроникною. У цьому трагізм героїв, їхня приреченість, зумовлена як зовнішніми, так і внутрішніми чинниками. Хоча герой, за слова О’Ніла, “знаходиться ближче до підніжжя веселки” [145, с. 460], його передсмертні роздуми, попри долю оптимізму, позначені гіркою іронією.

Такою ж “непрохідністю просторів” позначена п’єса українського драматурга, проте з діаметрально протилежними маркерами, розкодування яких дозволяє простежити ключові відмінності образно-сміслової парадигми аналізованих творів. Вишневому так і не вдалося створити власний кооператив,

тож, як безземельний, він відправляється у беззмістовні мандри степом. Позбавлений землі, власного ґрунту, він втрачає й себе. Безпорадність, непотрібність, марність існування персонажа підкреслена уривчастими розповідями його колишніх побратимів: “[...] дощ іде – він ходить. Вітер, віриш, – ходить. Без шапки. Якогось серця шука кажуть...” [95, с. 138]. Серце тут вжито в символічному значенні, проте надалі з’являється його живе втілення в образі комуністки Хими.

У той момент, коли всі комунари зібралися на запуск млина, Вишневий, зайшовши на територію, убиває активістку, яка, на переконання комунарів, і була “серцем комуни”. Убивши “його”, тобто “серце”, Вишневий надіється повернути втрачене минуле – “рідну господу”, хазяйку, ікони, квітник: “ще не встигла впасти, як уже минуле вертається. Слуги уводять за руки у рідну господу. Покличте хазяйку! А де ж ікони? І вікна не ті! Повставляйте зараз! А хто посох мені квітника, га?” [95, с. 139]. У хаотично-божевільних вигуках Вишневого знаходимо символічні маркери, розкриття яких допомагає виявити ключові цінності, що асоціюються в чоловіка з комуною, а відтак людським щастям. Ними є передусім дім і Бог, втрата яких рівнозначна втраті власної ідентичності.

Таким чином, в образі Вишневого автор показує людину, яка, опинившись у ворожо-незвіданому відкритому просторі, втрачає орієнтир, адже позбавляється головного – вродженого бажання працювати на рідній землі. Натомість американець Роберт, відкинувши ідею подорожі, прирікає себе на страждання та смерть. Обоє об’єднує прагнення до недосяжного їм простору – Вишневого до хутора (закритого), Роберта за обрій (відкритого). Протилежність полюсів відображає два різні соціально-психологічні типи, сформовані у відповідних культурно-історичних середовищах. Роберт – у душі поет, Вишневий – землевласник, тож закритий простір є йому рідним, у ньому закладений центр буття героя у світі, його “серце”, натомість Роберт живе мрією, вона його окрилює та наповнює життя змістом. У часовому вимірі у п’єсах “Комуна в степах” та “За небокраєм” спостережено протилежну

акцентуацію опозиції “відкритий / закритий”, а саме пришвидшену у М. Куліша та нестерпно повільну в Ю. О’Ніла, що в обох випадках маркує безвихідну ситуацію.

4.3 Своєрідність художньої інтерпретації топосу дороги у драмах “Народний Малахій” М. Куліша та “Імператор Джонс” Ю. О’Ніла

Приєм відтворення драматичної дії через поділ життєвої дороги головного героя на етапи-станції є одним із визначальних у поезиці експресіоністської п’єси. Топос дороги є спільним структурно-композиційним компонентом п’єс “Народний Малахій” М. Куліша та “Імператор Джонс” Ю. О’Ніла. Переміщення героїв у просторі забезпечує розвиток дії п’єси, у ході якого розкривається ідейно-художній зміст твору. Дорога, таким чином, об’єднує всі сюжети в одну лінію. Етапи станції в цьому зв’язку постають ключовими епізодами, у яких, відповідно до місця знаходження головного персонажа, провокується певна ситуація, розкриваючи ті чи інші грані його характеру. Рух героя у просторі є експліцитним відображенням його людської сутності, що ми й спробуємо довести на прикладі п’єс “Народний Малахій” М. Куліша та “Імператор Джонс” Ю. О’Ніла, провідні персонажі яких знаходяться у полоні фанатичних ідей як основних рушів їхній дій та вчинків.

Першим етапом у п’єсах як українського, так і американського драматурга є рідний дім, звідки й розпочинають свій шлях Малахій Стаканчик та Джонс. Сцена прощання у п’єсі М. Куліша позначена похоронно-трагічною тональністю, що в цілому характерно для української традиції. Всі присутні плачуть, дружина непритомніє, односельчани достеменно не розуміють мети подорожі Малахія та причин, які його спонукали на такий крок. Вони сходяться на думці, що він просто тікає з дому: “Не так тяжко було б, якби він помер добровільно, навіть сьогодні. Сорок сім років, подумайте, сім’я, честь честю, і тут тобі на! Тіка” [97, с. 6]. Дружина, відчуваючи в діях чоловіка щось неладне,

у розпачі передрікає трагічну кінцівку подорожі: “Скинулось серце! Чую і я що на смертну путь іде він...” [97, с. 6].

Натомість Малахій, який переконаний у власному призначенні змінити людство на краще, впевнено відповідає сусідам: “Не тікаю, а йду! Якби ви знали – немов музику чую і справді бачу голубую даль. Який восторг! Іду!...” [141]. Символічно, що перед виходом у пориві натхнення він випускає з клітки улюблену пташку, промовляючи: “Отак і я сидів у клітці життя свого найкращі роки. Лети, пташко, і ти в голубую даль. Прощайте” [97, с. 9]. Піднесений тон Малахія та підкреслена щирість його намірів відверто дисонує з зовнішньою атмосферою смутку та повного нерозуміння.

Головний герой однойменної п'єси американського драматурга чорношкірий Джонс відправляється в подорож з розкішного палацу на одному з островів біля берегів Америки. На відміну від дивакуватого Малахія, який, як пізніше виявляється, йде до “Олімпу пролетарської мудрості і сили” та бачить “голубу даль соціалізму”, Джонс постає рішучим, вольовим та самовпевненим правителем. За два роки перебування на острові він перетворився з каторжника-утікача на імператора, підкоривши собі ціле плем'я місцевих жителів, а відтак переконавши їх у своїй безсмертності.

Імператор Джонс є прикладом індивіда, який, відкинувши всі моральні цінності, проголошує себе надлюдиною та добивається успіху, при цьому паразитує на страхах нецивілізованого натовпу. Якщо Малахій відправляється у подорож заради зрозумілої лише йому “негайної реформи людини”, то імператор керується тільки прагненням до наживи та збагачення. Однак в обох випадках таке рішення призводить до трагедії.

Прикметно, що у п'єсах присутній етнічний елемент: в українського автора – це голосіння з приводу раптового від'їзду Малахія та переживання за його подальшу долю, в американського – приглушений стук барабанів-тамтамів, який час від часу дає про себе знати, сіючи тривогу в душі імператора. Ритуальний танок, який аборигени виконують під звуки тамтама, покликаний надати мешканцям острова сили та хоробрості у подоланні

ненависного самозванця. Відчуваючи диявольське походження його влади, аборигени закликають усіх духів допомогти їм позбутися власного страху й вигнати імператора з його місця: “негри танцюють танець війни, набираючись хоробрості для погоні за тобою” // “The blacks is ‘oldin’ a bloody meetin’, ‘avin’ a war dance, getting’ their courage worked up b’fore they stats after you” [248]. Це їм вдається.

Отож, Малахій і Джонс, попри застереження оточуючих, наповнені власною впевненістю та завзяттям, вирушають у подорож. Українець, “порвавши з душі павутиння релігії”, йде з темряви рідного села до голубого світла соціалізму, американець, навпаки, – з просторого та світлого палацу відправляється в темний ліс.

Другий “етап-станція” життя Малахія розпочинається у тогочасній столиці України місті Харкові. Сцена біля будівлі РНК, куди герой приходить, щоб наочно продемонструвати потребу негайної реформи людини, побудована в дусі експресіоністської поетики: на вулиці багато людей, вони голосно сперечаються, не розуміючи, чого Малахій від них хоче. Називаючи перехожих узагальнювальними іменами, а саме Дама, Панночка, Той, що в галіфе, Дідок, Баба, автор підкреслює їхню типовість та схематичність, обмеженість певною функцією, що в цілому дає уявлення про тогочасний соціум українського міста. Малахій намагається розповісти їм про необхідність негайної реформи людини за його проектом, проте ні комісари, ні натовп не розуміють її суті, тож не приховують власного незадоволення, а то й відкрито-агресивного обурення. Врешті, до натовпу долучаються рідні Малахія – дочка Любуня та Кум, які мають на меті повернути чоловіка додому, що підкреслює безглуздість ситуації і загалом реформ Малахія. Останнім вдається переконати раднаркомів у божевільлі сподвижника, а відтак хитрістю заманити його до психіатричної лікарні.

Перебування у клініці для душевнохворих стає наступним етапом фанатичного “сходження” Малахія. Саме тут йому нарешті вдається втілити свої проекти: він реформує пацієнтів лікарні. Для підсилення абсурдності

намірів чоловіка в сюжетну канву твору вводиться компонент сновидіння, представлений у гротескно-пародійному ключі. Так, вислухавши доповідь Малахія про негайну реформу людини, наркоми схвалюють її одногосно, що заохочує його до рішучих дій, які полягають у накриванні людей голубим покривалом. При цьому Малахій, виконуючи роль жерця, робить магічний рух рукою, в результаті чого з-під покривала виходить вже оновлена людина – “надзвичайно добра, ввічлива, ангелоподібна” [97, с. 40]. Образи сну доповнюються епічною картиною вимріяної Малахієм “голубої далі”, у якій вся навколишня дійсність поступово перетворюються у “голубі долини, голубі гори знов долини, голубі дощі, зливи і нарешті голубе ніщо” [97, с. 41].

Зворушений сном, Малахій проголошує себе народним наркомом, помазавши чоло глиною, що символічно уподібнює його з самопроголошеним вождем дикого племені імператором Джонсом у п'єсі американського драматурга. Правда, зовнішня атрибутика українського персонажа значно скромніша, фактично зведена до мінімуму: ціпок і торбина сухарів, червона стрічка через ліве плече, бриль, сурма, на великі свята корона з соняшника в руці. Натомість, як вказано в авторських примітках п'єси Ю. О. Ніла, імператор Джонс “одягнений в сорочку, яка оздоблена золотими шевронами на плечах, вишивкою золотом на комірі та мідними гудзиками. На ньому яскраво червоні штани з голубою тасьмою збоку, добротні шкіряні чоботи та оздоблений перлами револьвер” // “He wears a light blue uniform coat, sprayed with brass buttons, heavy gold chevrons on his shoulders, gold braid on the collar, cuffs, etc. His pants are bright red with a light blue stripe down the side. Patent leather laced boots with brass spurs, and a belt with a long-barreled, pearl-handled revolver in a holster complete his makeup. Yet there is something not altogether ridiculous about his grandeur. He has a way of carrying it off” [248]. Якщо стиль одягу Малахія був виявом вірності соціалістичним ідеям, то антураж Джонса, відповідно, відображав ідеали матеріально заангажованої американської дійсності 20-их років з її культом бізнесу та процвітання. Обидві системи, незважаючи на протилежність полюсів, вели до руйнування людини, її моральних цінностей,

до проголошеного Малахієм “ніщо”, що доводить траєкторія руху імператора Джонса. Через страх бути знищеним аборигенами він направляє до порту, проте спочатку мусить пройти через ліс, який автор змальовує як “непрохідну чорну стіну, що в години передвечірніх сутінок виглядає зловісно та загрозливо” // “Beyond this is the massed blackness of the forest like encompassing barrier. As the scene opens nothing can be distinctly made out” [248].

Саме тут розпочинається другий етап-станція подорожі Джонса, який відповідає перебуванню Малахія в різних місцях Харкова. О’Ніл, як і Куліш, вводить допоміжні сцени марення та сну, які ілюструють підсвідомі інстинкти персонажа, зокрема страху, який охоплює його, коли він заходить у ліс. Джонсу увижається, ніби з гущавини дерев наближається до нього вбитий ним колись негр на ім’я Джеф, який був його близьким товаришем. Від несподіванки імператор стріляє з револьвера, після чого силует чорношкірого зникає. Звук вистрілу приводить Джонса до тями, він розуміє, що це марення, спровоковане сильною втомою. Водночас пробуджена свідомість викликає спогад з реального минулого, він пригадує, що власноручно вбив близьку людину, за що й потрапив до в’язниці (“You fool nigger, dey, ain’t such things! Hunger ‘fects yo’ head and yo’ eyes. Rest! Don’t talk! Rest! You needs it. Nigger I kills you dead once. Has I got to kill you again? You take it den” [248]).

Імператор лягає перепочити, проте в сонному маренні бачить наближення цілої групи негрів, “одягнутих у тюремне вбрання з лопатами та кувалдами в руках, ... а за ними чоловіка, у формі тюремного наглядача” // “They are dressed in a striped convict suits their heads are shaven one leg drags limpingly shackled to a heavy ball and chain. Some carry picks the others shovels. They are followed by a white man dressed in the uniform of a prison guard” [248].

Імператор вдруге стріляє, після чого примари зникають, а до героя знову повертається здоровий глузд. Гарячково шукаючи пояснення ситуації, Джонс звертається до Бога, він молиться та просить прощення за свої гріхи, передусім за вбивство Джефа та тюремного наглядача. Врешті він зупиняється для перепочинку, йому важко дихати, тому він знімає з себе імператорську сорочку

із золотими нашивками, “жалкуючи за тим, що погодився стати імператором” // “Oh, I’se sorry I evah went in for dis. Dat Emperor job is sho’ hard to shake” [248].

Якщо Джонс на цьому етапі переміщення поступово переосмислює свою поведінку, то Малахій, навпаки, чимраз більше заглиблюється у свої марення, настирливо продовжуючи “реформаторську” діяльність. Він тікає з лікарні та опиняється на великому заводі “Серп і молот”, де вдруге проголошує себе реформатором, на цей раз підтверджуючи свій статус клейнодами. Робітники, як і попередні “свідки” запропонованих ним перетворень, відверто насміхаються з Нармахнара. Вони не розуміють його закликів прийти до “нової Фавор-гори дванадцятого серпня, по-старому – шостого”, нести “мак червоний, нагідки, а найбільше приносьте голубеньких мрій. Там будемо святитися, святитися – повитися...” [97, с. 50].

На заводі “реформаторська” діяльність терпить повний провал – іде процес лиття гарячого чавуну, і робітники активно приступають до роботи, при цьому мало не збивають Малахію з ніг, в результаті розчарований чоловік покидає цех. Його дивує та обурює поведінка робітників, які через роботу абсолютно байдужі до негайної реформи людини: – “У них свої, червоні мрії. Яка трагедія і Закрив очі й пішов. Услід йому гриміла симфонія труда” [97, с. 51]. До Нармахнара так і не доходить, що є причиною його невдачі серед робітників, які воліють “жити у формах уникаючи суті” [212, с. 345]. Найбільш трагічним моментом у ситуації з Малахієм, як і Джонсом, є те, що обидва стають жертвами обставин. Події, які трапилися з Малахієм у Харкові, на переконання Ю. Шереха, з таким ж успіхом могли трапитися у Парижі, Нью-Йорку чи Токіо. Вчений, зокрема, висновує: “Полювання на людину, лицемірство, фальш, відгороджування від правди життя умовністю побутових та бюрократичних норм, безмежний егоїзм і продажність – це зовсім не монополія радянського Харкова, це риси людського суспільства взагалі” [212, с. 344].

Тим часом Джонс, рух якого призупиняється в лісі, перебуває у перемінному стані сну-пробудження: реальні спогади з минулого, викликаючи

гострі докори сумління, змінюються образами, які приходять у стані марення. Таким чином рух героя скеровується у площину позасвідомого, пробуджуючи історичну пам'ять, яка, згідно з К. Юнгом, є результатом колективного позасвідомого досвіду, сформованого його предками. Уві сні до нього приходять негри та плантатори: “обступаючи колом, вони розпочинають аукціон із продажу Джонса, при цьому безцеремонно оглядають його мускулісті руки та сильні ноги, вражаються міццю його статури. Торги пожвавлюються, з'являється юрба охочих купити чоловіка” // “The auctioneer begins his silent spiel. He points to Jones, appeals to the planters to see for themselves. Here is a good field hand, sound in wind and limb as they can see. Very strong still in spite of being middle-aged. Look at that back. Look at those shoulders. Look at the muscles in his arms and his sturdy legs. Capable of any amount of hard labor. Moreover, of a good disposition, intelligent and tractable. Will any gentleman start the bidding? The planters raise their fingers, make their bids. They are apparently all eager to possess Jones. The bidding is lively, the crowd interested” [248].

Сцена работоргівлі є однією із ключових у драмі. Вона дає змогу Джонсу з'єднатися зі своїм народом, зрозуміти його біль і трагедію, а відтак усвідомити власну провину як визискувача племені аборигенів.

Щоб завершити викликаний сновидінням жах, Джонс втретє стріляє, на цей раз у тінь аукціонера, в результаті чого примари розвіюються, проте виразно вчуваються голосні звуки тамтамів. Повністю розгублений, пригнічений та смертельно наляканий, колишній імператор звертається до Бога, благаючи порятунку (“Lawd Jesus, heah my prayer! I'se a po' sinner, a po' sinner! I knows I done wrong, I knows it!” [248]), адже в нього вже не залишилось куль, окрім срібної, яка призначена для залякування місцевих мешканців, які от-от його наздоженуть (“Oh, Lawd, on'j de silver one left—an' I gotta save dat fo' luck. If I shoots dat one I'm a goner sho' I Lawd, it's black heah! Whar's de moon? Oh, Lawd, don't dis night evah come to an end? Dere! Dis feels like a clear space. I gotta lie down an' rest. I don't care if dem niggers does catch me. I gotta rest” [248]).

Врешті, знесилений Джонс знову поринає у сон. На ньому немає сорочки, чобіт, штани порвані, нестерпно болять ноги. У сні він бачить, як з гущавини лісу до нього наближається група негрів на чолі з верховним жерцем, які мають намір принести його в жертву богам. Напівоголені, одягнені в шкури тварин, люди починають танцювати, при цьому розмахують кістками та скальпами тварин, а відтак кидають Джонса у річку з крокодилами. Приходячи у воді до тями, зі словами “срібна куля! Вам мене не дістати!” // “De silver bullet! You don't git me yit!” [248], він робить черговий постріл в яскраво-зелене світло крокодилових очей, в результаті чого образи марення зникають остаточно.

Розв’язка п’єси відбувається на світанку наступного дня, на узліссі, куди під звуки тамтамів приходять повстале негритянське плем’я на чолі із своїм лідером Лемом. Прикметно, що Лем, подібно до жреця, який примарився Джонсу, “одягений в шкури лева, а його солдати майже повністю оголені” // “dressed only in a loin cloth. A revolver and cartridge belt are about his waist. His soldiers are in different degrees of rag-concealed nakedness” [248].

Всі шукають сліди Джонса, який збився зі шляху та цілу ніч блукав лісом по колу. За цей час корінні жителі встигли вилити спеціальну срібну кулю, якою можна було вбити “безсмертного” імператора, що вони й зробили, знайшовши напівмертвого Джонса на узліссі. Лише смерть приносить герою спокій та велич, до яких він так прагнув. Дивлячись на мертве тіло Джонса, його друг-торговець велично промовляє: “де ж сила та міць, ваша величносте? Срібні кулі! Ти таки помер у своєму стилі!” // “Where's yer 'igh an' mighty airs now, yer bloomin' Majesty? (then with a grin) Silver bullets! Gawd blimey, but yer died in the 'eighth o' style, any'ow! [248]. На переконання М. Кутєвої, смерть Джонса “вдалася” [104, с. 46], оскільки була логічним завершенням його авантюрного життя. Розкриваючи соціальні причини сходження вбивці та авантюриста на вершину влади, автор частково виправдовує його, вказуючи на “хороших” вчителів в образі білих людей. Слухаючи їхні розмови, Джонс усвідомив, що крадіжки бувають різними: “за незначну крадіжку вони

сиджають тебе в тюрму, а за велику роблять імператором” // “Dere’s little stealing’ like you does and dere’s big stealin’ like I does. For de little stealin’ dey gits you in jail soon or late. For de big stealin’ dey makes you Emperor and puts you in de Hall o’ Fame when you croaks” [248].

Водночас момент вбивства Джонса можна розцінювати, як його символічне переродження: якщо на початку п’єси він сповнений гордістю за те, що зумів відірватися від своїх предків та переломити хід історії, то наприкінці, пройшовши процес очищення, повертається до свого народу, стає його органічною часткою.

Драматична розв’язка п’єси “Народний Малахій” відбувається у будинку розпусти, куди Малахія приводить санітарка Оля, влаштовуючи таким чином його зустріч з Любунею, яка, попри все, не втрачає надії знайти батька та повернути його додому. Проте Малахій і тут залишається незворушним, зрікаючись родинного стану та продовжуючи вигукувати старі гасла: – “Кажу, нема папоньки!.. І кума нема! Є народний М а л а х і й нарком! Нармахнар! Перший!” [97, с. 70].

У публічному домі Малахій з новою силою береться за реформаторські процеси, об’єктом яких стають жінки легкої поведінки, які, зі слів агітатора, продають “любов у коробках” [97, с. 72]. Дівчата, як і робітники на заводі, залишаються байдужими до повчань чоловіка, більше того, зводять усі його старання нанівець, влаштовуючи з ним танок, який символічно передає позбавлену сенсу діяльність Малахія. Саме під час кружляння приходить звістка про самогубство Любуні, яке ніскільки не зворушує батька – у стані майже марення той стверджує, що дівчина “не зависилась, а потонула в морі... Більш точно в голубому морі...” [97, с. 75], при цьому продовжує грати на дудці, хаотично промовляючи: “– І плювали, і били його по ланитах. Тому він, узявши сурму золотую, подув у ню... (вийняв дудку) і заграв всесвітньої голубої симфонії (заграв на дудку). Я – всесвітній пастух. Пасу череди мої. Пасу, пасу та й заграю...” [97, с. 76].

Символічно, що дорога Малахія, як і Джонса, – це радше поневіряння, муки, страждання, що призводять до “якоїсь ірреальної, дуже непевної мети” [202, с. 337]. Врешті, залишається незрозумілим, яку саме реформу людини відстоював Малахій, відмежовуючись від родинного стану та прирікши на поневіряння і смерть рідну дочку. Складається враження, що це мала бути людина без сім’ї, без роду – така, яку пізніше намагалася створити радянська ідеологія.

Таким чином, обидва герої живуть у вигаданому ними ж світі. Якщо на початку свого шляху вони контролюють та впливають на нього, то згодом світ виходить з-під контролю і починає впливати на них. Чоловіки пробують захищатися та оборонятися, проте зазнають поразки. Що ж до кінцевого пункту їхньої дороги – місця призначення, то не до кінця зрозуміло, чи вони його досягли. Малахій, остаточно збожеволівши, віднайшов голубу даль соціалізму радше у своїх мріях, у той час як Джонс, зазнавши поразки, знайшов логічну смерть. Відтак людина, приречена через зовнішні обставини чи власні меркантильні інтереси блукати манівцями, в результаті опиняється в глухому куті без перспективи впорядкування буттєвих координат.

Висновки до розділу 4

У розділі доведено, що часопросторові модифікації є невід’ємною складовою драматичного твору, несучи, окрім номінативного, певне експресивне та емоційне навантаження. За допомогою диференційного маркера бінарної опозиції “свій / чужий” проілюстровано характеро-поведінкові зміни героя в залежності від зміни простору.

Предметом аналізу обрано драми “Патетична соната” М. Куліша та “Волохата мавпа” Ю. О’Ніла, в основу яких покладено процес переміщення героїв у межах будинку / корабля відповідно. Обидва драматурги прив’язують

героїв до певних поверхів (рівнів), розмежовуючи їх життєвий простір. У розділі акцентовано, що вертикальна просторова організація драм дає можливість авторам розвивати дію паралельно в декількох просторово-часових площинах, представляючи таким чином багатовимірність людського буття з чіткою акцентуацією на опозиціях “свій / чужий” та “верх / низ”.

Просторове переміщення героїв та їх вихід із зони комфорту провакують радикальні зміни в їх душах. Так, Ілько з “Патетичної сонати”, спустившись зі “свого” горищного простору мрійника-поета та вийшовши на дорогу революції, перетворився на жорстокого фанатика-революціонера. Натомість зміна простору для Янка з “Волохатої мавпи” похитнула його віру у власну міць. Підкреслена байдужість, яку демонструють американські обивателі під час сцени на П’ятій авеню, посилює відчуття розгубленості та спустошення чоловіка. Трагічна розв’язка драм відбувається в чужому для обох місці. Ілько – стає катом, вбивши кохану Марину, а разом із нею себе-поета, який колись жив на горищі. Янк, опинившись у клітці з горилою, усвідомлює зайвість та нікчемність власного існування у світі.

Важливим бінарним архетипом у процесі просторового аналізу драм є опозиція “закритий / відкритий”, до семантичного поля якої входять такі концепти, як дім, місто (закритий простір) та море, поле, небо, степ (відкритий простір). Предметом наукового аналізу обрано драми “Комуна в степах” та “За небокраєм”, у яких просторовість як основа драматичного конфлікту винесена в заголовок творів. Топоси степу та небокраю є знаковими як для української, так і для американської літератур. Степ в українській літературі є не лише формою життєпростору, а й через розгалужену фреймову структуру наріжним каменем національної самоідентичності. Топос обрію чи небокраю в американській літературі розглядається в рамках історично сформованого конфлікту ілюзії та реальності. У підрозділі встановлено, що обидві п’єси позначені непрохідністю просторів, оскільки головним героям, а саме колишньому землевласнику Вишневому та фермеру Роберту так і не вдалося розімкнути площину їхнього існування. Водночас протилежність полюсів відображає два різні соціально-

психологічні типи, сформовані у відповідних культурно-історичних середовищах. Вишневий – землевласник, тож закритий простір є йому рідним, у ньому закладений центр буття героя у світі, його “серце”, натомість поетична душа Роберта живе мрією вирватися на волю, за виднокрай, що наповнює його сіре та буденне життя змістом. Встановлено, що протилежні спрямування героїв визначають відповідну темпоральну тональність творів – динамічну у драмі М. Куліша та підкреслено повільну в американського драматурга. В обох випадках рух персонажів у часі й просторі веде до трагічного фіналу.

Спільним структурно-композиційним компонентом п'єс “Народний Малахій” М. Куліша та “Імператор Джонс” Ю. О'Ніла визначено топос дороги, навколо якого групуються ключові сюжети й образи, забезпечуючи розвиток дії драм та розкриття характерів. Суб'єктом переміщень виступають персонажі, засліплені нав'язливою ідеєю, яка й спонукає їх до руху. Якщо Малахій є абсолютним адептом негайних соціалістичних перетворень, викликаючи в оточуючих глузування та наражаючи рідню на небезпеку, то Джонс – це продукт американської мрії, яка виправдовує будь-які засоби, підштовхуючи до аморальних вчинків і навіть злочинів.

Дослідження довело, що обидва на початку твору знаходяться на різній стадії реалізації грандіозних задумів: Малахій – на початковій, Джонс – на завершальній. Відповідно різною постає мотивація їхньої термінової мандрівки. Українець це робить, керуючись лише йому зрозумілим покликом, відкидаючи благання домочадців; американець – через страх бути знищеним мешканцями острова, які перебували під гнітом його влади упродовж двох років. Подорож Малахія до мрії проходить у різних місцях Харкова, зокрема на вулиці, у божевільні, на заводі та врешті у будинку розпусти, перетворюючись через постійні глузування оточуючих на шлях через “тернисті кола пекла” [201, с. 345] (вислів С. Хороба), звідки немає вороття. Локація втечі Джонса, яку можна визначити як повернення до себе, зосереджена в лісі та переходить у простір позасвідомого, пробуджуючи історичну пам'ять, що нагадує пекельний процес з елементами жертвоприношення та відкупку.

Характерні для поетики експресіонізму фантасмагоричні картини сну та підсвідомості, які актуалізуються в символічно-алегоричній площині текстів, знаходять різне вираження у творах М. Куліша та Ю. О'Ніла. У п'єсі українського автора гротескні образи сну, які виникають під час перебування Малахія у божевільні, демонструють безглуздість та нікчемність його потуг у досягненні “голубої далі соціалізму”, зводячи їх до “голубого ніщо”. Палкі агітації за реформу, які супроводжуються жестами та мімікою, хоча й відбуваються реально, проте видаються маренням, а сам агітатор справляє враження божевільного, остаточно відмежовуючись від своєї сім'ї та народу. В американського драматурга у сцені Джонсових нічних блукань у лісі художньо проєктуються глибини позасвідомого, оприявлюючи образи минулого його предків. Таким чином, поєднуючи минувшину із сьогоденням у їх причинно-наслідковому зв'язку, автор змальовує життєву дорогу Джонса в контексті історичної долі негритянського народу, частиною якої він є. На відміну від Малахія, який так і не зрозумів, що християнські приписи несумісні з соціалістично-комуністичними ідеалами, Джонс заглибився до свого коріння, а відтак здійснив акт відкupu, знайшовши врешті прощення та заспокоєння. Попри це в обох випадках очевидний трагічний фінал поневіряння персонажів.

ЗАГАЛЬНІ ВИСНОВКИ

У результаті порівняльно-типологічного аналізу драматургії М. Куліша та Ю. О'Ніла визначено загальнолітературні, національні та індивідуально авторські чинники творчості письменників, виявлено спільні та своєрідні риси їхнього драматургічного доробку.

Обґрунтування вибору методів дослідження та специфіки їх застосування в контексті роботи здійснено на основі праць з порівняльного літературознавства (В. Будний, А. Діма, Д. Дюришин, М. Ільницький, Є. Касперський, Д. Наливайко), а також з теорії літератури та жанрології (І. Безпечний, Т. Бовсунівська, О. Галич, Н. Копистянська, В. Назарець, М. Роздольський, Л. Чернець, В. Халізов та інші), які сприяли простеженню генезису драми як родо-жанрової форми. Теоретичні узагальнення понять жанрового генотипу драми кінця XIX – початку XX століття та індивідуально авторського фенотипу відповідно зумовили виявлення відносно сталих спільних ознак драми вказаного періоду, які становлять її художню парадигму. До уваги взято як літературознавчі студії українських та зарубіжних вчених, так і теоретичні напрацювання західноєвропейських драматургів-новаторів окресленого періоду, серед яких “Натуралізм у театрі” Є. Золя, “Квінтесенція Ібсенізму” Б. Шоу, “Нова драма” М. Метерлінка, авторські коментарі до п'єс А. Стріндберга та В.Б. Сйтса, листи та диспути Л. Курбаса й М. Куліша.

Літературно-мистецьке явище “нова драма”, представлене творчими здобутками Г. Ібсена, А. Стріндберга, Г. Гауптмана, Л. Андрєєва, Б. Шоу, М. Метерлінка А. Чехова та інших, ознаменувало новий етап розвитку драматичного жанру. Відкинувши застарілі догми “добре зроблених п'єс”, письменники зосередили увагу на актуальних проблемах тогочасної дійсності, висунувши на перший план конфлікт самотнього індивіда та соціуму. Для реалізації ідейно-художніх задумів було введено елементи дискусії та відкритий фінал, що значно розширювало проблемно-дискутивне поле п'єс, а відтак підштовхувало реципієнта до роздумів над варіантами поведінки у взятих з життя ситуаціях. Важливим чинником формування жанрової моделі

“нової драми” стала філософсько-естетична концепція натуралізму, яка стимулювала авторські пошуки у площині соціальних та морально-етичних суперечностей. Символістській драмі вдалося заглибити читача у філософсько-метафоричний світ та через метафору й алегорію донести його метафізичну сутність.

Знаковим у творах нових драматургів визначено феміністичний дискурс, у руслі якого, попри різне трактування авторами питання пошуку ролі та місця жіноцтва в суспільно-політичному житті, вперше виразно зазвучали ідеї емансипації, свободи та права самостійного вибору жінки.

Протоавангардистська та авангардистська драма (другий етап), яка заявила про себе у перші десятиліття ХХ століття, значно модифікувала інваріант “нової драми”. З’являються такі її новоутворення, як “міфологічний театр”, “театр маски”, “драма крику” та ін. Попри певні відмінності, у п’єсах нового покоління письменників (Л. Піранделло, Л. Андрєєв, Г. Кайзер та ін.) виокремлено такі риси: втеча від реальності чи повне її заперечення; уведення умовної дійсності; максимальне зменшення дієвої частини п’єс за рахунок монологів чи екзальтованих промов, сповнених алогічних вигуків і патетики; широке використання прийому маски; підкреслено трагічний фінал, який акцентує соціальний песимізм героїв, їхню неспроможність жити у запропонованих умовах.

Третій етап розвитку драми, який припадає на 20–30-ті роки ХХ століття, позначений одночасним використанням різновекторних тенденцій. З одного боку, відчутне певне заперечення естетики експресіонізму, з іншого – спостерігається повернення до принципів класичної драми.

Дослідження української драми кінця ХІХ – початку ХХ років засвідчило її поступальний розвиток. Критичне переосмислення праць українських дослідників (А. Білої, М. Кудрявцева, Н. Малютіної, А. Матющенко, Т. Свєрбілової, Л.Скорини, Р. Пархомика, С. Хороба та інших) допомогло виявити жанровий генотип української драми, який зазнав наприкінці ХІХ століття значних змін завдяки творчості цілої плеяди

драматургів-новаторів, зокрема І. Франка, Б. Грінченка, Л. Яновської, Л. Старицької-Черняхівської, А. Крушельницького, С. Черкасенка, Лесі Українки. Їхні п'єси, незважаючи на авторські відмінності, позначені напруженою внутрішньо сконцентрованою сюжетною лінією, що завершується катарсисом або ж відкритим фіналом; уведенням образів-символів, авторських ремарок (“Украдене щастя” І. Франка, “Бояриня”, “Одержима”, “Вавилонський полон” Лесі Українки), що зближує українську драму з європейською новодраматичною традицією.

Розвиток національної драматургії 10–20-х рр. ХХ століття, який пов'язаний із поширенням авангардистських тенденцій, представлений творчістю таких майстрів сцени, як О. Олесь, М. Ірчан, Я. Мамонтов, І. Дніпровський, В. Винниченко, Л. Курбас, М. Куліш та інші. Відзначено відчутний вплив на розвиток української драми німецького експресіонізму з притаманною йому плакатністю мовлення, уривчастістю, стрибкоподібним ритмом, образами-функціями, що у поєднанні з традиційно патріархально-селянським укладом творило нову мистецьку реальність. У роботі доведено, що український експресіонізм – це самобутнє літературно-мистецьким явище, творчо переосмислене та інтерпретоване відповідно до реалій тогочасної дійсності. Спираючись на досягнення європейських авторів, українські драматурги уводять гострі соціальні конфлікти, дискусії, вдаються до символів та алегорій, елементів гри та психоаналізу. Новаторством позначені жіночі образи, які еволюціонують від неусвідомленої боротьби через самоствердження (Оксана з “Боярині” Лесі Українки, Рита з “Чорної Пантери та Білого Медведя” В. Винниченка), до образів жінки-фанатки-революціонерки, котра прийшла на зміну берегині роду у творчості І. Дніпровського та Я. Мамонтова.

Вершиною розвитку драматичного мистецтва України перших десятиліть ХХ століття визнано творчий симбіоз режисера Леся Курбаса та драматурга Миколи Куліша. Очолюючи спочатку Молодий театр, а згодом мистецьке об'єднання “Березіль”, Курбас імплементував на сцені кращі зразки західноєвропейської драматургії, зокрема “Газ” Г. Кайзера, “Затоплений дзвін”

Г. Гауптмана. Серед нововведень режисера – використання складних технічних конструкцій, музичного супроводу, танцювальних вставок. З метою підвищення рівня акторської майстерності Курбас започатковує спеціальні курси та декілька творчих лабораторій, де виступає з лекціями про діяльність західноєвропейських нових театрів, висловлюється з приводу сценічного поступу в Україні.

В атмосфері українізації на тлі загального поживлення літературно-мистецького руху проходить становлення молодого драматурга Миколи Куліша. У дослідженні простежено основні етапи творчої еволюції письменника – від реалістично-побутових картин п'єси “97” до гротескно-фантазмагорійних у трагікомедії “Народний Малахій”; від протиставлення соціальних груп до зіткнення самотньої особистості з жорстокими реаліями життя; від відносної простоти композиції до архітектонічної ускладненості та насиченості сюжетно-композиційних візерунків.

Серед важливих нововведень М. Куліша визначено наративні елементи, зокрема ремарки-коментарі автора, котрі, з'являючись у драматичній структурі п'єс, розширюють її жанрові обрії; уведення вертикальної експозиції, завдяки якій створювалося враження розпадання одномоментної дії (у п'єсах “Патетична соната” та “Маклена Граса” герої живуть у багатоповерхівках, дія розгортається на кожному поверсі окремо та одночасно на всіх); схильність до зображення подій крізь призму тривалого часового проміжку; застосування стрибкоподібної композиції тощо.

Точкою відліку розвитку американського театру визначено творчість Ю. О'Ніла, що аргументовано запровадженням Дж. Геснером поняттям “доонілівське покоління”, який вживається на позначення драматично-театральної творчості митців другої половини XIX століття, зокрема К. Фітча, Дж. Херна та Д. Беласко. Окреслено коло їх основних досягнень, а саме: схильність до мелодраматичної будови п'єс з неодмінно щасливим фіналом, використання елемента інтриги, спроби часткового впровадження методу драматичного реалізму та натуралістичних елементів, що в сукупності свідчить

про типологічну спорідненість американського театрального поступу та здобутків української драматургії вказаного періоду (М. Кропивницького, М. Садовського та І. Карпенка-Карого).

Встановлено, що особливістю американської театральної традиції, на противагу європейській та українській, була “система зірок”, театральні синдикати та театральні антрепренери, які мали виключне право формувати репертуар. Переслідуючи лише комерційні цілі, вони ставили популярні та добре зрозумілі широкому загалу п’єси, що стало на заваді процесу радикального оновлення сценічного мистецтва.

Справді революційним для театрального життя США визначено “рух малих театрів”, котрі, не залежачи від комерційних умов, самостійно обирали п’єси для постановок. У роботі акцентовано на діяльності трупі “Актори Провінстауна”, представники якої пропагували свіжі соціально-значущі ідеї молодих американських драматургів, займалися різновекторними пошуками, що сприяло появі високохудожніх вистав на серйозні теми. Підкреслено визначальну роль трупі у становленні творчого таланту молодого Юджина О’Ніла. Рік постановки дебютної п’єси письменника “Курс на схід, на Кардіф” (1916) ознаменував початком нової ери розвитку драматичного мистецтва США. Усього ним створено близько 35 різножанрових п’єс, найбільш плідним визначено 20-і роки, коли були написані знакові п’єси автора: “Імператор Джонс” (1920), “За небокраєм” (1920), “Волохата мавпа” (1922), “Пристрасті під в’язами” (1925), “Крила дані всім дітям Божим”(1925), “Дивна інтерлюдія” (1927). О’Ніл наповнив твори поетикою людських взаємин, відкинувши інтригу та поділ персонажів на позитивних і негативних, змушуючи читачів самим оцінити міру їх вини. Новими для американської драматургії того часу стали образи головних героїв – представників соціальних низів (бармени, офіціанти, вантажники, працівники порту, жінки легкої поведінки), які внесли в драму мотиви трагізму буття, колоритну мову, щирість та непідкупність почуттів. Ці нововведення дали підстави вважати творчий метод драматурга своєрідним “художнім маніфестом” нової театральної естетики.

Конфлікт п'єс автора будується навколо приреченої на поразку боротьби людини з оточуючим світом, яка концентрується в душі головного героя, викриваючи внутрішні суперечності між прагматиком-матеріалістом та мрійником-ідеалістом. Типовим героєм постає американець з активною соціальною позицією. Таким чином створюється образ людини-борця, яка стає на герць із собою та соціумом одночасно. Творчій манері автора притаманна схильність до експериментів та радикальних рішень, що дало підстави називати Ю. О'Ніла творцем американської моделі експресіонізму, котрий поступово переріс у драматичний реалізм. Критично висловлюючись щодо абстрактності та недостатньої індивідуалізації драматичних персонажів, американський драматург надає їм багатогранності та конкретності, назвавши метод конструювання образів "супернатуралізмом". У руслі західноєвропейських тенденцій носієм гуманістичного ідеалу є сильна жінка, схильна до кохання та самопожертви. Новаторством драматурга є використання образу маски, який виступає як один із засобів міфологізації дійсності, трансформуючи метафізичні конфлікти у соціальну площину.

У 20-их роках під впливом Ю. О'Ніла свою діяльність розпочало ціле покоління молодих американських драматургів, які, продовжуючи традиції "батька американської драми", значно розширили діапазон творчих пошуків у бік підкреслено умовної образності, широкого введення гротеску, плакатності, символічних узагальнень.

У результаті типологічного вивчення драматичного конфлікту п'єс М. Куліша та Ю. О'Ніла виявлено низку спільних та відмінних ознак на проблемно-тематичному, сюжетно-композиційному та образному рівнях. У дослідженні теоретично обґрунтовано поняття конфлікту, який є основою авторського бачення, енергоносієм його художнього світу, найбільш послідовно реалізуючись у сюжетно-тематичній площині.

На основі дослідження конфліктних ситуацій п'єс М. Куліша та Ю. О'Ніла виявлено, що обидва письменники піднімали питання людської і суспільної дисгармонії, які були наслідком хаосу буття, породженого новим

часом. Увага драматургів зосереджена як на мотивуванні дій та вчинків персонажів, так і на передачі найтонших нюансів настрою, на ледь вловимих змінах і переходах у ньому. У контексті окресленої проблематики актуальним визначено конфлікт індивіда й соціуму, яскраво виражений у п'єсах “Маклена Граса” М. Куліша та “Волохата мавпа” Ю. О’Ніла, де соціум розглядається як універсальна людино-машина, котра пригноблює будь-які прояви особистісного прояву. У таких умовах боротьба самотнього індивіда, який постійно нашттовхується на різного роду перепони, приречена. Так, дівчина-підліток Маклена бореться за своє існування, живучи у злиднях, бідності та боргах. Суспільні умови та постійне безгрошів’я змусили сповнену мрій дитину, що вірить у казки та добро, швидко подорослішати. Впродовж п'єси героїня духовно та морально вивищується над суспільством подвійної моралі, представленого в особах власника фабрики Зарембського та родині маклера Зброжека, спочатку відмовившись продати свою любов за гроші, а пізніше пошматувавши купюри – плату за вбивство свого кривдника маклера.

На повне нерозуміння соціумом нашттовхується і кочегар тихоокеанського лайнера Янк Сміт. Проводячи більшу частину життя на дні корабля, чоловік сповнений віри в надзвичайну важливість своєї роботи. Раптова зустріч з розбещеною леді Мілдред пробуджує кочегара зі напівсонного стану та стимулює до пошуку відповідей на нові питання. Впродовж всієї п'єси Янку, як і Маклені, доводиться вести боротьбу з реальними та уявними сталевими клітками, які оточують його, проте він постійно нашттовхується на стіну нерозуміння, втративши як зв'язки з природою, так і людським суспільством. Йому так і не вдається реалізуватися бодай в якомусь статусі. У цьому відношенні Маклена у п'єсі М. Куліша постає більш цільною героїнею, з чітко окресленими метою й моральними цінностями.

У типологічно спорідненій експресіоністській парадигмі обидва драматурги змальовують навколишню дійсність, передаючи її через образи збанкрутілої фабрики, котра стоїть пустою (“Маклена Граса”), та сталі,

вироблення якої приносить чималі прибутки (“Волохата мавпа”), акцентуючи у такий спосіб на антигуманній сутності механістичного суспільства.

Сюжетотворчим підґрунтям п’єс “Патетична соната” М. Куліша та “Пристрасті під в’язами” Ю. О’Ніла визначено мотив кохання, який розкривається на тлі складних зовнішніх подій, а саме революції та боротьби за право володіти фермою. Ілько та Ебін, які є їхніми спонтанними учасниками, знаходяться у полоні нав’язливих ідей, що заважає їм адекватно мислити, а відтак штовхає на необдумані вчинки. У кульмінаційний момент, який ілюструє розрив між світом ілюзій та реальністю, Ілько та Ебін роблять трагічний для себе вибір, руйнуючи власне щастя. Якщо в М. Куліша у фінальних сценах акцентовано на ідеї остаточного краху ілюзій, то в Ю. О’Ніла присутня надія на духовне переродження людини, що виражено в моменті катарсису.

Використання образу пропашої жінки дозволило авторам порушити широке коло соціальних та морально-етичних проблем, активізувати внутрішні конфлікти персонажів, котрі знаходяться в ситуації морального вибору. Зіставлення Любуні з п’єси “Народний Малахій” М. Куліша з образом Анни Крісті з однойменної п’єси Ю. О’Ніла виявило як типологічно споріднені риси моделювання трагічної участі знедолених героїнь у аналізованих п’єсах, так і специфічні художні прийоми та засоби, продиктовані національно-індивідуальними особливостями творчого мислення авторів. Анна Крісті з твору американського драматурга є рішучою та вольовою жінкою, котра, переборовши суспільні умовності, змогла розпочати нове життя в атмосфері любові та гармонії. Натомість Любуня з п’єси українського драматурга, опинившись у ситуації обумовленого суспільними догмами вибору, через почуття вини та сорому за свій ганебний статус вчинила самогубство, що розглядається як приклад самозречення та жертвовності – рис, традиційних для морально-ціннісної парадигми української жінки-берегині.

Своєрідність композиції п’єс українського та американського драматургів у тому, що з розвитком сюжетно-фабульної лінії загальна напруга драм посилюється, завершуючись неочікуваною розв’язкою, у якій

актуалізується ідея творів. Незважаючи на різницю фінальних сцен п'єс, в обох випадках автори акцентують на непереборності соціальної прірви, яка штовхає людей на злочини, а то й на самогубство.

Аналіз образно-сміслових домінант драматургії М. Куліша та Ю. О'Ніла у координатах часопросторового виміру дозволив простежити типологію просторової моделі світу у п'єсах “Патетична соната” та “Волохата мавпа” крізь призму бінарної опозиції “свій / чужий”. У роботі доведено, що процес просторового переміщення героїв впливає на їхній душевно-моральний стан та призводить до світоглядних змін. Так, Ілько з “Патетичної сонати”, спустившись з горища, де жив мріями про Петрарку та вічну любов, вийшов на дорогу революції та став повстанцем-підпільником. Опинившись у вирі соціально-політичних перипетій, хлопець обрав за “свій” простір, який був йому чужий. У фіналі п'єси Ілько перетворився на ката, вбивши у брудному підвалі кохану дівчину Марину, а з нею і рештки поета-мрійника, який колись жив на горищі.

Просторове переміщення Янка Сміта у драмі “Волохата мавпа” Ю. О'Ніла відбувається від кочегарки до звіринця. Залишаючи кочегарку, яка в один момент “відчужується” від нього, герой у процесі мандрів втрачає всі ілюзії щодо своєї виняткової необхідності. Лише у мавпячій клітці він знаходить простір, який відповідає його соціальній функції. Усвідомлення власної суспільної ролі, точніше, нікчемності, витверезує Янка, а відтак робить вільним, проте відбувається це, як і в п'єсі М. Куліша, надто пізно.

Обидва драматурги вдаються до прийому маски у сценах-описах міської вулиці. Янк з “Волохатої мавпи” умисно провокує заможних городян на суперечку, але останні залишаються глухими й байдужими, не виявляючи жодних емоцій. Підкреслена чистота, просторість та освітленість вулиці є контрастом до ненависті та злості, які опанували душу Янка. Водночас простір вулиці – теплична атмосфера американських капіталістів – помітно дисонує з “домом” Янка. Правда, якщо під час сцени на вулиці в американського персонажа похитнулася віра у власну силу та міць, то до Ілька, навпаки, разом з

вірою в соціалістичні ідеї з'являється впевненість та твердість характеру як своєрідний щит від розчарувань, які він зазнав у коханні.

Важливого значення у процесі просторового аналізу драм набуває опозиція “закритий / відкритий”, котра актуалізується у п'єсах “Комуна в степах” М. Куліша та “За виднокраєм” Ю. О'Ніла. Винесені в заголовок топоси “степу” та “виднокраю” як знакові в українській та американській літературі мають важливу смислову конотацію, виступаючи основною формою життєпростору персонажів. Землевласник Вишневий у п'єсі українського драматурга, опинившись у ворожому незвіданому просторі степу, втратив орієнтир, адже був позбавлений вродженого бажання працювати на рідній землі, тобто мати власний дім, який є символом оберегу та внутрішньої опори. Натомість поетичний мрійник Роберт у п'єсі Ю. Ніла, вимушено зрікаючись ідеї відправитись “за виднокрай”, так і не зміг прийняти остогидлий йому закритий простір ферми, в результаті прирік себе на страждання, а відтак і на смерть. Попри протилежну спрямованість життєвих шляхів персонажів, обидва зазнають поразки, оскільки змушені перебувати у просторі, який суперечить їхній духовно-психологічній парадигмі.

Аналіз п'єс “Народний Малахій” М. Куліша та “Імператор Джонс” Ю. О'Ніла зосереджено на топосі дороги, який визначено структурно-композиційним центром обох п'єс. Переміщення головних персонажів у просторі забезпечує розвиток дії п'єси, у ході якого розкриваються характери, а відтак ідейно-художній зміст твору. Основним рушієм дій та вчинків Малахія і Джонса є їхнє засліплення нав'язливими ідеями, зокрема соціалістичною перебудовою суспільства у першого та прагненням до влади й наживи у другого. В обох випадках акцентовано на безперспективності і трагічній приреченості шляхів персонажів, етапи яких асоціюються з колами пекла. В українського автора вони репрезентовані у формі міських інституцій – вулиці, божевільні, заводу та будинку розпусти, які символізують безглуздість потуг Малахія, зводячи їх до “голубого ніщо”. У п'єсі Юджина О'Ніла дорога Джонса обривається в лісі та переміщується у сферу підсвідомого, у площині якого

спогади про аморальні вчинки імператора проєктуються крізь призму знедоленого минулого його народу, викликаючи гострі докори сумління та бажання спокути. Тернистий шлях персонажів завершується трагічною розв'язкою, проте, якщо в українського драматурга фанатизм Малахія доходить до крайньої межі, призводячи до остаточного зречення родинних цінностей, то до американця Джонса приходять усвідомлення власної провини та прагнення з'єднатися, бодай після смерті, зі своїм корінням.

У дослідженні доведено, що М. Куліш та Ю. О'Ніл, разом з елементами експресіоністської поезики широко використовують набутки традиційного театру, зокрема класичної драматургії, вдало поєднуючи акційні сцени з розлогими монологами, риторичними репліками, дискусіями. Різні їх співвідношення у п'єсах свідчить про те, що Ю. О'Ніл більше спирався на класичну модель драми ("Пристрасті під в'язами"), в той час як в українського майстра слова виразнішою є експресіоністська парадигма ("Народний Малахій"), активно збагачена фольклорними елементами ("Маклена Граса"), які підсилюють індивідуальність національного мислення персонажів.

Актуалізовані в дисертаційному дослідженні проблеми типології та поезики драм М. Куліша і Ю. О'Ніла розкривають простір для поглибленого вивчення доробку українських та американських драматургів ХХ–ХХІ століть у компаративному аспекті.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Абрамовська Я. Топос і деякі спільні місця літературознавчих досліджень / Я. Абрамовська // Теорія літератури в Польщі. Антологія текстів. Друга половина ХХ – початок ХХІ ст.; [упоряд. Б. Бакули]. – К. : Видавничий дім “Києво-Могилянська академія”, 2008. – С. 351–371.
2. Адмони В. Генрик Ибсен и его творческий путь / В. Адмони. – М. : Художественная литература, 1972. – 310 с.
3. Александрова Г. Концепт у компаративістиці і порівняльній концептології [Електронний ресурс] / Г. Александрова. – Режим доступу : http://www.nbuv.gov.ua/old_jrn/Soc_Gum/Lits/2011_33/014_019.pdf.
4. Аникин Г. История английской литературы: учебник для студ. пед. ин-тов по спец. № 2103 “Иностранные языки”. – 2-е изд. перераб. и доп. / Г. Аникин, Н. Михальская. – М. : Высшая школа, 1985. – 431 с.
5. Аристотель. Поэтика. Об искусстве поэзии / Аристотель // Этика. Политика. Риторика. Поэтика. Категории. – Минск : Литература, 1998. – С. 1064–1112.
6. Баррі П. Вступ до теорії: літературознавство та культурологія [пер. з англ. О. Погинайко] / П. Баррі. – К. : Смолоскип, 2008. – 360 с.
7. Бахтин М. Формы времени и хронотопа в романе / М. Бахтин // Литературно-критические статьи. – М. : Художественная литература, 1986. – С. 121–290.
8. Бахтин М. К методологии литературоведения / М. Бахтин // Контекст – 74: литературно-теоретические исследования. – М.: Просвещение, 1975. – С. 203–212.
9. Башляр Г. Избранное: Поэтика пространства [пер. с франц. Н. Кислова] / Г. Башляр. – М. : Российская политическая энциклопедия (РОССПЭН), 2004. – 376 с.
10. Безпечний І. Теорія літератури / І. Безпечний. – К. : Смолоскип, 2009. – 338 с.

11. Бентли Э. Жизнь драмы [перевод с англ. В. Воронина; предисловие И. Минакова] / Э. Бентли. – М. : Айрис-пресс, 2004. – 416 с.
12. Біла А. Український літературний авангард: пошуки, стильові напрямки: монографія / А. Біла. – Донецьк : Донецький Національний університет, 2004. – 445 с.
13. Білоус Н. Українська драматургія другої половини ХІХ – початку ХХ століття на історичному тлі театрального руху / Н. Білоус // Українська література в загальноосвітніх школах. – 2006. – №5. – С. 37–39.
14. Блашків О. Тенденція до “ліризації” драми у творчості О. Олеся та В. Б. Єйтса : дис. ... канд. філол. наук : 10.01.05 / О. Блашків. – Тернопільський нац. пед. ун-т ім. В. Гнатюка. – Тернопіль, 2009. – 211 с.
15. Бондарева Н. Творчество Леонида Андреева и немецкий экспрессионизм : дис. ... канд. филолог. наук : 10.01.01 / Н. Бондарева. – Орел, 2005. – 180 с.
16. Боронь О. Поетика простору в творчості Тараса Шевченка / О. Боронь. – К. : Агентство "Україна", 2005. – 152 с.
17. Будний В. Порівняльне літературознавство / В. Будний, М. Ільницький. – К. : Видавничий дім “Києво-Могилянська академія”, 2008. – 430 с.
18. Вальцель О. Импрессионизм и экспрессионизм в современной Германии (1890–1920): [пер. с нем.] / О. Вальцель. – Пб. : Academia, 1922. – 94 с.
19. Введение в литературоведение. Литературное произведение: Основные и понятия и термины: Учеб. пособ. / Л. Чернец, В. Хализев, С. Бройсман и др.; Под. ред. Л. В. Чернец. – М. : Выс. шк.; Академия, 1999. – 556 с.
20. Веселовська Г. Новаторські мистецькі напрями і течії в театральному процесі України першої третини ХХ століття : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня доктора мистецтвознавства : спец. 17.00.02 “Театральне мистецтво” / Г. Веселовська. – К., 2007. – 44 с.

21. Веселовська Г. Випадкові американці: драми Юджина О'Ніла в Україні [Електронний ресурс] / Г. Веселовська. – Режим доступу : http://www.nbuv.gov.ua/old_jrn/soc_gum/Nvkkarogo/2007_1/1_5.pdf.
22. Векуа О. Гуманістична основа художнього та етичного ідеалу Володимира Винниченка (на матеріалі драматичних творів) : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук : спец. : 10.01.01 “Українська література” / О. Векуа. – К., 1998. – 24 с.
23. Винниченко В. Вибрані п'єси / В. Винниченко; [упоряд. М. Жулинський, В. Бурбела; авт. вступ. ст. М. Жулинський]. – К. : Мистецтво, 1991. – 605 с.
24. Висоцька Н. Доторк до фатуму / Н. Висоцька // Всесвіт. – 1988. – № 11. – С. 139–142.
25. Висоцька Н. Сучасна драматургія США / Н. Висоцька // Сучасна американська література. Проблеми вивчення та викладання. – Миколаїв : Видавн. ЧДУ імені Петра Могили, 2002. – С. 15–55.
26. Вишинський В. Гергарт Гауптман: жанрово-стильові особливості драми: монографія / В. Вишинський. – Дрогобич : Коло, 2006. – 176 с.
27. Вірченко Т. Художній конфлікт в українській драматургії 1990 – 2010-х років: дискурс, еволюція, типологія: монографія / Т. Вірченко. – Кривий Ріг : Видавничий дім, 2012. – 336 с.
28. Волошин М. Лики творчества / М. Волошин. – Л. : Наука, 1988. – 320 с.
29. Гаврилів Т. Теорія і практика театру Г. Кайзера / Т. Гаврилів // Експресіонізм: збірник наукових праць; [упоряд. Т. Гаврилів]. – Львів, 2004. – С. 99–120.
30. Гай Є. Біблійний текст у драматургії М. Куліша / Є. Гай // Слово і час. – 2008. – № 12. – С. 14–19.
31. Галич О. Теорія літератури: підручник для студентів філологічних спеціальностей вищих закладів освіти / О. Галич, В. Назарець, Є. Васильєв. – К. : Либідь, 2001. – 486 с.

32. Гачев Г. Национальные образы мира / Г. Гачев. – М. : Сов. писатель, 1988. – 448 с.
33. Гейбуллаєва Р. Спричиненість літературних універсалій у літературознавчих дослідженнях / Р. Гейбуллаєва // Захід – Схід: основні тенденції розвитку сучасного порівняльного літературознавства : антологія / наук. проект, заг. ред. Л. Грицик. – Донецьк : ЛАНДОН-XXI, 2012. – С. 265–297.
34. Гнідан О. Володимир Винниченко: життя, діяльність, творчість / О. Гнідан, Л. Дем'янівська. – К. : Четверта хвиля, 1996. – 255 с.
35. Голобородько Я. Художньо-інтелектуальна аура Миколи Куліша / Я. Голобородько // Українська література в ЗОШ. – 2003. – № 1. – С. 50–54.
36. Голобородько Геніальний тріумвірат: Лесь Курбас, Микола Куліш, Мар'ян Крушельницький / Я. Голобородько // Дивослово. – 2005. – № 11. – С. 33–41.
37. Головенченко Ф. Введение в литературоведение / Ф. Головенченко. – М., 1964. – 320 с.
38. Голод Р. Іван Франко та літературні напрями кінця XIX – початку XX століття / Р. Голод. – Івано-Франківськ : Лілея-НВ, 2005. – 284 с.
39. Градовський А. Основні тенденції розвитку драматургії на межі XIX – початку XX століття / А. Градовський // Зарубіжна література в навчальних закладах. – 2002. – №4. – С. 18–20.
40. Грицик Л. Сутності та якості сучасного порівняльного літературознавства / Л. Грицик // Захід – Схід: основні тенденції розвитку сучасного порівняльного літературознавства : антологія / наук. проект; заг. ред. Л. Грицик. – Донецьк : ЛАНДОН-XXI, 2012. – С. 2–7.
41. Гром'як Р. Літературна рецепція в компаративістичних студіях / Р. Гром'як // Слово і час. – 2002. – № 2. – С. 26–30.
42. Гудзенко О. Моделі буття в українській драматургії 20-их років XX століття / О. Гудзенко // Мова і культура : науковий щорічний журнал. – К., 2001. – Т. IV. – Вип 9. – С. 66–70.

43. Давиденко Й. Історія зарубіжної літератури ХХ століття: навч. посібник / Й. Давиденко, Г. Стрельчук, Н. Гричаник. – К. : Центр учбової літератури, 2007. – 504 с.
44. Девдюк І. Основні тенденції розвитку світової літератури першої половини ХХ ст. / І. Девдюк // Зарубіжна література в школах України. – 2012. – № 7–8. – С. 68–71.
45. Демська-Будзуляк Л. Драма свободи в модернізмі: Пророчі голоси драматургії Лесі Українки: монографія / Л. Демська-Будзуляк. – К. : Академ. видав, 2009. – 184 с.
46. Денисова Т. Наука компаративістика в сучасному потрактуванні / Т. Денисова // Літературознавча компаративістика. – К. : Фоліант, 2005. – Вип. І. – С. 10–27.
47. Денисова Т. Школа американської компаративістики: генеза, історія, характеристика / Т. Денисова // Національні варіанти літературної компаративістики : монографія / Д. Наливайко [та ін.]. – К. : Стилос, 2009. – С. 81–141.
48. Державін В. У дзеркалі художнього слова. Вибрані літературознавчі праці з історії української та зарубіжної літератури, теорії літератури, перекладознавства та мовознавства / В. Державін; упоряд. С. Хороб. – Івано-Франківськ : “Місто НВ”, 2015. – 415 с.
49. Джебрайлова С. Американская драма XX века / С. Джебрайлова. – Баку : Азербайджанский Университет Языков, 2008. – 345 с.
50. Дидро Д. Собрание сочинении: в 10 томах / Д. Дидро. – Том V : Театр и Драматургия. – М. : АCADEMIA, 1936. – 697 с.
51. Дудка М. Просторова семантика міста в інтерпретації Винниченка-драматурга [Електронний ресурс] / М. Дудка. – Режим доступу : <http://ekhnuir.univer.kharkov.ua/bitstream/123456789/5449/2/dudka.pdf>.
52. Дюришин Д. Теория сравнительного изучения литературы / Д. Дюришин. – М. : Прогресс, 1979. – 318 с.

53. Єщенко Т. Лінгвістичний аналіз тексту / Т. Єщенко. – К. : Академія, 2009. – 264 с.
54. Жирмунский В. Введение в литературоведение: курс лекций / В. Жирмунський. – СПб., 1996. – 440 с.
55. Залеська-Онишкевич Л. Текст і гра. Українська модерна драма / Л. Залеська-Онишкевич. – Нью-Йорк, Львів : Літопис 2009. – 471 с.
56. Зарубежная литература XX века: учеб. для студентов вузов / [Андреев Л., Карельский А., Павлова Н. и др.] ; под. ред. Л. Андреева. – [2-е изд., испр., доп.]. – М. : Высшая школа, 2001. – 559 с.
57. Зборовська Н. Психоаналіз і літературознавство / Н. Зборовська. – К. : Академвидав, 2003. – 392 с.
58. Зингерман Б. Очерк истории драмы XX века. Чехов, Стриндберг, Ибсен, Метерлинк, Пиранделло, Брехт, Гауптман, Лорка, Ануй / Б. Зингерман. – М. : Наука, 1979. – 393 с.
59. Зеров М. Від Куліша до Винниченка: Нариси з новітнього українського письменства [Електронний ресурс] / Микола Зеров : Електронна бібліотека української літератури КІУС. – Режим доступу : <http://sites.utoronto.ca/elul/history/Zerov/Zerov-Vid-Kulisha.pdf> .
60. Злобин Г. Косноязычное красноречие Ю. О'Нила / Г. Злобин // О'Нил Юджин. Уильямс Теннеси: пьесы. – М. : Радуга, 1985. – С. 3–25.
61. Злобин Г. Современная драматургия США / Г. Злобин. – М. : Высшая школа, 1968. – 243 с.
62. Золя Е. Натурализм в театре [Електронний ресурс] / Е. Золя. – Л., 1934.– 55 с. – Режим доступу : http://www.philol.msu.ru/~forlit/Pages/Biblioteka_Zola_Naturalisme.htm.
63. Зубрицька М. Новаторський характер драматургії М. Куліша / М. Зубрицька // Сучасність. – 1992. – № 12. – С. 148–150.
64. Ибсен Г. Кукольный дом: пьесы / Г. Ибсен. – М. : Эксмо, 2011. – 252 с.

65. История зарубежной литературы XX века: учеб. для вузов / Л. Андреев, А. Карельский, Н. Павлова и др.; под ред. Л. Андреева. – 2-е изд., испр. и доп. – М. : Высш. школа, 2003. – 559 с.
66. Іванишин В. Нариси з теорії літератури / В. Іванишин. – К. : Академія, 2010. – 253 с.
67. Іванюк С. Пізнати себе. Національна ідентичність у драматургії Миколи Куліша / С. Іванюк // Мандрівець. – 2013. – № 13. – С. 59–70.
68. Історія української літератури XX століття : у 2 кн.; за заг. ред. В. Дончика. – Кн. 1. – К. : Либідь, 1994. – 784 с.
69. Каракчиева К. Проблема национального характера и американская мечта в экспрессионистских драмах О’Нила 20-их г.г. / К. Каракчиева // Единство и национальное своеобразие в мировом литературном процессе. – Вып 2. – 1997. – С. 121–136.
70. Касперський Е. Про теорію компаративістики / Е. Касперський // Література. Теорія. Методологія; [пер. з польськ. С. Яковенка; упор. і наук. ред. Д. Уліцької]. – К. : Вид. дім “Києво-Могилянська академія”, 2006. – С. 518–540.
71. Катаев В. Ибсен и Чехов: открытия и трагедия / В. Катаев // Филологические науки. – 2007. – № 3. – С. 77–88.
72. Катыхева Д. Вопросы теории драмы: действие, композиция, жанр / Д. Катыхева. – СПб. : СПбГУП, 2001. – 205 с.
73. Киричук Е. Концепция комического во французской авангардной драме: генезис и этапы развития : автореф. дис. ... доктора филолог наук : спец. 10.01.03 “Литература народов стран зарубежья (английская, немецкая, французская)” / Е. Киричук. – Самара, 2009. – 25 с.
74. Киселев Й. Конфликт в художественном произведении / Й. Киселев. – К. : Держлітвидав УРСР, 1962. – 76 с.
75. Клочек Г. Так що ж таке поетика? // Поетика [під ред. В. Брюховецького]. – К. : Наукова думка, 1992. – С. 5–16.

76. Ковалів Ю. Історія української літератури: кінець XIX – початок XX ст. : у 10 томах / Юрій Ковалів. – К. : ВЦ “Академія”, 2013.– Т. 2 : У пошуках іманентного сенсу. – 2013. – 512 с.
77. Ковалев Е. Американские гастроли МХТ 1923-1914 годов и их воздействие на американскую актерскую школу [Електронний ресурс] / Е. Ковалев. – Режим доступу: <http://www.science-education.ru/ru/article/view?id=13324>.
78. Ковальова Т. Творчість М. Куліша в контексті експресіоністської “драми крику” / Т. Ковальова // Слово і час. – 2014. – № 2. – С. 45–52.
79. Кодак М. Поетика як система : літературно-критичний нарис / М. Кодак. – Луцьк : ПВД “Твердиня”, 2010. – 176 с.
80. Козлик І. Топос міста у романах польської письменниці Полі Гоявічинської “Дівчата з Новолипок” та “Райська яблуня” / І. Козлик, Н. Орнат // Султанівські читання. – 2015. – Вип. 4. – С. 111–120.
81. Козлов Р. Художній час і художній простір у драматургії (на матеріалі української літератури XVII – XVIIIст.) : автореф дис. на здобуття канд. філолог. наук : спец. 10.01.06 “Теорія літератури” / Р. Козлов. – Кіровоград, 2005. – 24 с.
82. Козлов Р. Хронотопіка змістових рівнів драматичного твору / Р. Козлов // Наукові записки Харківського національного педагогічного університету ім. Г. С. Сковороди. Серія “Літературознавство”. – Харків : Нове слово, 2011. – Вип. 4 (68). – Ч. 2. – С. 73–79.
83. Копистянська Н. Час і простір у мистецтві слова : монографія / Н. Копистянська. – Львів : ПАІС, 2012. – 344 с.
84. Коренева М. Творчество Юджина О’Нила и пути развития американской драмы / М. Коренева. – М. : Наука, 1990. – 336 с.
85. Кореневич М. Експресіонізм у М. Куліша – джерела? / М. Кореневич // Слово і час . – 1998. – № 11. – С. 77–79.
86. Кореневич М. Маска справжня і уявна: Гротесковість драматургії Миколи Куліша / М. Кореневич // Слово і час. – 2000. – № 11 – С. 32–37.

87. Кореневич М. Типологія та поетика драм М. Куліша у контексті європейської нової драматургії : автореф. дис. на здобуття канд. філол. наук : спец. 10.01.05 “Порівняльне літературознавство” / М. Кореневич. – К., 2001. – 30 с.
88. Корнієнко Н. Лесь Курбас: репетиція майбутнього / Н. Корнієнко. – К. : Факт, 1998. – 469 с.
89. Кохан Т. Експресіонізм у контексті видової специфіки мистецтва : дис. ... канд. мистецт. наук : спец. 17.00.01 “Теорія та історія культури” / Т. Кохан. – К., 2001. – 212 с.
90. Кримський С. Як змінювалися уявлення про простір і час / С. Кримський // Філософська і соціологічна думка. – 1989. – № 1. – С. 104–106.
91. Кружков Г. Йейтс У. Б Исследования и переводы / Г. Кружков. – М. : РГГУ, 2008. – 680 с.
92. Кудрявцев М. Трагедія гуманізму або розстріл ілюзій із-під Бетховена / М. Кудрявцев // Дивослово. – 1998. – № 5. – С. 2–6.
93. Кудрявцев М. Драма ідей Антона Чехова / М. Кудрявцев // Зарубіжна література в школах України. – 2010. – № 2. – С. 24–27.
94. Кудрявцев М. Драма ідей в українській новітній літературі ХХ століття : монографія / М. Кудрявцев. – Кам'янець-Подільський : Oium, 1997. – 268 с.
95. Куліш М. Комуна в степах : п'єса / М. Куліш // Твори : у 2-х т. – К. : Дніпро, 1990. – Том 1: П'єси; упорядн., вст. стаття Л. Танюк. – С. 95–141.
96. Куліш М. Зона : п'єса / М. Куліш // Твори : у 2-х т. – К. : Дніпро, 1990. – Том 1: П'єси; упорядн., вст. стаття Л. Танюк. – С. 291–350.
97. Куліш М. Народний Малахій : п'єса / М. Куліш // Твори : у 2-х т. – К. : Дніпро, 1990. – Том 2: П'єси, статті, виступи, документи, листи, спогади; упорядн., вст. стаття Л. Танюк. – С. 3–85.
98. Куліш М. Патетична соната : п'єса / М. Куліш // Твори : у 2-х т. – К. : Дніпро, 1990. – Т. 2: П'єси, статті, виступи, документи, листи, спогади; упорядн., вст. стаття Л. Танюк. – С. 173–261.

99. Куліш М. Маклена Граса : п'єса / М. Куліш // Твори : у 2-х т. – К. : Дніпро, 1990.– Том 2: П'єси, статті, виступи, документи, листи, спогади; упорядн., вст. стаття Л. Танюк.– С. 261–325.
100. Куліш М. Рання публіцистика / М. Куліш // Твори : у 2-х т. – К. : Дніпро, 1990. – Том 2: П'єси, статті, виступи, документи, листи, спогади; упорядн., вст. стаття Л. Танюк. – С. 364–399.
101. Куліш М. Критика чи прокурорський допит / М. Куліш // Твори : у 2-х т. – К. : Дніпро, 1990. – Том 2: П'єси, статті, виступи, документи, листи, спогади; упорядн., вст. стаття Л. Танюк. – С. 435–448.
102. Куліш М. Промова на всеукраїнській драматургічній нараді / М. Куліш // Твори : у 2-х т. – К. : Дніпро, 1990. – Том 2: П'єси, статті, виступи, документи, листи, спогади; упорядн., вст. стаття Л. Танюк. – С.479–487.
103. Курбас Л. Філософія театру / Л. Курбас; упорядн. М. Лабінський. – К. : Видавництво Соломії Павличко “ОСНОВИ”, 2001. – 918 с.
104. Кутеева Н. Концепция личности в драматургии Юджина О'Нила первой половины 1920-их годов : дис. ... канд. филолог. наук : спец. 10.01.03 / Н. Кутеева. – Уфа, 2003. – 190 с.
105. Ласло-Куцюк М. Шукання форми: Нариси з української літератури ХХ століття / М. Ласло-Куцюк. – Бухарест: Критеріон, 1980. – 327 с.
106. Лейдерман Н. К определению сущности категории “жанр” / Н. Лейдерман // Жанр и композиция литературного произведения : межвуз. сб. – Калининград, 1976. – Вып. 3. – С. 3–12.
107. Лексикон загального і порівняльного літературознавства / [за ред. А. Волкова]. – Чернівці : Золоті литаври, 2001. – 636 с.
108. Летнянчин П. Концепція особистості у драмах Б. Шоу, І. Франка, В. Винниченка: компаративний дискурс : автореф. дис. на здобуття канд. філол. наук : спец. 10.01.05 “Порівняльне літературознавство” / П. Летнянчин. – Тернопіль, 2009. – 20 с.
109. Лессінг Г. Гамбурзька драматургія [Електронний ресурс] / Г. Лессінг. – Режим доступу: <http://lit.1september.ru/article.php?ID=200600321>.

110. Лисенко І. Поетика драматургії М. Куліша 1927-1932р. : автореф. дис. на здобуття канд. філолог. наук : спец. 10.01.01 “Українська література” / І. Лисенко. – Харків, 2006. – 22 с.
111. Литературная история Соединенных штатов Америки: Собр. соч. в 3-х т. – Т. 3; [под ред. Р. Спиллера, У. Торпа, Т. Джонса, Г. Кэнби; перевод с англ. Н. Анастасьева] / М. : Прогресс, 1979. – 640 с.
112. Лівінська О. До свого дому не пізно й опівночі, або архетип дому в українській художній літературі / О. Лівінська // Мультиверсум. Філософський альманах. – К. : Центр духовної культури, 2004. – № 44. – С.147–155.
113. Літературознавча енциклопедія: у 2-х томах. – Т. 1 / авт.-укладн. Ю. Ковалів. – К. : ВЦ “Академія”, 2007. – 608 с.
114. Літературознавчий словник : довідник / за ред. Т. Гром'яка, Ю. Коваліва, В. Теремка. – К. : ВЦ “Академія”, 2006. – 752 с.
115. Лотман Ю. Структура художественного текста / Ю. Лотман // Об искусстве. – СПб. : Искусство, 1998. – С. 14–285.
116. Луков В. Жанры и жанровые генерализации [Електронний ресурс] / В. Луков // Проблемы филологии и культурологии. – Режим доступа : http://www.zpu-journal.ru/zpu/2006_1/Lukov_VI/21.pdf.
117. Малютіна Н. Українська драматургія кінця XIX – початку XX століття: аспекти родо-жанрової динаміки / Н. Малютіна. – Одеса : Астропринт, 2006. – 334 с.
118. Мамонтов Я. Театральна публіцистика / Я. Мамонтов. – К. : Мистецтво, 1967. – 382 с.
119. Манн Ю. Поэтика русского романтизма / Ю. Манн. – М. : Наука, 1976. – 375 с.
120. Матющенко А. Час героя: Українська драматургія першої третини XX століття / А. Матющенко. – К. : ПЦ “Фоліант”, 2004. – 125 с.
121. Матющенко А. У тіні Куліша: риси експресіонізму в українській драматургії 1920-их / А. Матющенко // Слово і час. – 2008. – № 12. – С. 14–19.

122. Матющенко А. Протоканон соцреалізму та українська драматургія 1920-их років / А. Матющенко // Слово і час. – 2011. – № 10. – С. 32–42.

123. Мафтин Н. Жанрово-стильові особливості експатріантської творчості В. Винниченка // Наукові записки. – Вип. 92. – Серія Філологічні науки (літ.-знавство, мовознавство). – Кіровоград : РВВ КДПУ ім. В. Винниченка, 2010. – С.168–175.

124. Меркулова М. Английская новая драма конца XIX – начала XX века: становление национальной модели драматургии / М. Меркулова // Филология и культура. – 2013. – №2. – С. 157–162.

125. Метерлинк М. Нова драма [Електронний ресурс] / М. Метерлинк // Двойной сад : Сб. эссе [перевод с франц. Н. Минского и Л. Вилкиной]. – Режим доступа : http://az.lib.ru/m/meterlink/text_0180.shtml.

126. Метерлінк М. П'єси [упорядкув., пер з фр Д. Чистяк] / М. Метерлінк. – К. : Університетське видавництво ПУЛЬСАРИ, 2007. – 248 с.

127. Михайлин І. Спроба інтерпретації “Патетичної сонати” Миколи Куліша / І. Михайлин // Питання літературознавства. – Випуск 4 (61). – Чернівці. – 1997. – С. 127–135.

128. Минский Н. Генрик Ибсен. Его жизнь и литературная деятельность [Електронний ресурс] / Н. Минский. – Режим доступа : <https://www.litmir.me/br/?b=114080>.

129. Мірошніченко Н. Микола Куліш і Лесь Курбас у контексті діалогічної моделі творчості / Н. Мірошніченко // Курбасівські читання. – 2007. – № 2. – С. 133–148.

130. Мовчан Р. Український модернізм 1920-их: портрет в історичному інтер'єрі : монографія / Р. Мовчан. – К. : Стилос, 2008. – 544 с.

131. Моклиця М. Вступ до літературознавства / М. Моклиця. – Луцьк : Волинський національний університет імені Лесі Українки, 2011. – 468 с.

132. Моклиця М. Модернізм як структура. Філософія. Психологія. Поетика: монографія / М. Моклиця. – Луцьк : Вежа, 2002. – 390 с.

133. Мокровольська І. Міфологічна драматургія Єйтса / І. Мокровольська // Вільям Батлер Єйтс. Вибрані твори. – К. : Юніверс, 2004. – С. 541–570.

134. Мороз Л. Символізм в українській драмі / Л. Мороз // Сучасність . – 1994. – № 7. – С. 23–34.

135. Назарець В. Оновлення європейської драми п'єси Чехова та Метерлінка (“Вишневий сад” та “Синій птах”) / В. Назарець, Є. Васильєв, Ю. Пелех // Всесвітя література і культура. – 2010. – № 5. – С. 32–37.

136. Наливайко Д. Компаративістика й історія літератури / Д. Наливайко. – К. : Наукове видавництво АКТА, 2007. – 424 с.

137. Наливайко Д. Національні варіанти літературної компаривістики : [колект. моногр.] / Д. Наливайко [та ін.]. – К. : Стилос, 2009. – 750 с.

138. Наталя Кузякіна: Автопортрет, інтерв'ю, статті з історії і теорії драми; україністика, лезезнавчії театрознавчі студії; русистика, компаративістика; рецензії; контроверсійна історія літературного процесу 1950–1990 р.р крізь призму незаангажованої критики; спогади / Упоряд., всту. ст. В. Саєнко; науковий редактор С. Гальченко. – Дрогобич : Видавнича фірма Відродження, 2010. – 574 с.

139. Неупокоева И. История всемирной литературы. Проблемы системного и сравнительного анализа / И. Неупокоева. – М. : Просвещение, 1987. – 484 с.

140. Огнева Т. Відбиток часу у дзеркалі буття : монографія / Т. Огнева. – К. : Академвидав, 2008. – 216 с.

141. Одарченко П. До генези „Блакитної троянди” Лесі Українки // Одарченко П. Леся Українка. Розвідки різних років / П. Одарченко. – К. : Вид-во М. П. Коць, 1994. – С. 72–81.

142. Олійник О. Феномен символістської драми в системі українського модернізму / О. Олійник // Сильові тенденції української літератури ХХ століття. – К. : ПЦ “Фоліант”, 2004. – С. 63-97.

143. Олійник О. Універсальність бінарної опозиції “свій / чужий” у художньому просторі чарівної казки [Електронний ресурс] / О. Олійник. – Режим доступу : <http://www.info-library.com.ua/books-text-10759.html>.
144. О’Нил Ю. Пьесы : Сборник [пер. с англ., составл. и вступит. статьи Г. Злобина] / Ю. О’Нил, Т. Уильямс. – М. : Радуга, 1985. – 800 с.
145. О’Нил Ю. Заметки, письма, интервью / Ю. О’Нил // Ю. О’Нил, Т. Уильямс Пьесы : Сборник [пер. с англ. составл. и вступит. статьи Г. Злобина]. – М. : Радуга, – 1985. – С. 456–470.
146. Павличко С. Дискурс модернізму / С. Павличко. – К. : Либідь, 1999. – 447 с.
147. Павличко С. Вільям Батлер Єйтс // Єйтс В. Б. Лірика / Упоряд. О. Мокровольський. – К. : Дніпро, 1990. – С. 5–32.
148. Павлюк Н. Функції наратора та ремарки у “Патетичні сонаті” Миколи Куліша / Н. Павлюк // Мандрівець. – 2012. – № 5. – С. 62–64.
149. Павлова Н. Експрессионизм / Н. Павлова // История немецкой литературы: в 5-ти томах. – М. : Наука, 1968. – Т. 4 : 1848–1918. – С. 536–564.
150. Павлова Н. Г. Кайзер / Н. Павлова // История немецкой литературы: в 5-ти томах. – М. : Наука, 1968. – Т. 4 : 1848–1918. – С. 564–580.
151. Панченко В. Творчість Володимира Винниченка 1902-1920 рр. у генетичних і типологічних зв’язках з європейськими літературами [Електронний ресурс] / В. Панченко. – Режим доступу: <http://library.kr.ua/books/panchenko/p1.shtml>.
152. Панченко В. Володимир Винниченко: Парадокси долі і творчості / В. Панченко. – К. : Твім інтер, 2004. – 215 с.
153. Пархомик Р. По дорозі в казку українського модернізму : монографія / Р. Пархомик. – Запоріжжя : Дике поле, 1996. – 124 с.
154. Пинаев С. Трагическая символика Ю. О’Нила / С. Пинаев // Научный доклад высшей школы. Филологические науки. – 1989. – № 6. – С. 30–38.

155. Пинаев С. Юджин Гладстон О'Нил: к 100-летию со дня рождения / С. Пинаев. – М. : Знание, 1988. – 64 с.

156. Піхманець Р. Психологія художньої творчості. (Теоретичні та методологічні аспекти) / Р. Піхманець . – К. : Наукова думка, 1991 . – 162 с.

157. Плахтій Т. Барокова драма і п'єси Миколи Куліша: сюжетні та жанрові паралелі / Т. Плахтій // Українська мова та література. – 2006. – № 41–43. – С. 45–47.

158. Плахтій Т. Поетика драм М. Куліша: традиції та новаторство (цикл статей) [Електронний ресурс] / Т. Плахтій. – Режим доступу : <http://ukrlit.vn.ua/lib/plahtiy/1.html>.

159. Поляруш О. “Патетична соната” Миколи Куліша – “Патетична соната” Л. Бетховена : взаємодія слова та музики [Електронний ресурс] / О. Поляруш. – Режим доступу : [http:// www.nbuv.gov.ua/portal/soc.../02.pdf](http://www.nbuv.gov.ua/portal/soc.../02.pdf).

160. Поспелов Г. Вопросы методологии и поэтики : сб. ст. / Г. Поспелов – М. : Изд-во Моск. ун-та, 1983. – 338 с.

161. Поспелов Г. Теория литературы / Г. Поспелов. – М. : Высш. школа, 1978. – 351 с.

162. Працьовитий В. Національний характер в українській драматургії 20-их початку 30-их років ХХ століття. – 2-е допов. вид. / В. Працьовитий. – Львів : Видавничий центр ЛНУ імені Івана Франка, 2004. – 300 с.

163. Пригодій С. Імпресіонізм на рубежі ХІХ – ХХ сторіч: типологія та національні особливості (на матеріалі української та американської літератур) : дис. ... доктора філол. наук: спец. 10.01.06; 10.01.05 / С. Пригодій. – К., 1995. – 384 с.

164. Приймак І. Любов Яновська у дзеркалі доби кінця ХІХ – початку ХХ ст.: відома і невідома / І. Приймак. – Дрогобич : Відродження, 2011. – 208 с.

165. Прядка П. Куліш М. Г. і Олешки / П. Прядка // Дніпро. – 2004. – № 9–10. – С. 132–139.

166. Прокофьева В. Категория пространство в художественном преломлении: локусы и топосы [Електронний ресурс] / В. Прокофьева //

Вестник Оренбургского государственного педагогического университета. – Режим доступу : http://vestnik.osu.ru/2005_11/12.pdf.

167. Роздольський М. Теорія драматичного мистецтва / М. Роздольський // Нариси з поетики: Теоретико-методологічні та історико-літературні виміри (Маловідомі праці з українського літературознавства Михайла Роздольського, Святослава Гординського, Володимира Державина) / [упоряд., літ. ред. С. Хороб; передмови С. Хороб, С. Луцак]. – Івано-Франківськ : Видавець Третяк І. Я., 2008. – 186 с.

168. Ром А. Американская драматургия первой половины XX века / А. Ром. – Л. : Искусство, 1978. – 247 с.

169. Ряполова В. У. Б. Йейтс и ирландская художественная культура / В. Ряполова. – М. : Наука, 1985. – 274 с.

170. Сахновский-Панкеев В. Драма: Конфликт. Композиция. Сценическая жизнь / В. Сахновский-Панкеев. – Л. : Ленинградский государственный институт театра, музыки и кинематографии, 1969. – 232 с.

171. Сverbілова Т. Драматургічні жанри: концепція культурного вибуху перехідних епох у порівняльному аспекті / Т. Сverbілова // Літературознавча компаративістика. – Вип І. – К.: Фоліант, 2005. – С. 74–86.

172. Сverbілова Т. Від модерну до авангарду: жанрово-стильова парадигма української драматургії першої третини XX століття / Т. Сverbілова, Н. Малютіна, В. Скорина. – Черкаси, 2009. – 598 с.

173. Сverbілова Т. Микола Гурович Куліш / Т. Сverbілова // Дивослово. – 2013. – №1. – С. 47–54.

174. Семенюк Г. Українська драматургія 20-их років / Г. Семенюк. – К. : Либідь, 1992. – 183 с.

175. Сендика Р. Про культурологічну теорію жанру / Р. Сендика // Теорія літератури в Польщі. Антологія текстів. Друга половина XX – початок XXI ст. / За заг. ред. В. Моринця. – К. : Видавничий дім “Києво-Могилянська академія”, 2008. – С. 467–491.

176. Скорина Л. Драматургія Івана Дніпровського : стиль, проблема характеру, соціально-історичний контекст: автореф. дис. на здобуття канд. філолог наук: спец. 10.01.01 “Українська література” / Л. Скорина. – К., 2002. – 24 с.

177. Скуратівський В. Французька драма у нашому столітті / В. Скуратівський // Французька п’еса ХХ століття. Театральний авангард: зб. – К : Основи, 1993. – 513 с.

178. Соболевська Г. До питання динаміки жанрових інтерпретацій п’ес А. П. Чехова / Г. Соболевська // Вісник Житомирського державного університету імені Івана Франка. – Житомир, 2006. – Вип. 26. – С. 86–88.

179. Сохряков Ю. Цикл морських п’ес Юджина О’Нила / Ю. Сохряков // Вестник Московского университета. Серия Филология. – 1971. – № 2. – С. 25–34.

180. Стриндберг А. Красная комната. Пьесы. Новеллы / А. Стриндберг. – Москва : Эксмо, 2011. – 396 с.

181. Танюк Л. Драма Миколи Куліша / Л. Танюк // Куліш М. Твори : у 2-х т. – К. : Дніпро, 1990. – Т.1 : П’еси / упоряди., вст. стаття Л. Танюк. – С. 3–35.

182. Танюк Л. Етичні колізії на звуженій сцені (з уроків Розстріляного Відродження) / Л. Танюк // Людина і політика. – 2001. – № 5. – С. 3–14.

183. Ткаченко І. А. Степові мотиви в українському фольклорі / І. Ткаченко // Вісник Запорізького національного університету : зб. наук. ст. Серія Філологічні науки / [редкол. П. І. Білоусенко (гол. ред.), Т. В. Хом’як (відпов. ред)]. – Запоріжжя : Запорізький нац. ун-т, 2008. – № 2. – С. 226–231.

184. Ткаченко І. Художньо-літературна інтерпретація топосу степу як елемента української націософії / І. Ткаченко // Наукові записки. Серія Філологічні науки (літературознавство). – Кіровоград : РВВ КДПУ ім. В. Винниченка, 2008. – Вип. 79. – С. 341–320.

185. Ткачук Т. Драми С. Пшибишевського “Сніг”, В. Винниченка “Чорна Пантера і Білий Медвідь” та оповідання В. Пачовського ”Жертва штуки”: типологічні паралелі / Т. Ткачук. – Наукові праці Кам’янець-Подільського державного університету. Серія Філологічні науки. – Випуск 14. – Том 2. – Кам’янець-Подільський : Абетка-НОВА, 2007. – С. 232–248.

186. Топоров В. Світове Дерево: універсальний образ міфопоетичної свідомості / В. Топоров // Всесвіт. – 1977. – № 6. – С. 176–193.

187. Топоров В. Пространство и текст / В. Топоров // Текст: семантика и структура. – М., 1983. – С. 227–284.

188. Траченко О. Заголовок художнього твору як проблема вертикального контексту / О. Траченко // Іноземна філологія. – 1987. – № 88. – С. 35–40.

189. Удалов В. Теорія літератури: цілісно-системний рівень: посібник для аспірантів, студентів університету, учителів / В. Удалов. – Луцьк : Волинський ун-т ім. Лесі Українки, 1995. – 110 с.

190. Українка Л. Європейська соціальна драма в кінці ХІХ століття [Електронний ресурс] / Українка Л. – Режим доступу : <http://www.l-ukrainka.name/uk/Miscel/EuroSocialDrama.html>.

191. Фарина У. Юджин Гладстон О’Ніл в Україні: пререцепція / У. Фарина // Мандрівець. – 2011. – № 2. – С. 70–73.

192. Фарина У. Особливості перекладу драм Юджина О’Ніла на українську, російську та польську мови : порівняльно-літературознавчий аспект : автореф. дис. на здобуття канд. філолог наук : спец. 10.01.05 “Порівняльне літературознавство” / У. Фарина. – Тернопіль, 2011. – 22 с.

193. Фарина У. Бути людиною – це значить вдавати людину: Роль маски в драмах Ю. О’Ніла / У. Фарина // *Studia Methodologica* : альманах [укладач І. Папуша]. – Тернопіль : ТНПУ, 2008. – Вип. 25 : Антропологія літератури: комунікація, мова, тілесність. – С. 193–197.

194. Фрейд З. Основні категорії психоаналізу / З. Фрейд // Всесвіт. – 1991. – № 5. – С. 164–170.

195. Фрадкин И. Творческий путь Брехта-драматурга / И. Фрадкин // Бертольд Брехт. Театр. Пьесы. Статьи. Высказывания: в 5-ти томах. – М. : Искусство, 1963. – Т. 1. – С. 12–60.
196. Хализев В. Теория литературы / В. Хализев. – М. : Высшая школа, 2002. – 438 с.
197. Хализев В. Драма как род литературы (поэтика, генезис, функционирование) / В. Хализев. – М. : Изд-во МГУ, 1986. – 260 с.
198. Хализев В. Е. Драматическое произведение и некоторые проблемы его изучения / В. Е. Хализев // Анализ драматического произведения : межвуз. сб. / под ред. В. Марковича. – Л., 1988. – С. 6–27.
199. Холодов Е. Композиция драмы / Е. Холодов. – М. : Искусство, 1957. – 223 с.
200. Хороб С. Поетика експресіонізму в драматургії М. Куліша // Слово-образ-форма у пошуках художності / С. Хороб. – Івано-Франківськ, 2002. – С. 48–57.
201. Хороб С. Українська модерна драма кінця ХІХ – початку ХХ століття (Неоромантизм, символізм, експресіонізм): монографія / С. Хороб. – Івано-Франківськ : Плай, 2002. – 412 с.
202. Хороб С. Українська і західноєвропейська експресіоністська драма: поетика діалогу й реплік / С. Хороб // Зарубіжна література. – 2003. – № 3. – С. 49–52.
203. Хороб С. На літературних теренах. Дослідження, статті рецензії / С. Хороб. – Івано-Франківськ, 2006. – 410 с.
204. Хороб С. Драматургія Вільяма Батлера Єйтса початку ХХ століття й українська модерна драма: від символу до ритуалу / С. Хороб // Зарубіжна література в школах України. – № 2. – 2012. – С.50–55.
205. Хороб С. Діалоги у відсвіті слова (Українська драматургія у типологічних зіставленнях) / С. Хороб. – Івано-Франківськ : Місто НВ, 2013. – 307 с.

206. Храповицкая Г. Основные особенности реалистической социально-психологической драм Г. Ибсена / Г. Храповицкая // Ибсен и западно-европейская драма его времени. – М., 1979. – 89 с.

207. Чижевський Д. Нариси з історії філософії на Україні / Д. Чижевський. – К. : Обрій, 1992. – 230 с.

208. Чистяк Д. Блакитний птах світової літератури / Д. Чистяк // Метерлінк Моріс П'єси [упоряд., пер з фр., передм. та комент. Д. Чистяка]. – К. : унів. вид-во ПУЛЬСАРИ, 2007. – 248 с.

209. Шамина В. Традиции американского романтизма в драматургии Юджина О'Нила / В. Шамина // Романтизм и реализм в литературных взаимодействиях. – Казань, 1982. – С. 114–126.

210. Шамина В. Пути развития американской драмы: истоки, типология, традиции: монография / В. Шамина. – Казань, 2007. – 296 с.

211. Шаповал М. Топос пророка в сатиричній драматургії Миколи Куліша / М. Шаповал // Українська мова та література. – 2008. – № 43–44. – С. 29–33.

212. Шерех Ю. Шоста симфонія Миколи Куліша / Ю. Шерех // Вибрані праці. Літературознавство. – К. : Видавничий дім “Києво-Могилянська Академія”, – 2008. – 1150 с.

213. Школа В. Функціонування жанру агіт п'єси в українській драматургії 20-х років ХХ століття / В. Школа // Слово і час. – 2008. – № 2. – С. 93–96.

214. Школа В. Проблема вибору в “Патетичній сонаті” М. Куліша / В.Школа // Українська мова і література в школі. – 2010. – №1. – С. 55–56.

215. Шоу Б. О драме и театре [Електронний ресурс] / Б. Шоу. – М. : Издательство Иностранной литературы, 1963. – 689 с. – Режим доступа : <http://padaread.com/?book=30431&pg=3>.

216. Шоу Б. Пігмаліон : п'єса / Б. Шоу. – К. : Азбука, 2007. – 448 с.

217. Шпиталь А. Під знаком Нобеля: Лауреати Нобелівської премії з літератури 1901–2006 / А. Шпиталь, Л. Шкляр. – К. : Грамота, 2006. – 504 с.

218. A History of the Provincetown Playhouse [Электронный ресурс] / Режим доступа : <http://www.provincetownplayhouse.com/history.html>

219. American theatre and drama [Электронный ресурс] / Режим доступа : www.infoplease.com/encyclopedia/entertainment/drama-western-twentieth-century-drama.htmlw.

220. Baldick Ch. The Concise Oxford Dictionary of Literary Terms. 2nd ed. / Ch. Baldick. – Oxford : Oxford UP, 2001. – 265 p.

221. Ben-Zvi L. Susan Glaspell and Eugene O'Neill [Электронный ресурс] / L. Ben-Zvi // The Eugene O'Neill Newsletter. – 1982. – Vol. VI. – No. 2. – Режим доступа : http://www.eoneill.com/library/newsletter/vi_2/vi-2g.htm.

222. Bigsby Ch. The Cambridge History of the American Theater : Volume 2 1870-1945 / Ch. Bigsby, D. Wilmenth. – Cambridge University Press, 1999. – 269 p.

223. Bigsby Ch. The Cambridge History of the American Theater : Volume 3, Post-World War II to the 1990s / Ch. Bigsby, D. Wilmenth. – Cambridge University Press, 1999. – 269 p.

224. Bloom S. Student Companion to Eugene O'Neill / S. Bloom. – Connecticut : Greenwood Press, 2007. – 565 p.

225. Bogard T. Contour in Time / T. Bogard. – New York : Oxford University Press, 1972. – 440 p.

226. Bruning E. Das Americanische Drama Der Dreissiger Jahre / E. Brunning. – Berlin : Rutten Loening, 1966. – 405 p.

227. Bryer J. American drama / J. Bryer, M. Hartig. – New York : Facts on File, 2004. – 310 p.

228. Dickinson Th. Playwrights of the New American Theatre / Th. Dickinson. – New York : The Macmillan Company, 1925. – 656 p.

229. Donaghey L. Some Words about the Returning Russians / L. Donaghey // Chicago Sunday Tribune. – 1924. – 6 April. – Sec. 9. – P. 1.

230. Edwards C. The Stanislavsky Heritage: Its Contribution to the Russian and American Theater / C. Edwards. – NY, 1965. – 229 p.

231. Gabriner P. 20th Century American Drama: A Background for Albee and Others. A Lecture by P. Gabriner, University of Amsterdam [Электронный ресурс] / P. Gabriner. – Режим доступа : <http://media.leidenuniv.nl/legacy/lezing%2020th%20century%20american%20drama.pdf>.

232. Gelb B. In search of O'Neill [Электронный ресурс] / B. Gelb // The Eugene O'Neill Newsletter. – 1977. – Vol. XII. – No. 2. – Режим доступа : http://www.eoneill.com/library/newsletter/i_2/i-2c.htm.

233. Gidmark J. Encyclopedia of American Literature of the Sea and Great Lakes [Электронный ресурс] / J. Gidmak. – Greenwood Press, 2001. – 565 p. – Режим доступа : <http://1.droppdf.com/files/zswNo/encyclopedia-of-american-literature.pdf>.

234. Herrmann-Miller E. Staging O'Neill: Staging Greek Tragedy [Электронный ресурс] / E. Herrmann-Miller. – Режим доступа : <http://www.eoneill.com/library/essays/hermann-miller.htm>.

235. Herrmann-Miller E. The Sea versus Anna: Metaphoric Contrarities [Электронный ресурс] / E. Herrmann-Miller // Laconics. 2006. – Vol. 1. – Режим доступа : <http://www.eoneill.com/library/laconics/1/11.htm>.

236. Hinden M. The Emperor Jones: O'Neill, Nietzsche and the American Past [Электронный ресурс] / M. Hinden // The Eugene O'Neill Newsletter. – 1980. – Vol. III. – No. 3. – Режим доступа : http://www.eoneill.com/library/newsletter/iii_3/iii-3b.htm.

237. Jacobs Leonard Who Was Clyde Fitch? [Электронный ресурс] / L. Jacobs. – Режим доступа : <http://www.clydefitchreport.com/who-was-clyde-fitch>.

238. Kasperski E. Komparatystyka literacka a dialog // Kasperski E. Kategorie komparatystyki / E. Kasperski. – Warszawa: Zakład graficzny Uniwersytetu Warszawskiego, 2010. – P.77–92.

239. Koreneva M. Eugene O'Neill and the Traditions of American Drama // Koreneva M. 20th Century American Literature: A Soviet View / M. Koreneva – M. : Progress Publishers, 1976. – P.143–160.

240. Krasner D. A Companion to Twentieth-Century American Drama / D. Krasner. – Oxford : Blackwell Publishing Ltd, 2005. – 550 p.

241. Literatura. Teoria. Metodologia. Pod redakcja naukowa Danuty Ulickiej : Wudanie drugie rozszerzone. – Warszawa, 2001. – 560 p.

242. Mandle B. Family Ties: Landscape and Gender in Desire under the Elms [Электронный ресурс] / B. Mandle // The Eugene O'Neill Newsletter. – 1987. – Vol. XI. – No. 2. – Режим доступа : <http://www.eoneill.com/library/newsletter/xi-2/xi-2e.htm>.

243. Manheim M. Vital Contradictions Characterization in the Plays of Ibsen, Strindberg, Chekhov and O'Neill / M. Manheim. – Brussels : Peter Lang, 2002. – 350 p.

244. Moloney K. From Modernism to Post-Modernism: The Modes and Goals of Experimental Theater in Eugene O'Neill's The Hairy Ape [Электронный ресурс] / K. Moloney. – Режим доступа : <http://www.eoneill.com/library/laconics/9/9g.htm>.

245. O'Neill Eu. Anna Christie [Электронный ресурс] / Eu. O'Neill. – Режим доступа : <http://www.eoneill.com/texts/ac/contents.htm>.

246. O'Neill Eu. Beyond the Horizon [Электронный ресурс] / Eu. O'Neill. – Режим доступа : <http://www.eoneill.com/texts/bth/contents.htm>.

247. O'Neill Eu. Desire under the Elms [Электронный ресурс] / Eu. O'Neill. – Режим доступа : <http://gutenberg.net.au/ebooks04/0400081h.html>.

248. O'Neill Eu. Emperor Jones [Электронный ресурс] / Eu. O'Neill. – Режим доступа : <http://www.eoneill.com/texts/jones/contents.htm>.

249. O'Neill Eu. Letters [Электронный ресурс] / Eu. O'Neill. – Режим доступа : <http://www.eoneill.com/references/88990.htm>.

250. O'Neill Eu. The Hairy Ape [Электронный ресурс] / Eu. O'Neill. – Режим доступа : <http://www.eoneill.com/texts/ha/contents.htm>.

251. Rewutskyj W. The plays of Mykola Kulish / W. Rewutskyj. – University of Toronto, 1956. – 122 p.

252. Rollyson C. Encyclopedia of American Literature. Volume III : The Modern and Postmodern Period / C. Rollyson. – New York : Facts on File, 2001. – 185 p.

253. Shaughnessy L. Masks in the Dramaturgy of Yeats and O'Neill [Электронний ресурс] / L. Shaughnessy. – Режим доступу : <http://www.eoneill.com/library/on/shaughnessy/iureview.htm>.

254. Voelker P. O'Neill and George Pierce Baker [Электронний ресурс] / P. Voelker // The Eugene O'Neill Newsletter. – 1977. – Vol. I.– No. 2 – Режим доступу : http://www.eoneill.com/library/newsletter/i_2/i-2c.htm.

255. Wattenberg R. Early-Twentieth-Century Frontier Dramas on Broadway. Situating the Western Experience in Performing Arts / R.Wattenberg. – Macmillan US., 2011. – 267 p.

256. Weisbach R. Wir und der Expressionismus / R. Weisbach. – Berlin : Akademie-Verlag, 1973. – 252 p.

257. Wellek R. Theory of Literature [Электронний ресурс] / R. Wellek, A. Warren. – Режим доступу : https://archive.org/stream/theoryofliteratu00inwell/theoryofliteratu00inwell_djvu.txt.

258. Wilkins F. Another view of Ephraim Cabot: a Footnote to Desire under the Elms [Электронний ресурс] / F. Wilkins // The Eugene O'Neill Newsletter, Boston. – Vol. IX.– No. 2. – Summer–Fall – 1985. – Режим доступу : http://www.eoneill.com/library/newsletter/ix_2/ix-2f.htm.

259. Winther S. K. Eugene O'Neill. A Critical Study [Электронний ресурс] / S. K. Winther // New York : Random House, – 1961. – 255 p. – Режим доступу : <http://www.eoneill.com/library/winther/contents.htm>.