ДВНЗ «Прикарпатський національний університет імені Василя Стефаника»
Міністерства освіти і науки України

Кваліфікаційна наукова праця
на правах рукопису

ВЕРЛАТА Анна Сергіївна

УДК 82-2: 821.161.1

ДИСЕРТАЦІЯ

ПОЕТИКА ДРАМАТУРГІЇ ВАСИЛЯ ПАЧОВСЬКОГО: СВОЄРІДНІСТЬ МОДЕРНІСТСЬКОГО ХУДОЖНЬОГО МИСЛЕННЯ

10.01.01 «Українська література»
Філологічні науки

Подається на здобуття наукового ступеня кандидата філологічних наук

Дисертація містить результати власних досліджень. Використання ідей, результатів і текстів інших авторів мають посилання на відповідне джерело
_____ А.С. Верлата

Науковий керівник – Хороб Степан Іванович, доктор філологічних наук, професор

Івано-Франківськ – 2017

АНОТАЦІЯ

Верлата А. С. Поетика драматургії Василя Пачовського: своєрідність модерністського художнього мислення. – Кваліфікаційна наукова праця на правах рукопису.

Дисертація на здобуття наукового ступеня кандидата філологічних наук зі спеціальності 10.01.01 «Українська література». – ДВНЗ «Прикарпатський національний університет імені Василя Стефаника», Івано-Франківськ, 2017.

У дисертації розкрито специфічні риси модерністського драматичного мислення Василя Пачовського на основі дослідження поетики його драматичних творів «Сон української ночі», «Сонце Руїни», «Сфінкс Європи», «Роман Великий» та «Гетьман Мазепа».

У першому розділі центром дослідницької уваги стала низка теоретико-літературних проблем. Зокрема, розглянуто співвідношення філософсько-естетичної настанови модерного мистецтва на універсальність, загальність та використання національно-історичних та суспільно-політичних мотивів у модерністських творах, зокрема в драматургії. Це питання є одним із ключових для виокремлення мистецько-стильових особливостей літературного твору, його приналежності до модернізму як літературного напряму. Теза про модернізм як позбавлену історичних векторів естетичну систему не є достовірною, оскільки історизм модерністських творів, зокрема драматургії, мав своєрідні особливості, відмінні від інших літературно-естетичних систем.

Проаналізовано вплив модернізму як літературно-мистецького феномена на оновлення художніх принципів, засобів та прийомів, що є підґрунтям написання драматичних творів. Зокрема, при моделюванні драматичного конфлікту увага переноситься із зовнішніх перипетій на внутрішнє протистояння між почуттями героя, глибоку його рефлексію над власним «Я», намагання зрозуміти своє призначення й знайти себе у цьому світі.

Розширюється спектр поетикальних засобів, оновлюється мова персонажів, відбувається перерозподіл функцій діалогів, монологів, реплік, ремарок як концепційних виражальних елементів у загальній художній структурі п’єси.

Досліджено особливості побудови комунікативного акту між персонажами в символістській драмі. Встановлено, що діалог чи монолог повністю або частково втрачає свою первинну функцію динамізації дії й артикулювання концептуальних ідей твору; це завдання відведене символу як центру драматичного художнього світу. Автори широко використовують прийоми творення паралельної реальності – візійних, ірреальних світів, уводячи у драматичний сюжет сцени сну, марення, видіння. На підставі цього розглянуто поняття драматургічного символізму як типу авторської ідейно-естетичної свідомості, з’ясовано його суть та основні ознаки. Проаналізовано специфіку українського драматургічного символізму, а саме: наявність у багатьох драмах стійкого романтичного струменя поряд із домінантним символістським, синтез різних стильових напрямів під егідою символізму; опертя на національно-історичну проблематику в символістському розрізі, що зумовлює особливості реалізації конфліктів та образотворення; широке використання фольклорних, міфопоетичних елементів, народнопісенної стилізації у багатьох драмах.

Проаналізувавши тристоронню взаємозалежність авторського драматичного художнього мислення, жанрової природи твору та його рецепції читачем/глядачем, можемо зазначити, що така кореляція завжди більшою чи меншою мірою актуалізована у творчому процесі, адже автор конструює художню дійсність з орієнтацією на реального чи принаймні уявного читача, вкладаючи власний задум, навіяний творчим світовідчуттям та світорозумінням, у певні жанрові рамки, вибір яких зумовлений індивідуальними особливостями письменницької свідомості та сучасною їй епохою.

У другому розділі з’ясовано роль «Молодої музи» у формуванні Василя Пачовського як письменника-модерніста й драматурга-символіста, взято до уваги окремі риси раннього українського поетичного модерну, оскільки саме

поетична мова, нова ритміка, тоніка, прийоми та засоби лягли в основу формальної організації українських драм початку XX століття. Розглянуто драматичний доробок автора в контексті літературознавчого, зокрема літературно-критичного, дискурсу доби. Спростовано його однозначну приналежність до прихильників «теорії чистого мистецтва», бо цей висновок зроблено деякими дослідниками лише на основі часткового аналізу його поетичної спадщини. Натомість з ідеєю відродження української державності пов'язані майже всі драматичні твори, включно з поемою «Золоті ворота», вірші на історичну тематику й велика кількість популярних видань і статей, тому погодитись із цим, на жаль, ще досі поширеним в українському літературознавстві твердженням не можна.

У третьому та четвертому практичних розділах дисертації увага сконцентрована на особливостях моделювання центральних персонажів, особливості психотипу протагоністів кожного твору. Так, можемо стверджувати, що образ центрального персонажа у драматургії автора має яскраво виражені ознаки лицаря, воїна, борця за ідею незалежності. Водночас із розвитком драматургічної майстерності автора цей образ набуває символістських рис зі значними вкрапленнями романтизму, позиціонується не тільки як державець, а й як людина в усій повноті притаманних їй почуттів, часто суперечливих.

Також з'ясовано палітру основних конфліктів, реалізованих у драматичних творах автора. Зокрема, домінантним конфліктом, що має концептуальне значення, є протистояння між розумом в особі авторитетного й мудрого керівника-державця (Мазепа, Дорошенко та інші) й діями, що вчиняються на шкоду загальній справі недалекоглядним і спонтанним натовпом, душею якого є Марко Проклятий. Як демонструє матеріал дослідження, проблема функціонування образу Марка Проклятого в ідейно-естетичній свідомості Василя Пачовського складна й багатогранна. Однозначно можна стверджувати, що автор постійно переосмислює й модифікує свого героя, дошукується його філософських першооснов, живе у його смисловому

полі. Без сумніву, в цьому випадку взаємопроникнення творця й художнього образу має свій прямий вияв.

Крім названого магістрального конфлікту, в різних драмах реалізовані такі найяскравіші зіткнення: протистояння між батьком та сином, що відповідно уособлюють загарбника й повсталу Україну («Сфінкс Європи»); протиріччя між почуттями патріотизму й відповідальності за власний народ та забороненим коханням («Роман Великий»); протиставлення образних типів лицаря й гречкосія («Гетьман Мазепа»); любовний конфлікт у сім'ї Дорошенка, що переростає у внутрішню людську трагедію персонажа («Сонце Руїни») тощо. Простежено процес поступової реалізації модерністських елементів у характеротворенні персонажів, уведення в структуру п'єс внутрішнього конфлікту поряд із світоглядними зіткненнями дійових осіб.

Образ жінки у творах письменника проходить свій власний процес еволюції. Якщо у «Сні української ночі» ще відлунює характерний для поетичного світу Василя Пачовського мотив відступництва жінки, то у п'єсі «Гетьман Мазепа» Мотря постає почасти активнішим виразником авторських ідей та ініціатором динамізації дії, ніж сам Мазепа. Саме цій героїні відведена немала роль у творі: якщо для протагоністів ранніх п'єс драматурга характерний своєрідний образ-двійник, персонаж-надбудова – переважно авторитетна історична особа, що допомагає головному героєві у його боротьбі (студенти – Мазепа, Хмельницький; Дорошенко – Тукальський; Святополк – Мазепа), то в «Гетьмані Мазепі» таким персонажем-надбудовою обрана Мотря Кочубеївна. Паралельно цей образ зіставлений (подекуди – безпосередньо ототожнений) із образом України як найвищої цінності для автора.

Спільний для багатьох своїх творів історичний контекст автор органічно поєднує із міфологічним світом української язичницької демонології, зокрема у п'єсах «Сонце Руїни», «Роман Великий». У першому творі міфопоетичні мотиви складають основу часопросторової організації художнього світу, в другому – окрім хронотопних вимірів, уплітаються в характерологічну модель жінки-представниці добра (Світляни) на противагу демонічній героїні (Марилі),

репрезентуючи опозицію Лада – Марена. Використання народнопоетичної символіки, специфічної кольористики («Гетьман Мазепа»), стилізації монологів засобами народної пісні («Сфінкс Європи») – одні з тих рис, що яскраво засвідчують національну домінанту символістського художнього мислення письменника.

Досліджено особливості символістських елементів у художній моделі драматургії Василя Пачовського, функціонування хронотопу творів крізь призму художнього мислення автора. Символістське конструювання хронотопу – дуже важливий чинник для творення художнього світу п'єс загалом і для чіткішого окреслення постатей протагоністів зокрема. Зосереджено увагу на поєднанні реальних та ірреальних, оніричних, візійних часопросторових площин у художньому світі п'єс. Типологічними рисами драматичних творів Василя Пачовського є переосмислення семантики концептів ночі, темряви/світла, сонця, гори/низу як основних маркерів хронотопу. Поєднання у творах реального й фантастичного (візійного, оніричного) часопростору суттєво увиразнює авторську стратегію в моделюванні персонажів та конфліктів драматичних творів.

Щодо мовної організації драматичного тексту, варто відзначити високий рівень гармонійного поєднання різних засобів: ритмічність чергується із вільною манерою вислову, застосовуються повтори із потрібним семантичним навантаженням, специфічні рими тощо. В окремих драматичних творах, де модерністська настанова на творення художнього світу не передбачає широкого панорамного зображення історичних подій чи то масштабних картин, Василь Пачовський майстерно застосовує прийом візуалізації, а також відтворює перипетії за допомогою звукопису. З іншого боку, деякі драматичні тексти надто переобтяжені безміром зайвих реплік («Сонце Руїни»), що істотно ускладнює рецепцію твору як при читанні, так і в перспективі сценічної постановки.

Простежено взаємозв'язок драматичних жанрових моделей і драматургічного символізму як типу авторської ідейно-естетичної свідомості;

проаналізовано структурні та змістові особливості драматичних творів. Внаслідок детального розгляду особливостей будови кожного з творів, якісної кореляції ліричних, епічних та власне драматичних складників у їхній художній структурі з'ясовано, що драматичні твори, піддані аналізові, найорганічніше вписуються у рамки драматичної поеми як міжродового утворення, характерного для української модерної драми початку XX століття. Також з'ясовано значення авторської дефініції для комплексного аналізу драматичних творів.

Таким чином, у дисертаційному дослідженні здійснено комплексний різноаспектний аналіз драматургічної спадщини Василя Пачовського. Здобуті результати сприятимуть подальшому вивченню поетикальних особливостей української ранньомодерністської драматургії, глибшому студіюванню українського драматургічного символізму як особливого типу авторської ідейно-естетичної свідомості.

Ключові слова: модерністська драма, драматургічний символізм, символ, поетика, ідейно-естетична свідомість, художнє мислення, драматичне мислення, ідея, пафос, образ, протагоніст, жанр, драматична поема.

Verlata A.S. Poetics of Vasyl Pachovskyi's Dramaturgy: Originality of Modernistic Fictional Thinking. – The qualifying scientific work by rights of the manuscript.

The thesis for obtaining a scholarly degree of Candidate of Philological Sciences in speciality 10.01.01 «Ukrainian Literature». – State higher educational institution «Vasyl Stefanyk Precarpathian National University», Ivano-Frankivsk, 2017.

The dissertation reveals the specific features of Vasyl Pachovskyi's modernistic dramatic thinking on the basis of research into the poetics of his dramatic works «The Dream of Ukrainian Night», «The Sun of the Ruin», «The Sphinx of Europe», «Roman the Great» and «Hetman Mazepa».

As the centre of research attention the first chapter selects a range of theoretical and literary problems. It particularly examines the correlation of the philosophical-aesthetical guideline of modern art for universality, generality and employment of national-historical and social-political motifs in modernistic works, particularly in dramaturgy. This issue is one of the key ones for distinguishing peculiarities of a literary work's art and style, its belonging to modernism as a literary movement. The thesis about modernism as an aesthetical system deprived of historical vectors is not credible, because the historicism of modernistic creations, namely dramaturgy, possessed its own special peculiarities, different from other literary-aesthetical systems.

It analyses the influence of modernism as a literary-artistic phenomenon on the update of fictional principles, devices and methods that is the ground for writing dramatic creations. Particularly, while modelling a dramatic conflict the attention is transferred from external peripeteias to internal opposition of a character's feelings, their deep reflections upon their personal «I», an attempt to understand their purpose and find themselves in this world. A spectrum of poetic devices is expanding, personages' speech is updating, there is redistribution of functions of dialogues, monologues, comments, remarks as conceptual expressive elements in the general fictional structure of a play.

The features of constructing a communicative act among personages in the symbolistic drama are investigated. It is established that the dialogue or the monologue completely or partly loses its initial function to dynamise action as well as to articulate conceptual ideas of a writing; this task is allocated for the symbol as the centre of a dramatic fictional world. In addition, the authors widely use the techniques of creating a parallel reality – visionary, unreal worlds, introducing scenes of sleep, delirium, vision into the dramatic plot. On the base of this the notion of the dramatic symbol as a type of the author's ideological-aesthetical consciousness is examined, its essence and principal attributes are elucidated. The specifics of the Ukrainian dramaturgical symbolism are analysed, namely: the presence of a steady romantic stream alongside a dominant symbolistic one in many dramas, the synthesis

of different style movements under the auspices of symbolism; the reliance on the national-historical problems on a symbolistic plane that conditions peculiarities of realizing conflicts and creating imagery; the extensive utilization of folkloric, mythical and poetical elements, folk singing stylization in many dramas.

Having analysed the trilateral interdependency of the author's dramatic fictional thinking, the genre nature of a work and its reception by the reader/viewer, we can note that such a correlation is always, to a greater or lesser extent, actualized in a creative process, since the author creates a fictional reality oriented towards the real or at least imaginary reader, inserting his or her own conception, inspired by creative world perception and world comprehension, into certain genre frames, the selection of whose is caused by individual peculiarities of the writer's consciousness and contemporary for it epoch.

The second chapter elucidates the role of «Young Muse» in forming Vasyl Pachovskyi as a writer-modernist and playwright-symbolist, takes into consideration separate traits of the early Ukrainian poetic Art Nouveau because the very poetic language, new rhythmics, tonic, methods and devices laid a foundation for the formal organization of Ukrainian dramas at the beginning of the XXth century. It examines the author's dramatic output in the context of the literary scientific, particularly literary-critical discourse of the period. It refutes his unambiguous belonging to the adherents of «the theory of pure art», since this conclusion was arrived at by some researchers exclusively on the basis of partial analysis of his poetic heritage. Instead almost all dramatic works, including the poem «The Golden Gate», verses on the historical thematics as well as a great number of popular publications and articles are linked with the idea of a rebirth of the Ukrainian statehood, that is why to agree with this, unfortunately, still common in the Ukrainian literary science statement is not possible.

In the third and fourth practical chapters of the dissertation the attention is focused on the peculiarities of modelling central characters, the peculiarity of the psychological type of protagonists of each creation. Thus, we can affirm that the image of a central character in the author's dramaturgy has vividly expressive

features of the knight, warrior, fighter for the idea of independence. Simultaneously with the development of the author's dramaturgic proficiency this image is acquiring symbolistic traits with significant inclusions of romanticism, is positioned not only as a statesman, but also as a human being in all the wholeness of inherent, frequently contradictory, feelings for them.

The palette of main conflicts, realized in the author's dramatic works, is also elucidated. Notably, the dominant conflict, that has a conceptual meaning, is a confrontation between reason in the person of the authoritative and wise leader-statesman (Mazepa, Doroshenko and others) and deeds performed to do harm to the common matter by a short-sighted and spontaneous mob, the soul of which is Marko the Cursed. As the research material demonstrates, the issue of functioning of the image of Marko the Cursed in Vasyl Pachovskyi's ideological-aesthetical consciousness is complicated and multifaceted. It can be definitely asserted that the author constantly recomprehends and modifies his hero, searches for his philosophical primordial bases, lives in his semantic field. No doubt, in this case the interpenetration of the creator and fictional image has its direct manifestation.

Apart from the named mainstream conflict, the following brightest collisions are realized in different dramas: the opposition between father and son, who respectively personify an invader and insurgent Ukraine («The Sphinx of Europe»); the contradiction between the feelings of patriotism and responsibility for his own nation and forbidden love («Roman the Great»); the contrasting of image types of the knight and the buckwheat sower («Hetman Mazepa»); the conflict in the Doroshenko family transforming into the internal human tragedy of the character («The Sun of the Ruin»), etc. It observes the process of gradual fulfillment of modernistic elements in creating characters of personages, introduction of the internal conflict into the structure of plays alongside worldwide collisions of actors.

The image of the woman in the writer's works undergoes its own process of evolution. If in «The Dream of Ukrainian Night» the characteristic for Vasyl Pachovskyi's poetic world motif of the woman's apostasy still echoes, then in the play «Hetman Mazepa» Motria partly appears as a more active spokesman of the

author's ideas and an initiator of making the action more dynamic, than Mazepa himself. Exactly this heroine is assigned not a minor role in the creation: if the protagonists of the playwright's early plays are characterized by a peculiar image-double, character-superstructure – chiefly the authoritative historical figure, helping the main hero in his struggle (students – Mazepa, Khmelnytskyi; Doroshenko – Tukalskyi; Sviatopolk – Mazepa), then in «Hetman Mazepa» Motria Kochubeivna is selected to be such a character-superstructure. In parallel this image is compared (sometimes – directly identified) with the image of Ukraine as the highest value for the author.

The author organically combines the historical context that is common for many of his works with the mythological world of the Ukrainian pagan demonology, especially in the plays «The Sun of the Ruin», «Roman the Great». In the first work mythopoetic motifs provide a foundation for the temporal and spatial organization of a fictional world, in the second one – in addition to chronotopic dimensions, they are woven into the characterological model of the woman-representative of good (Svitliana) in contrast to the demonic heroine (Marylia), representing the opposition Lada – Marena. The employment of folk and poetic symbols, specific colours («Hetman Mazepa»), the stylization of monologues by means of the folk song («The Sphinx of Europe») are some of those attributes that vividly witness to the national dominant of the writer's symbolistic fictional thinking.

The research into the peculiarities of symbolistic elements in the fictional model of Vasyl Pachovskyi's dramaturgy, functioning of the chronotope of the works through the prism of the author's fictional thought is conducted. The symbolistic construction of the chronotope is a very important factor in creating the fictional world of plays in general as well as in clearer delineating protagonists' figures in particular. The attention is concentrated on the amalgamation of realistic and non-realistic, oneiric, visionary, temporal and spatial planes in the fictional world of plays. The typological features of Vasyl Pachovskyi's dramatic creations are reconsiderations of the semantics of the concepts of night, darkness/light, the Sun, top/bottom as the principal markers of the chronotope. The amalgamation of realistic

and fantastic (visionary, oneiric) chronotope in writings creates significant expressiveness of the author's strategy for modelling characters and conflicts of dramatic works.

As to the speech organization of the dramatic text, generally it is worth noting a high level of harmonious combination of various devices: rhythmicity alternates with a free manner of expression, repetitions with a necessary semantic capacity, specific rhymes are used, etc. In separate dramatic writings, where the modernistic guideline for creating a fictional world does not foresee a broad panoramic depiction of historical events or large-scale paintings, Vasyl Pachovskyi masterly utilizes a method of visualization, as well as reproduces peripeteias by means of sound writing. On the other hand, some dramatic texts are far too overloaded with a great deal of superfluous remarks («The Sun of the Ruin»), that significantly complicates the work's reception both while reading and in a perspective on its stage production.

The interrelation of dramatic genre models and dramaturgical symbolism as a type of the author's ideological-aesthetical consciousness is observed; structural and meaningful peculiarities of dramatic works are analyzed. As a result of the detailed examination of the peculiarities of composition of each of the creations, a qualitative correlation of lyrical, epic and actually dramatic constituents in their fictional structure it is elucidated that the analysed dramatic writings most organically fit into the framework of the dramatic poem as an intergeneric formation, characteristic for the Ukrainian modern drama at the beginning of the XXth century. The significance of the author's definition for the complex analysis of dramatic writings is also ascertained.

Thus, the dissertational research conducts a complex multifaceted analysis of Vasyl Pachovskyi's dramaturgic heritage. The obtained results will promote further researches on the poetical peculiarities of the Ukrainian early modernistic dramaturgy, more profound studies of the Ukrainian dramaturgic symbolism as a special type of the author's ideological-aesthetical consciousness.

Keywords: modernistic drama, dramaturgic symbolism, symbol, poetics, ideological-aesthetical consciousness, fictional thinking, dramatic thinking, idea, pathos, image, protagonist, genre, dramatic poem.

Список публікацій за темою дисертації

1. Верлата А. Символістські засоби реалізації авторської ідейно-естетичної свідомості у драматичній поемі Василя Пачовського «Сфінкс Європи» // Прикарпатський вісник НТШ. Слово. 2014. № 2 (26). Івано-Франківськ: Вид-во Івано-Франків. нац. техніч. ун-ту нафти і газу, 2014. С. 324-334 (0,68 др. арк.).

2. Верлата А. Драматична поема «Сон української ночі» Василя Пачовського: символічна природа ірреального часопростору // Spheres of Culture / [editor-in-chief: prof. Ihor Nabytovych]. Volume XI. Lublin, 2015. P. 113-121 (0,62 др. арк.).

3. Верлата А. Еволюція протагоніста у драматургії Василя Пачовського // Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка. Серія: Літературознавство / За ред. М. Ткачука. Вип. 44. Тернопіль: ТНПУ, 2016. С. 123-128 (0,5 др. арк.).

4. Верлата А. «Мистецтво для мистецтва» versus ідея: творчі шукання естетичної свідомості Василя Пачовського // Науковий вісник Східноєвропейського національного університету імені Лесі Українки. Серія: Філологічні науки. № 8 (333). Луцьк: Вид-во СНУ ім. Лесі Українки, 2016. С. 14-18 (0,42 др. арк.).

5. Верлата А. Символістська актуалізація державницьких ідей у п’єсі Василя Пачовського «Гетьман Мазепа» // Літературознавчі обрії: Праці молодих учених. К.: Ін-т літератури ім. Т. Г. Шевченка НАН України, 2017. № 24. С. 41-44. (0,36 др. арк.).

6. Верлата А. Драматургія Василя Пачовського в літературно-критичному дискурсі першої половини XX століття // Мова та культура: сучасні аспекти співвідношення: матеріали Міжнародної науково-практичної конференції

(Одеса, 20-21 листопада 2015 р.). Одеса: Міжнародний гуманітарний університет, 2015. С. 15-18.

7. Верлата А. Витоки й трансформація іронічного дискурсу в ранній драматургії Василя Пачовського // Поетика художнього тексту. Матеріали Всеукраїнської наукової конференції (Херсон, 20 травня 2016 р.). Херсон: ХДУ, 2016. С. 13-15.

8. Верлата А. Хронотопні виміри символістської моделі драматургії В. Пачовського // Художні модуси хронотопу в культурно-мистецькому дискурсі: збірник матеріалів міжнародної наукової конференції (26-27 травня 2016 р.). Мелітополь: Вид-во МДПУ ім. Б. Хмельницького, 2016. С. 32-34.

ЗМІСТ

ВСТУП.....17

РОЗДІЛ 1. ТЕОРЕТИКО-МЕТОДОЛОГІЧНІ АСПЕКТИ ДОСЛІДЖЕННЯ МОДЕРНОЇ ДРАМИ

1.1. Кореляція національно-історичного, суспільно-політичного й універсального в модерністській драмі.....24

1.2. Категорія авторської свідомості у структурі модерної драми.....33

1.3. Драматургічний символізм як вияв авторської ідейно-естетичної свідомості. Самодостатність українського драматургічного символізму.....53

РОЗДІЛ 2. ДРАМАТУРГІЯ ВАСИЛЯ ПАЧОВСЬКОГО І РАННІЙ УКРАЇНСЬКИЙ МОДЕРНІЗМ

2.1. «Молода муза» як модерне літературно-мистецьке явище.....66

2.2. Рецепція творчості Василя Пачовського в літературознавчому контексті доби.....71

2.3. «Мистецтво для мистецтва» versus ідея: творчі шукання автора.....80

РОЗДІЛ 3. ДОМІНАНТНІ КОНЦЕПТИ ХУДОЖНЬОГО МИСЛЕННЯ ВАСИЛЯ ПАЧОВСЬКОГО У ДРАМАТИЧНИХ ТВОРАХ 1903-1914 рр.

3.1. Типологія символізму в драматичній поемі «Сон української ночі».....88

3.2. Сюжетно-образні та ідейно-тематичні особливості п’єси «Сонце Руїни».....114

3.3. Реалізація авторської ідейно-естетичної свідомості у драматичній поемі «Сфінкс Європи».....139

3.3.1. Протагоніст як виразник національної ідеї: образ Святополка у творі.....142

3.3.2. Художній світ п’єси «Сфінкс Європи». Символізація як ключовий сюжето- й образомоделювальний концепт драматичного твору...148

3.3.3. Шляхи реалізації конфліктів у п’єсі.....152

РОЗДІЛ 4. ПОЕТИКА ДРАМАТИЧНИХ ТВОРІВ ВАСИЛЯ ПАЧОВСЬКОГО МІЖВОЄННОГО ПЕРІОДУ: У ПОШУКАХ НОВИХ ОБРАЗІВ ТА ФОРМ

4.1. Ідейно-художня та структурна специфіка драми «Роман Великий».....161

4.2. Образно-стильова своєрідність п’єси «Гетьман Мазепа».....173

ВИСНОВКИ.....189

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ.....196

ДОДАТКИ.....213

ВСТУП

Часові межі кінця XIX – початку XX століть, так званого періоду *fin de siècle*, знаменували собою зміну філософсько-світоглядних та художньо-естетичних орієнтирів у мистецтві, зокрема й у літературі. «Екстра-факторами культурного вибуху на зламі століть стала криза позитивістського каузального світовідчуття, перебудова свідомості у напрямку релятивізму, апокаліптичності й катастрофізму. Було взято під сумнів усю систему поглядів та норм, які регламентували життя людства протягом століть і забезпечували гармонію людини і світу. Космос перестав бути гармонійним і закономірним, перетворився на непередбачуваний та дисгармонійний хаос. Потрясіння, катастрофізм світовідчуття породили величезний зсув у художній свідомості, з'явився новий тип культури, опозиційний до попереднього, класичного типу» [148, с. 7]. Згодом таку обширну химерну й поліплощинну сукупність нових мистецько-культурних та літературно-художніх явищ було означено загальним терміном *модернізм*.

Упродовж цього періоду було зроблено перші спроби активного впровадження модерністської естетики й поетики в українській літературі. Головними адептами і найяскравішими виразниками концепцій раннього модернізму (за визначенням Б. Рубчака – передсимволізму) в Галичині були представники літературного угрупування «Молода муза», створеного 1906 року. Незвичні мотиви, нові образи, впроваджувані поетами й прозаїками «Молодої музи», «суґерували ілюзорну чарівність поетичного враження, репрезентували зовсім іншу художню матерію, зовсім інший світ... Вони підносили читача до грайливо-легкого переживання та настроєвого нюансу, тобто до рівня естетичної гри, яка... виражала саму сутність творчості модернізму» [137, с. 203]. Зокрема, лірика Василя Пачовського, на думку М. Степняка, багато в чому визначила джерела особливої музичності віршів Павла Тичини: «...до Тичини українська поезія не мала такого майстра

ритмічної техніки, як Пачовський, безперечним нам здається і вплив Пачовського на Тичину в цій галузі» [153, с. 267]. Між тим автор втілював власні ідейно-естетичні концепції, модерністські за духом і національні за ідейно-тематичним спрямуванням, не тільки в поезії, а й у численних драматичних творах. «Був чи не найяскравішим тогочасним імпресіоністом у поезії, десь так, як Михайло Коцюбинський у прозі, його постать часто визначають як «лірик з історіософічними та філософськими уподобаннями, драматург-візіонер» [45, с. 21].

Доробок Василя Пачовського, зокрема його драматичні твори, є помітним явищем у становленні раннього українського модернізму. Символістські художні сюжето- й образомоделювальні прийоми, що їх автор широко використовує у своїй драматургії, дають змогу розглядати п’єси автора як початковий етап на шляху формування символізму в українській драмі. «З одного боку, крім Василя Пачовського, в перших двох десятиліттях і справді не було драматурга, який за виявом свого таланту міг би піднестися до його рівня, а з іншого – театральна атмосфера цього часу ніяк не сприяла вихованню такого специфічного автора-письменника, бо вона не вражала ні розмаїтим добором репертуару, ні формою вистав» [175, с. 3]. Справді, драматичний доробок Василя Пачовського налічує близько десяти п’єс, серед яких видані друком за життя автора «Сон української ночі», «Сонце Руїни», «Сфінкс Європи», «Роман Великий», «Гетьман Мазепа», драма «Гетьман юрби», про підготовку до видання якої відомо із приміток самого драматурга до п’єси «Роман Великий», а також «Кров землі», видана 2005 року в Івано-Франківську з передмовою Степана Хороба. Прикметно, що остання названа п’єса порівняно з іншими, сповненими фольклорно-міфологічних та символічних образів і мотивів, «зберігає більше реальної конкретики, відбиваючи час і події початку минулого століття» [171, с. 5].

Актуальність дисертаційного дослідження полягає у встановленні особливостей модерністського художнього мислення Василя Пачовського-драматурга та їхньої індивідуальної реалізації на зрізі поетики кожного

окремого драматичного твору. Незважаючи на те що окремі п’єси письменника були об’єктом наукових студій українських літературознавців, проте його драматургія залишається недостатньо дослідженою в контексті своєрідності авторської ідейно-естетичної свідомості, особливостей модерністського драматичного мислення й спектру поетикальних засобів, які творять цілісну структуру модерної драми автора. Крім того, твори Василя Пачовського недостатньо проаналізовані з погляду двоїстої природи драми як мистецького феномена (літературний твір та його театрально-сценічне втілення).

Ідейно-естетична свідомість Василя Пачовського на символістському зрізі презентує основні конфлікти п’єс, головних персонажів, їхні думки та вчинки, оточення, хоча в кожному окремому творі вдало поєднує символістські концепти з рисами романтизму, імпресіонізму, неоромантизму тощо. Символізм автора в усіх без винятку його п’єсах спрямований на артикулювання єдиної ідеї – становлення і розбудови самостійної України.

Драматична поема Василя Пачовського «Сфінкс Європи» є одним із найменш вивчених його творів. Більшість знаних дослідників літературно-мистецького феномена «Молодої музи» й драматургії письменника (В. Барка, М. Ільницький, О. Тарнавський, С. Хороб та ін.) у своїх літературознавчих студіях якщо і згадує про цей твір, то переважно обмежується короткою загальною характеристикою п’єси як ще одного твору, що продовжував загальну концепцію драматургії автора – ідею розбудови незалежної України. Саме тому актуальним є детальніший аналіз, зокрема розкриття ідейних та художньо-естетичних особливостей, трактування символіки назви, окреслення специфіки творення персонажів цієї драматичної поеми, що може мати продовження в інших дослідженнях.

Зв’язок роботи з науковими програмами, планами, темами. Дисертацію узгоджено з науковими дослідженнями кафедри української літератури факультету філології ДВНЗ «Прикарпатський національний університет імені Василя Стефаника», зокрема з темою «Актуальні проблеми сучасного літературознавства, українська література в європейському контексті, розвиток

західноукраїнського літературного процесу кінця XIX – початку XX століття: художні традиції і тенденції (номер державної реєстрації 0106U002244). Тема дисертації затверджена вченою радою університету (протокол № 12 від 26 грудня 2014 року), а також науковою радою з проблеми «Класична спадщина та сучасна художня література» Інституту літератури імені Т.Г. Шевченка НАН України (протокол №1 від 12 травня 2015 року).

Мета дослідження – з'ясувати значення модерністського художнього мислення в парадигмі, з нашого погляду, найбільш яскравих і художньо вартісних творів Василя Пачовського «Сон української ночі», «Сонце Руїни», «Сфінкс Європи», «Роман Великий», «Гетьман Мазепа», висвітлити перспективи аналізу модерних поетикальних елементів драматургії автора крізь призму його творчих пошуків у царині внутрішньої та зовнішньої структури драматичного роду літератури.

Для реалізації мети передбачено вирішення таких **завдань**:

- користуючись науковими розвідками літературознавців, виявити роль модерністських художньо-естетичних настанов у творчому процесі та їх значення у побудові драматичного твору;
- окреслити зміст категорії художнього мислення автора у структурі модерної драми;
- визначити феномен драматургічного символізму як вияву авторської ідейно-естетичної свідомості;
- з'ясувати роль «молодомузівських» мистецьких принципів у становленні ідейно-естетичної свідомості Василя Пачовського; виявити вплив літературно-критичних рецензій та відгуків на розвиток художнього мислення драматурга;
- проаналізувати драматичні твори «Сон української ночі», «Сонце Руїни», «Сфінкс Європи», «Роман Великий», «Гетьман Мазепа» з погляду модерністських ідейно-естетичних домінант характеротворення та конфліктомоделювання;

– виокремити часопросторові рамки дії досліджуваних творів, міфологічні мотиви у їх художньому світі, дослідити мовну організацію текстів;
– конкретизувати жанри досліджуваних п’єс.

Об’єктом дослідження є драматичні твори Василя Пачовського «Сон української ночі», «Сонце Руїни», «Сфінкс Європи», «Роман Великий», «Гетьман Мазепа».

Предметом дослідження обрано концепційні домінанти модерністського художнього мислення драматурга та їх реалізацію в драматургії автора.

Методологічна основа дисертації – теоретичні праці І. Франка, М. Євшана, М. Вороного, М. Бахтіна, монографії Л. Дем’янівської, Б. Мельничука, М. Кодака, Н. Копистянської, М. Моклиці, Р. Піхманця, П. Білоуса та інших науковців. Підґрунтям дисертаційного дослідження в історико-літературознавчій, літературно-критичній, а також мистецько-театрознавчій площинах стали рецензії О. Грицая, В. Лева, С. Чарнецького, праці С. Хороба, Е. Балли, І. Волицької, Л. Голомб, Т. Гундорової, Л. Залеської-Онишкевич, М. Ільницького, Б. Козака, Н. Малютіної, А. Матусяк, М. Медицької, О. Олійник, Я. Поліщука, Р. Радишевського, Б. Рубчака, Г. Семенюка й багатьох інших дослідників.

Методи дослідження. З огляду на мету і завдання у роботі використано ряд методів, які дають можливість висвітлити порушені проблеми: герменевтичний (при інтерпретації художніх текстів як знаково-символічних систем, виокремлення ключових символів, які лежать в основі художнього світу аналізованих драматичних творів), культурно-історичний (для осмислення суспільно-історичних чинників, які багато в чому визначали специфіку художнього світу драматичних творів письменника), метод міфологічного аналізу (під час дослідження міфопоетичних елементів образо- та сюжетотворення у п’єсах). Крім цього, застосовано основні положення рецептивної естетики як методологічного підґрунтя аналітичної частини дослідження (для з’ясування взаємозв’язку авторського художнього мислення як креативного процесу та читацьких очікувань, сприйняття драматичного

твору та його переосмислення відповідно до власного досвіду). При вивченні окремих аспектів драматичної творчості Василя Пачовського в контексті світових модерністських тенденцій, презентованих драматичним доробком авторів інших літератур, застосовано зіставно-типологічний підхід. У процесі написання дисертації використані також загальні методологічні принципи системності, об'єктивності, детермінізму.

Наукова новизна дисертації. Вперше в українському літературознавстві вивчається проблема вияву модерної авторської свідомості у системі драматургічної поетики п'єс Василя Пачовського, виокремлюються домінантні концепти його художнього мислення. Досі різними дослідниками розглядалась або ж лірика Пачовського-поета, або ж деякі особливості драматургії автора – переважно ідейно-тематичні. Крім того, дисертація містить різноаспектний аналіз п'єси Василя Пачовського «Сфінкс Європи», розгляд якої літературознавцями досі майже не здійснювався.

Практична цінність роботи. Матеріали дисертаційного дослідження можуть бути використані для розробки спецкурсів із вивчення українського літературного процесу початку XX століття, розвитку української модерністської драматургії та театрального мистецтва вказаного періоду.

Особистий внесок здобувача. Дисертація є самостійно виконаною працею, в якій викладено авторське розуміння окремих аспектів художнього буття драматичного твору в літературній та літературознавчій площинах, а також функціонування авторської ідейно-естетичної свідомості й драматичного мислення Василя Пачовського.

Апробація роботи. Результати дослідження апробовано в доповідях на міжнародних наукових конференціях «Художні модуси хронотопу в культурно-мистецькому дискурсі» (Мелітополь, 2016); «Поетика художнього тексту» (Херсон, 2016); на XIII Міжнародній науковій конференції молодих учених (Київ, 2015); міжнародних науково-практичних конференціях «Філологічні науки в умовах сучасних трансформаційних процесів» (Львів, 2015); «Мова та культура: сучасні аспекти співвідношення» (Одеса, 2015); «Дослідження різних

напрямів розвитку філологічних наук» (Одеса, 2015), «Теоретична і дидактична філологія: надбання, проблеми, перспективи розвитку» (Переяслав-Хмельницький, 2016).

Публікації. Ключові положення й результати дослідження висвітлено в дев'яти основних публікаціях (із них вісім [1, 2, 4, 5, 6, 7, 8, 9] – у наукових фахових виданнях України, одна [3] – у закордонному збірнику), одній додатковій [15] та у тезах конференцій [10, 11, 12, 13, 14]. Всі публікації одноосібні.

Структура й обсяг роботи. Дисертація складається зі вступу, чотирьох розділів, висновків, списку використаної літератури (185 позицій) та додатків. Загальний обсяг дисертації – 215 сторінок, основний текст – 174 сторінки (9,0 др. арк.).

РОЗДІЛ 1. ТЕОРЕТИКО-МЕТОДОЛОГІЧНІ АСПЕКТИ ДОСЛІДЖЕННЯ МОДЕРНІСТСЬКОЇ ДРАМИ

1.1. Кореляція національно-історичного, суспільно-політичного й універсального в модерністській драмі

Драматичні твори епохи модернізму, як і проза чи поезія цього періоду, позначені новою естетичною концепцією – перенесенням уваги із проблем суспільства на життя, думки й переживання конкретної особистості. «Центром уваги стають проблеми одиниці, а не спільноти народу. Зростає увага до психології, до підсвідомости» [58, с. 9]. На основі цього виникає логічне запитання: яким чином співвідносяться основні засади модернізму як мультикультурного, універсального мистецького явища й національно-історичне чи суспільно-політичне підґрунтя цілого пласту художніх творів, що їх класифікують як модерністські? В чому різниця між реалістичним твором, який містить історико-національні мотиви, й твором модерної літератури, який також їх не позбавлений? В чому, зрештою, специфіка мистецької якості історизму й національних мотивів у модерністській літературі? Яким чином ця якість виявлялась в українській модерністській драмі? Спробуймо розглянути порушені проблеми.

Аналізуючи умови становлення модернізму як мистецького напряму в різних країнах із відмінними культурно-історичними обставинами, Т. Гундорова пише: «Сучасні дослідники звертають особливу увагу на ту обставину, що модернізм водночас був явищем провінційним і глобальним, у ньому знаходять своє місце мігранти, вигнанці й емігранти, тут спостерігаємо поєднання високого і популярного, національного та багатокультурного» [40, с. 26]. Таким чином, очевидною є можливість аналізу європейського модернізму не лише як явища універсально-багатопланового, космополітичного, але й феномена, який не заперечує історико-ментальної, суспільно-політичної специфіки того чи іншого народу, вплетеної у всесвітньо відомі модерністські тексти. Отже, терміни *модернізм, модерний* мають бінарну

структуру й не означають автоматично *глобальний, космополітичний,* але зберігають можливість імпліцитного чи експліцитного виходу на національні питання у мистецькому дискурсі.

Ранній український модернізм був започаткований насамперед як спроба заперечення вузькоутилітарного мистецтва, реакція на абсолютизацію позитивізму та реалістичних тенденцій у літературі, засилля реалізму, що на початку XX століття, як здавалося тогочасному молодому поколінню письменників (зокрема й «молодомузівців»), уже не був здатний повністю відображати їхні літературно-естетичні прагнення. «Якщо ми припускаємо існування модернізму як культурної епохи, то маємо прийняти, що ці епохи існують і змінюють одна одну з певною закономірністю. Коли виділити основні особливості цих епох, помітимо регулярне коливання маятника від ірраціональності до раціональності і навпаки. Іншими словами, відповідне домінування то діонісійського, то аполонівського начал (концепція Шлегеля-Ніцше)... Стосовно України легко простежити схильність до діонісійського начала... Тому сплеск модернізму як повернення умовного маятника до ірраціонального – був закономірним [108, с. 8-9]. Хоч задля справедливості варто зазначити, що радикальне відречення від реалістичних принципів творчості на словах не завжди означало повну відсутність їх у художній структурі літературного твору.

Безперечно, представники раннього українського модернізму, орієнтувалися на нові для них тенденції, перейняті із західних літератур, зокрема польської, австрійської, німецької, намагалися впроваджувати їх у своїх творах. Цілком природно, що відбувалося поєднання цих тенденцій із власне українськими елементами, їхнє переосмислення як на ідейно-естетичному, так і на художньо-зображальному рівні. Тому не зовсім справедливо ставити на карб українським літераторам цього періоду категоричну й безапеляційну недосконалість чи меншовартість їхніх творів у контексті впровадження естетики й поетики модернізму (як це можемо спостерегти в окремих працях Г. Грабовича, С. Павличко, В. Моренця та

інших), оскільки навіть європейський модернізм, який часто вважають взірцем щодо власне суті терміна «модернізм», був здебільшого дуже неоднорідним, строкатим, інколи й парадоксальним за своєю суттю. Після досить тривалої дискусії з цього приводу літературознавці, мистецтвознавці та культурологи досі не дійшли спільного висновку щодо суті українського модернізму як літературно-мистецької епохи й тим більше – до конкретного уніфікованого визначення цього терміна*. Зазначають лише, що це загальна назва певної кількості мистецьких напрямів і течій, які прагнуть неміметично зображати дійсність і виникли як заперечення позитивістської практики в мистецтві. Крім того, незважаючи на свою нібито інтернаціональність, модернізм у кожній національній європейській літературі мав свої характерні особливості, зумовлені специфікою конкретної країни, її менталітетом та рівнем культурного розвитку.

У розмаїтті дослідницьких суджень про природу раннього українського модернізму можна натрапити на категоричне прагнення розмежувати національні мотиви творів та їх модерністський характер, зробити ці дві якості взаємовиключними, оскільки модернізм – за своєю природою явище естетичне, наднаціональне, космополітичне. Натомість сполучення цих векторів у художньому творі розглядається як неоковирність, мало не мистецький нонсенс. Варто докладніше зупинитися на цій проблемі, оскільки вона має велике значення для дослідження ранньомодерністської (зокрема символістської) драми із національно-історичним та суспільно-світоглядним ідейно-естетичним підґрунтям. Так, Соломія Павличко характеризує модерністські тенденції, творчо переосмислені українськими поетами (в центрі уваги – переважно «молодомузівці»), як риторичні, декларативні, такі, що не є глибоким переживанням сучасності, інтелектуальною й емоційною потребою, філософією життя й мистецтва. Дослідниця звертає увагу на деякі, з її точки зору, низькопробні й псевдомодерністські тенденції в аналізованих нею

* Див., наприклад, тематичні дискусії Т. Гундорової та Б. Бойчука (http://krytyka.com/ua/articles/ dyskusiya-ukrayinskyy-modernizm); Д. Струка, М. Тарнавського, О. Ільницького та коментарі Г. Грабовича (Harvard Ukrainian Studies, 1991) та ін.

поезіях, натомість не бере до уваги їх трансформацію й виокремлення у самостійний ідейно-естетичний каркас у подальшій постмолодомузівській різножанровій творчості цих письменників. А це якраз важливо, оскільки в поетичній творчості, до прикладу, Василя Пачовського при цілісному її аналізі проступають власне ті ідейно-естетичні домінанти, які пізніше викристалізуються у наскрізні символи його драматичних творів. Уже в першій збірці автора «Розсипані перли» простежується манера поетичного вислову та стратегія символічного образотворення, які пізніше ляжуть в основу п'єс Василя Пачовського.

Отож одним із ключових аргументів С. Павличко є, зокрема, те, що у цьому типі модернізму «відсутнє місто, а його «романтична» (вигадана, стерильна) природа виглядає, по-перше, неадекватною часові, по-друге, риторичною. Нарешті, в ньому було чимало патріотичної риторики, яка з часом посилювалася. І справа полягала не в патріотичному почутті..., а в тих кліше, в яких це почуття втілювалося» [123, с. 119-120]. Щонайменше дві тези, присутні в наведеній цитаті, не можуть бути прийняті безапеляційно. Перша – це наявність/відсутність урбаністичних мотивів у творі й відтак досить примітивне класифікування його за цією ознакою як модерністського/немодерністського. Така ж логіка може бути покладена в основу хибного твердження про немодерністський характер творчості Василя Стефаника, яке часом можна було зустріти в окремих літературознавчих працях кінця минулого століття. За словами Г. Грабовича, «так само й уявлення про те, що модернізм передбачає певний різновид обов'язкової, строго окресленої тематики – тим-то, щоби бути правдивим модерністом, слід остерігатися сільських тем (позаяк вони прирікають на пекельні муки «сільського реалізму») – виявиться доволі непереконливою догмою» [37, с. 533].

Друга дискусійна теза – патріотична риторика та її «невдалі» кліше, які не вписуються в естетичний канон модернізму. Як уже було з'ясовано, модерністська культурно-естетична парадигма формувалась як бінарна структура, з одного боку, орієнтована на універсалізм, а з іншого – заснована

частково на популярних чи навіть марґінальних, але все ж на *полі**національних*** елементах. Саме тому «попри зазвичай перебільшений наголос на естетиці, модернізм у літературах європейських мав і особливий політичний наголос. Естетичний модернізм відбивав процеси модернізації суспільства і навіть правив за засіб формування модерних націй. Цей аспект націотворення виявився не лише у слов'янських літературах, але й в ірландській, італійській літературах. Як і в Україні, в Італії модернізм тісно переплівся з ідеями націоналізму. Йшлося про консолідацію нації через розбудування особливої сконсолідованої єдности серед інтелектуальної еліти – spiritualismo. Це була духовна єдність або ситуація «переважання культури, ідей і почуттів» над гедоністичними, індивідуалістичними й матеріялістичними тенденціями, які несла з собою раціональна й індивідуалістична традиція Просвітництва» [40, с. 20]. Натомість Г. Грабович, аналізуючи поставлену проблему, заперечує таку позицію та проектує власні аргументи на модернізм в українській літературі: «Можна сказати, що основна проблема українського модернізму полягає в тому, що від самого початку він був заручником ідеології з відповідним наслідком: полеміки й радикальні позиції затьмарили реальну картину та залишили спадщину схематизму й тенденційности» [37, с. 533]. Однак не можна беззаперечно погодитись із цим, бо ранній український модернізм, до прикладу, в драмі продемонстрував, що можна органічно поєднувати національну ідейно-тематичну домінанту й модерністську поетику. Нехай не завжди повноцінний та рівномірний, такий синтез засвідчує новий етап в українській драматургії. Якщо ж брати до уваги пізніші зразки драматичних творів (наприклад, п'єси Миколи Куліша, Олександра Олеся), то помічаємо, що й тут національні та суспільно-політичні мотиви не зникають, а навпаки, ще тісніше вплітаються у художню канву творів за допомогою майстерного використання цілого арсеналу засобів модерністської поетики. «Головним при цьому стає переорієнтація з міметичного принципу відтворення дійсності, характерного для народницького дискурсу, який чи не найвиразніше впливав на

театр XIX століття, – на моделюючий, знаковий: символічний, метафоричний, екзистенційний» [148, с. 9].

Незаперечним, проте, є факт, що українським письменникам цього періоду часто не вдавалося вповні втілити всі специфічні риси західного модернізму у своїх творах. Але чи було це так уже обов'язково і необхідно? Очевидно, що ні. Письменники «приходили до переконання, що тільки опора на національні традиції може принести справжній успіх, а механічне перенесення чужих форм... призведе до «страшної мішанини»...» [65, с. 130]. Будь-яка примусова адаптація чужих принципів – чи то літературно-естетичних, чи то якихось інших – без урахування національної специфіки приречена на невдачу, оскільки має небагато шансів прижитися на ментально, психологічно й культурно відмінному ґрунті. Микола Євшан акцентував на цьому, розглядаючи проблеми впливу європейської літератури на польську, а її, своєю чергою, на українську: «Отже, головна річ в тім, щоби заходячи в тісніші зносини з чужими літературами, не затрачувати оригінальних прикмет своєї і не примушувати її надягати на себе чужі їй костюми – хоч би й які вони були принадні, – щоби замісць скріпленя рідної літератури елементами чужих течій не вносити розклад та отрую. Тим більше треба бути уважними нам тепер, коли західні літератури переживають важку кризу і потребують скріпленя та поновної організації, коли власне в заграничній мандрівці найлекше заблукати та стратити орієнтацію» [52, с. 532].

З іншого боку, відсутність радикального наслідування традицій європейського модернізму мала й свій позитивний вплив на становлення власне українських національних мотивів у драматичній творчості: «Цікаво, що коли на Заході поширювався «театр абсурду», проголошуючи саме брак гармонії та змісту життя, в українській драматургії панував протилежний тон. Незважаючи на історичні травми українського народу, спричинені двома тоталітарними режимами, відчуття абсурдности життя оминає українську драму, вона наголошує на можливості знайти сенс буття, знайти себе, і то не тільки для особистого добра та задоволення, а й для добра загалу» [59, с. 20-21].

Розгляньмо категорію історизму в загальній структурі модерністської драми. «Засадничим для модерністичного погляду на історію є положення про те, що людське пізнання повинно спиратися не на раціональну модель, не на логіку думки, як класичний реалізм XIX століття, а головною мірою – на емоцію й інтуїцію, що передусім респектувалися філософією й естетикою модерну. Звідси виникає спокуса ревізувати усталені істини, переглянути традиційну історію, відкривши в ній новий евристичний потенціал, новий простір пізнання й переоцінки вартостей, запропонувати замість загальновідомої історії факту іншу парадигму – так звану історію душі, більш правосильну у своїй претензії на істинність» [137, с. 211].

Уже згадані нами дослідники, які піддають сумніву повноцінну природу чи й узагалі існування модернізму в українській літературі через ряд ознак, що нібито суперечать естетиці цього культурного феномену, постійно аргументують свою позицію тим, що літературний модерністський твір обов’язково має відповідати мистецько-естетичним вимогам часу, в який він написаний. Без сумніву, це так. Але більший чи менший вплив на естетичну свідомість авторів завжди чинить соціум, стан і проблеми оточення у певний конкретний момент, інакше кажучи – той-таки час написання твору. Від цього чинника письменницька свідомість ні за яких обставин не має шансу повністю відмежуватись, хоч би як хотіла. «Літературні рухи визначаються тим новим переживанням життя, котре приносить із собою нова епоха. Тому спроба відшукати джерело походження літературних форм, їх історичний генезис повинен сходити (підійматися) до спроб з’ясувати походження і розвиток нового життєвого відчуття» [56, с. 62]. Особливо це стосується свідомості письменника-драматурга, оскільки драма – один із найчутливіших до такого впливу літературно-мистецьких феноменів; крім того, як синкретичний вид мистецтва драма має внутрішню інтенцію до сценічної реалізації, а отже, ширший рецептивний потенціал. Тому логічно, що «більшість авторів, ідучи в руслі того непростого і в багатьох моментах суперечливого часу, своїми п’єсами намагалися... відтворити ідейно-історичні запити свого народу. В

кращих п’єсах знайшло місце органічне поєднання традицій зі сміливим новаторством, передовсім у напруженому шуканні нових драматичних форм» [149, с. 48].

Коли ж проектувати цю думку на суспільно-історичні обставини в Україні початку ХХ століття, стає очевидно, що модерністське світовідчуття літераторів, зокрема драматургів, не могло відмежуватися від калейдоскопу неординарних історичних подій: початок Першої світової війни, створення Центральної ради, проголошення незалежної Української народної республіки, підписання Акту злуки УНР та ЗУНР, трагічне знищення тільки-но створеної держави, більшовицька окупація українських земель. Таким чином, якщо ідейно-естетична система реалізму передбачала докладне змалювання подій чи явищ суспільно-історичного характеру в усій їх повноті з максимальною точністю й правдивістю, то «письменника модерної доби цікавила не стільки дійсна історичність, скільки можливість творення на основі історичного матеріалу; звідси – вірність духові, ідеї, настрою замість скрупульозного ставлення до фактів, навіть нарочите ігнорування фактів, якщо вони не кладуться у русло авторської візії минувшини» [137, с. 216]. Тому й зустрічаємо в українській драматургії початку ХХ століття сюжети, засновані на художньо-історичній умовності, подекуди символізації та романтизації художнього світу творів. «Як завжди в перехідні епохи, активізується романтичне мистецтво. Саме тим, що це мистецтво перехідної доби, мистецтво, яке зародилося, виникло й розвивалося на зламі епох, і визначається більшість його рис, основна і визначальна серед яких – історизм [46, с. 3].

Ярослав Поліщук серед нових фіктивно-історичних сюжетів драматургії початку ХХ століття виокремлює тенденцію до ревізії історизму в національній площині. Такий процес, на його думку, виявляє особливо вразливу позицію колоніального статусу українства, з одного боку, та потреби перечитування канви минувшини в дусі модерної епохи, яка ставить на порядок денний питання національної державності та повновартісної національної свідомості, з іншого [137, с. 218]. Ця тенденція мала вияв у драматичних творах Лесі

України, Василя Пачовського, Людмили Старицької-Черняхівської, Грицька Чупринки, Миколи Вороного та ін. Окремо дослідник наголошує на часових рамках дії, які переважно використовувались у драмах названих авторів, зауважуючи певну тенденцію до зміщення акцентів у зображенні історичних персонажів, зазначаючи, що глорифікація доісторичного часу – також форма протесту проти маркованої (монументальної) історії, зокрема її стереотипізованих взірців, до яких митці нового часу мали певну відразу. Разом із тим це спроба розширення часового горизонту в акті творчості. Побудова сюжету модерністського твору відрізнялась насамперед розмаїтими авторськими інтерпретаціями реальних подій: не завжди персонаж вчиняв саме так, як це описано в історичних джерелах, більш того – інколи драматурги могли ввести у сюжет подію, якої насправді не було, але вона продиктована внутрішньою потребою творчого задуму й мистецьким авторським баченням цілісного художнього світу драми. Інакше кажучи, письменники почали ширше використовувати художні можливості домислу та вимислу як категорій ідейно-естетичної свідомості та композиційних інструментів у загальній структурі літературного твору. «Історичний факт у мистецтві модерну насамперед проектувався у систему вартостей, і в ньому наголошувалася не об’єктивна значущість з погляду еволюції та традиції, а наново відкрита «внутрішня» правда, між іншим, нерідко полемічно спрямована супроти узвичаєної фактографії» [137, с. 211]. Ця теза знайшла підтвердження у міркуваннях В. Пачовського про доцільність зображення національних проблем та висвітлення деструктивних якостей українця на тлі історичних подій: «Історична драма (спеціяльно поневоленого народу) може не викликати напруження цікавістю акції, бо тема і вислід звістний з історії, але вона викликає напруження і рефлексію тоді, як у ній виступають вічні гріхи і промахи, які спричинюють катастрофу героя в минувшині, а й тепер повторяються і приводять до невідрадної сучасности. Тоді щойно історична драма є сучасно актуальна і має національне значіння...» [126, с. 35-36].

Особливої уваги заслуговує схильність драматургів, зокрема й українських, до цілеспрямованого введення у свої п'єси специфічних за своєю природою персонажів – духів, примар, міфологічних героїв. «Характерним було також відкриття і культивування містичного виміру подій та персонажів минувшини, що наближав їх до свідомості людини епохи кінця XIX та початку XX століття, котра надавала особливого значення трансцендентному та підсвідомому, а також шукала нових культів» [137, с. 216]. При цьому названі дійові особи органічно займають свою нішу в подієвій канві твору, не поступаючись реальним героям за глибиною й важливістю. Особливо це характерно для символістської драми, де персонажі не тяжіють до надмірної індивідуалізації, а навпаки, власними думками, діями, репліками сприяють кристалізації всеохопних художніх символів з їхнім таємним значенням.

Таким чином, модернізм – естетична система, не позбавлена культурно-історичних чи суспільних векторів. Водночас, історизм модерністських творів, зокрема драматургії, мав своєрідні особливості, відмінні від інших літературно-естетичних систем.

1.2. Категорія авторської свідомості у структурі модерної драми

Художньо вартісний літературний твір – це складна система, побудована на основі взаємодії естетичних, поетикальних й авторських психокреативних чинників. М. Кодак зауважує: «Кожний художній твір є водночас:

1) явищем естетичного порядку, в якому естетичні уявлення митця експліковані певною поетичною системою – естетикою в дії – і можуть бути науково описані в категоріях естетики;
2) результатом словесно-образного творення художнього світу, специфіка і послідовність розгортання картини якого розпізнаються системою понять поетики;
3) цілісним креативним актом діяльнісного світовідношення автора, яке належить розпізнавати й описувати в термінах психології творчості» [73, с. 13].

Безперечно, кожен із цих пунктів заслуговує на особливу увагу науковців. Нас, однак, більше цікавить саме взаємозв'язок і взаємовплив вказаних векторів один на одного, так би мовити, точки їх перетину в художньому полі модерністського драматичного твору. Крім того, оскільки мова йде про драматичний твір, іманентною властивістю якого є спрямування до сценічного втілення, не варто забувати про рецептивний аспект буття драматичного твору – взаємозв'язок психології художньої творчості, поетики й рецептивної естетики. Таким чином, спираючись на вищесказане, візьмемо до уваги таке коло питань:

– натхнення, емоція, переживання як рушійні психолого-креативні сили творчого процесу та їх вплив на формування модерністського типу драматичної творчості;
– взаємозв'язок пафосу драматичного тексту й авторської ідейно-естетичної свідомості та художнього мислення;
– кореляція художнього мислення драматурга й жанрової природи твору;
– взаємодія реципієнта й авторської ідейно-естетичної свідомості, втіленої у певних поетикальних категоріях.

Літературна творчість потребує від письменника великої внутрішньої потуги та гармонійної організації внутрішнього світу. У своєму трактаті «Із секретів поетичної творчості» Іван Франко щодо цього зазначає: «Поет мусить розворушити цілу свою духову істоту, зворушити своє чуття, напружити свою уяву, одним словом, мусить сам не тільки в дійсності, але ще й другий раз репродуктивно, в своїй душі пережити все те, що хоче вилити в поетичнім творі, пережити якнайповніше і найінтенсивніше, щоби пережите могло вилитися в слова, якнайбільше відповідні дійсному переживанню, і в кінці попрацювати ще над тим, уже зовсім технічно, щоби ті його слова уложилися в форму, яка би не тільки не затемнювала яркості того безпосереднього переживання, але ще в додатку підносила б те переживання понад рівень буденної дійсності» [160, с. 45]. Власне, ця теза важлива для нас із двох причин: по-перше, вона підкреслює важливість актуалізації художнього чуття

письменника (емоцій, вражень, переживань тощо), зокрема й у процесі творення драматичного тексту; по-друге, наведена цитата частково окреслює естетичні прагнення модернізму як художньої системи – відобразити світ у художньому творі крізь призму власного світовідчуття, прагнення конструювати іншу, переосмислену дійсність, адже, за словами Леся Курбаса, «реальність, яку малює художник, є завжди його внутрішньою реальністю, його світовідчуванням, тобто світом у його відчуванні» [178, с. 155]. При цьому велику вагу мають психологічні особливості креативного авторського Я: «Романтик у психологічному сенсі – людина інтровертної психіки, реаліст – екстраверт, а модерніст – оригінал, котрий випещує свою оригінальність і нав'язує її світові» [110, с. 36].

Художнє мислення – одне із базових понять психології художньої творчості. Існує кілька його визначень, зокрема:

1) це синтезований психічний процес, який зумовлює написання творів, що мають неперебутню естетичну вартість [91, с. 564];
2) це багатогранний і багатоступінчатий процес, що вбирає в себе різні й багатоманітні чуттєво інтелектуальні операції, глибинною специфічною властивістю якого є художня образність [цит. за 134, с. 122].

При цьому варто звернути увагу на диференціацію понять «художнє мислення» та «ідейно-естетична свідомість». Безумовно, обидві дефініції є ключовими для дослідження особливостей творчої постаті письменника, однак відмінності між ними все ж є. Так, якщо художнє мислення – це насамперед процес, завершальним етапом якого є готовий літературний твір, то ідейно-естетична свідомість – це сукупність чуттєвих та розумових образів, що виникають перед письменником у його внутрішньому досвіді та лягають в основу творчої діяльності. «Авторська свідомість – дійсне джерело творчого акту» [73, с. 6]. Важливо також, що ці поняття аж ніяк не можуть бути взаємовиключними у характеристиці художнього світу письменника, оскільки ідейно-естетична свідомість дає креативні ресурси для процесу художнього мислення, а цей процес, своєю чергою, втілює головні концепти авторської

свідомості у художні твори. «Авторська свідомість розкривається в діалектичній єдності змінних і постійних, інваріантно повторюваних творчих проявах особистості. Останні науково розпізнаються в своїй диференційованості як типи творчості (словесно-образного мислення)» [73, с. 6].

Марія Моклиця стверджує, що для кожного типу творчості (романтичний, реалістичний чи модерністський) існує визначальне категорійне поняття, що лежить в його основі. Так, романтичний тип творчості ґрунтується на натхненні (емоції), реалістичний – на задумі, модерністський – на самовиразі авторської ідейно-естетичної свідомості. Про останній тип дослідниця говорить: «Нарешті, є ще одне визначальне джерело внутрішнього життя людини – воля. Бажання реалізувати себе, виявити у будь-чому власну неповторність, непроминальність. Якщо воля до самовиразу домінує в процесі творчості, митець зосереджується на самопізнанні й рефлексії (треба спочатку збагнути, у чому полягає власна унікальність і важливість), а потім – на пошуку тих форм, які найбільш адекватно демонструють внутрішню своєрідність» [109, с. 71]. Хочемо, однак, уточнити, що не варто помилково сприймати емоцію – важливий складник процесу літературної творчості – як ознаку лише романтичного типу мислення. Поділяємо думку Р. Піхманця, згідно з якою «практично неможливо вести мову про художній світ письменника під кутом зору його формування у “творчій суб’єктивності” чи про процесуальну структуру мистецтва без урахування смислових і функціональних особливостей художнього чуття. Емоційні переживання відіграють у мистецтві дуже важливу роль. Причому слід говорити не про зв’язки художнього чуття з його окремими елементами, стадіями творчого процесу тощо, а про співвідношення з художньою творчістю в цілому, зі всім її змістом, динамічною і функціональною реальністю» [134, с. 128].

Художнє чуття активно функціонує в системі будь-якого іншого типу художнього мислення – чи то реалістичного, чи то модерністського, актуалізуючи, зокрема, креативні сили «внутрішньої біографії» письменника,

«тобто враження, переживання, думки, художні та інтелектуальні узагальнення, піднесення і кризові ситуації у власній творчості, здатність співпереживати, пройматися проблемами, інтересами, радощами та болями інших людей, осмислення епохи, подій, у яких письменник міг і не брати участі. Оця “внутрішня біографія” і є головним джерелом його літературних одкровень, нею визначається самобутність і спрямування його творчості» [11, с. 252]. Якби це було не так, то образи, створені художнім мисленням письменника, були б позбавлені життя, реципієнт свідомо чи несвідомо спостеріг би певну фальш, неправдивість, мертвотність художнього світу літературного твору. Єдиною істотною відмінністю функціонування емоції в різних типах художнього мислення, на нашу думку, є її напрямок в системі комунікації «автор – твір – реципієнт». До прикладу, романтична авторська свідомість у художньому креативному акті висуває почуття на перший план, роблячи його домінувальним чинником і передаючи повномасштабний чуттєвий порив реципієнтові. «Якщо процес творчості залежить від натхнення, це означає, що весь механізм приводиться в дію емоцією, переживанням. Емоція, а особливо потужна, рівня пристрасті чи страждання, прагне виходу за межі суб’єкта і забарвлює експресивною (відповідною переживанню) барвою все те, у що спроможеться втілитись. Емоція робить самодостатнім процес творчості, актуалізує дар, прозріння, ірреальні витоки психічного життя людини» [109, с. 71].

Реалістичний тип художнього мислення передбачає набагато менш емоційне зображення дійсності, до певної міри вуалювання авторської емоції. «Звичайно, чим більше життєвих вражень і досвіду у письменника, тим багатша, глибша і різноманітніша його творчість. Але вирішальну роль відіграють рівень та міра осмислення життя, інтенсивна чуттєва та інтелектуальна робота, самобутній погляд на дійсність, що і складається у поняття талановитої особистості, здатної творити оригінальні, потужні за своєю естетичною силою художні полотна» [11, с. 253]. Натомість відбувається «кодування» художнього чуття, укладання його в певні імпліцитні форми,

обставини, художні засоби, вербальні моделі, які сприяють виникненню й розвитку потужнішої за силою емоції у свідомості реципієнта. Це, наприклад, можемо спостерігати в натуралістичних творах, де наратор (автор), здається, зовсім відсторонений від подій, але реципієнт не залишається байдужим до них, часто відчуваючи подив, нерозуміння, співчуття, а інколи й огиду. Зауважмо, що емоція, кодована автором, нікуди не зникає, а отримує чітке вираження у процесі читацької / глядацької рецепції. Що ж до модерністського типу художнього мислення, він намагається синтезувати два попередні типи залежно від художніх завдань, які ставить перед собою автор, та ідейно-естетичної основи, яку він прагне втілити у своєму творі, презентуючи таким чином оригінальність власної креативної свідомості.

Микола Вороний зробив одну із перших в українському літературознавстві спроб чітко розмежувати «стару» (класицистичну, реалістичну тощо) і «нову» (модерністську) драму на основі їх іманентних ознак. «Стара драма не вдержалась на реальнім ґрунті, вона з часом почала вироджуватись в драму натуралістичну, зробилась драмою зовнішнього життя, з провідною – моральною чи громадською ідеєю (під час грубою тенденцією), з виразним побутовим характером, з псіхолоґією дієвих особ ординарних, залежних переважно від буденних дрібниць і через те вже не глибоких змістом переживань; техніка її примітивна, трафаретна і невдячна для творчости драматурґа і актьора» [31, с. 139]. Специфічні властивості модерної драми Вороний окреслює насамперед з позицій оновлення конфлікту та зображально-виражальних засобів, спрямованих на його увиразнення. Розглянувши драматичну творчість визнаних авторів (Г. Ібсена, Г. Гауптмана, С. Виспянського, С. Пшибишевського, А. Чехова, а в українській драматургії – В. Винниченка), дослідник резюмує: «Нова драма малює боротьбу індивідуума з самим собою; се драма почувань, пречувань, докорів сумління, драма непокою, вагання волі... Вся увага художника в ній скуплюєть ся на психолоґічній концепції, через те, не пориваючи з реальністю, він інтригу, зовнішні обставини, побутові ознаки відсуває на другий план» [31, с. 139].

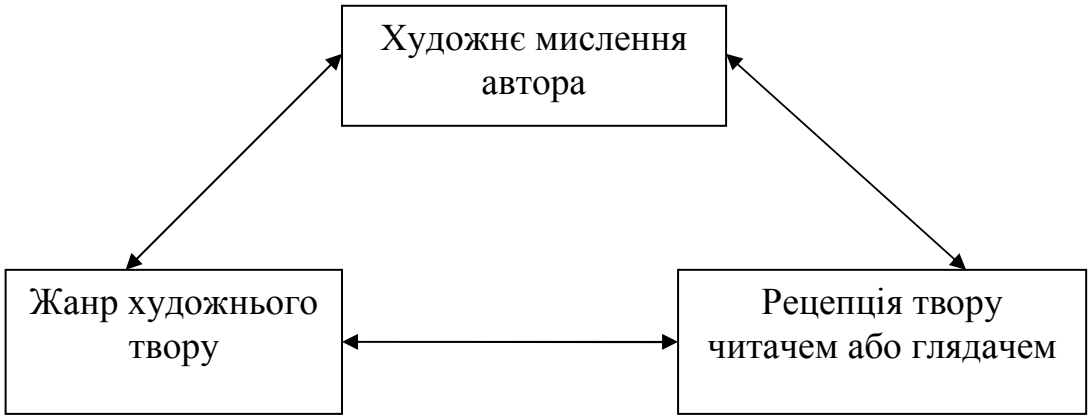
Відомо, що драма відображає стан народу в певний час його історичного й суспільного розвитку. Тому варто зазначити, що не завжди така оригінальність дістає належну оцінку в сучасному авторові суспільстві. Зокрема, аналізуючи проблеми літературної творчості періоду раннього українського модернізму в умовах суспільного несприйняття нових драматичних творів, Микола Євшан зазначав: «...творець мусив серед таких обставин сучасної філістерської культури скапітулювати, мусив признати себе безсильним, немічним. Дійсність давить його занадто, він довше її терпіти не може. І тому ідеали, які він кладе собі, виходять поза обруб життя. Вони мають передовсім заспокоїти містичну потребу його душі, яка зневірилась в житті і шукає єдиної утіхи в чомусь надприродньому, необнятому, таємному» [51, с. 4].

Таким чином, художнє чуття, важливим складником якого є авторські емоції та переживання, відіграє важливу роль у творчому процесі незалежно від того, який тип художнього мислення притаманний письменникові.

Особливості авторського художнього мислення неминуче взаємопов’язані із жанровою природою художнього твору. На перший погляд, цей зв’язок можна сприймати лише як односторонній, коли чітко визначені жанрові постулати того чи іншого літературного роду диктують письменникові специфіку художнього відображення дійсності. Безперечно, це явище також більшою чи меншою мірою присутнє у творчому процесі, однак варто говорити про авторське мислення як чи не найважливіший чинник у формуванні жанрово-стильової структури літературного твору, зокрема й драматичного.

Отже, жанр за своєю природою – динамічне явище, внутрішня сутність якого нерідко виходить за рамки одного літературного роду. Особливо ця внутрішня нетривкість виявляється у структурі драматичних жанрів. З іншого боку, вибір жанру (а надто у драмі) дуже важливий з погляду рецептивної перспективи твору, сприйняття його основних ідейно-естетичних модусів читачем або глядачем. Микола Кодак зауважує: «Як момент демонстративний, жанр розрахований на зустріч із читачем; розпізнавання певного відгуку на більш чи менш виразні читацькі сподівання щодо жанру вже у самому його

визначенні передбачається автором і входить в авторську настанову. Звідси бере початок та багатоманітність жанрових різновидів, та злива «етикеток», яка вже випала на читача впродовж епох. У цьому розмаїтті реалізуються різні за своїм соціально-психологічним і творчим змістом тенденції» [74, с. 43-44]. Ураховуючи окреслену вище багатовалентність кожного із описаних чинників, можемо вибудувати своєрідну схему їхньої взаємозалежності:



Усі викладені вище думки особливим чином стосуються драматичних творів як ідейно-естетичного явища, внутрішньо спрямованого на вияв у двох мистецьких площинах – літературі й театральному дійстві. Якщо брати до уваги жанрові модифікації, дотичні до драми як роду літератури, то можна відзначити, що із зародженням модерністських тенденцій у літературі з'являється надзвичайно широке розмаїття драматичних жанрових форм – драматична поема, драма для читання, драматичний етюд та ін. Очевидно, що це великою мірою зумовлено новою якістю художнього мислення драматургів, прагненням пошуку оригінальних зображально-виражальних засобів для творення самобутнього художнього світу драматичного твору.

У контексті проблематики жанрових дефініцій важливу роль відіграє взаємодія драматичного та ліро-епічного начал у драматичному творі, зокрема й у драматичній поемі. Аристотель у своїй «Поетиці» порівнює особливості епічної поезії та трагедії, вказуючи на спільні та відмінні їх риси: «Щодо епічної поезії, то вона подібна до трагедії в тому, що зображає поважне за допомогою віршованого слова. Відрізняється вона від трагедії незмінністю простого розміру і розповідним викладом» [1, с. 47]. Крім того, вчений

проводить такий поділ на основі гіпотетичної поліплощинності дії: «Щодо можливостей розширення обсягу, то епопея має одну важливу особливість: адже в трагедії поет не може показати багато подій, які відбуваються одночасно, а тільки частину їх, виконувану акторами на сцені, в епопеї ж, саме тому, що вона являє собою розповідь, можна одночасно показати багато подій, пов'язаних суттю справи, які збільшують обсяг поеми» [1, с. 82]. Звісно, враховуючи тенденції драмопису й сценічної постановки XX – початку XXI століть, із окремими тезами цього твердження можна подискутувати. Неможливо, проте, заперечити сконцентрованість на дії як вузловий фактор у побудові драматичного твору, а тому й недоцільність деталізації багатьох другорядних подій, зовнішніх обставин тощо. «У драмі немає місця для докладної розробки, для деталізації, без яких не могли б обійтися ні роман, ні історико-політичний трактат. З точки зору філософа, підхід драматурга до ідей явно далекий від досконалості. Але з іншого боку, якщо драма щось втрачає в якійсь одній площині дійсності, вона з лихвою перекриває цю втрату завдяки співвідношенню між собою різних сфер дійсності. Наприклад, п'єса може й не вміщувати повного аналізу всесвітньо-історичного зіткнення, але, якщо це хороша п'єса, вона відтворює взаємодію ідеї та події в її життєвій конкретності. Завдяки цьому вона здатна стати максимально концентрованим вираженням дійсності, про що наочно свідчить хоча б той факт, що і критики-фройдисти, і критики-марксисти зможуть знайти в ній все, що вони хочуть, причому й одні, й інші матимуть рацію» [9, с. 140].

Із розвитком літературознавчої й естетичної думки науковці прагнуть заглибитись у цю проблему й розглянути специфіку драматичного й епічного стрижнів літературного твору на етапі його формування в художньому мисленні автора. Ролан Барт, аналізуючи сам акт творення й подальшого існування драми й поеми (в широкому розумінні драми, лірики й епосу як літературних родів), вказує на досить тонку грань між названими типами творів, зокрема й щодо специфіки драмопису та ролі автора у цьому процесі: «Драма... хоче бути не продуктом діяльності, але дією: драма ж первинно

представляє розповідь про якусь подію, і автор відмовляється освячувати цю подію актом свого особистого *роблення*, іншими словами, відмовляється перетворювати його в поему... Однак, оскільки задум драми полягає в тому, щоби зобразити саме таку відмову, цей останній і складає її дію, змушуючи автора вести гру з тим, від чого він сам же й відмовляється... Отже, ми маємо повне право читати драму як поему; більш того, ми навіть зобов'язані читати її так, якщо хочемо відчути те саме запаморочення, що й її автор; проте й зупиняти це запаморочення ми повинні одночасно з автором, постійно віддаляючись від прекрасної поеми, що зароджується на очах» [6, с. 134]. Сучасний літературний процес відзначається появою творів, у яких ліричне, епічне й драматичне начала корелюють у найрізноманітніший спосіб, тому найдоречніше робити певні жанрові узагальнення лише після детального аналізу фактичного матеріалу.

Деякі науковці (М. Кодак, Л. Леонов) у своїх працях схильні вживати термін «жанрове мислення» для позначення кореляції художнього мислення автора й жанрового компонування твору. Вони зазначають, що жанрове мислення є синтезом індивідуально-авторських художніх візій навколишньої дійсності й родо-жанрових канонів і норм літературної творчості, а також має прямий стосунок до витворення самобутнього стилю письменника, формування його літературного «обличчя» у читацьких колах; майстерна реалізація жанрового мислення як єдності емоційної й раціональної сфер у літературному творі багато в чому зумовлює популярність творчого доробку автора. Так, учені говорять про доцільність і літературознавчу обґрунтованість виокремлення таких термінів: «епічне мислення», «ліричне мислення», «драматичне мислення». Звісно, нас найбільше цікавить останній тип. «Драматичне мислення» як літературний термін ще не є поширеним поняттям і не фіксується в переважній більшості літературознавчих словників чи довідників. Більш того, існує дуже обмежена кількість спеціальних наукових розвідок, в яких ця дефініція розглядалася б системно й розгорнуто. Наголошують лише на окремих рисах, притаманних драматичному мисленню як типові власне

художнього мислення: специфічний спосіб моделювання психотипів дійових осіб, яскраво виражений драматизм, актуальне втілення драматичного конфлікту через дію, монолог/діалог як рушій драматичної дії тощо.

Звернімо увагу на першу названу нами особливість драматичного мислення. У «Квінтесенції ібсенізму» Бернард Шоу стверджує: «По суті, сьогодні може вважатися цікавою тільки та п’єса, в якій підняті й обговорені проблеми, характери та вчинки героїв, що мають безпосереднє значення для самої аудиторії» [181, с. 67]. Відповідно до цього автор, творячи художній психотип персонажа своєї п’єси, увиразнює насамперед ті найяскравіші риси, які співвідносяться із реальністю й будуть зрозумілими потенційному реципієнтові. «Зі сфери душевного життя драматичні й сценічні образи беруть лише те, що явно відображене в поведінці людей. Драматург спроможний відтворити тільки ті явища людської свідомості, які отримують артикуляційно-мовленнєве втілення, тобто душевні порухи, що сміливо вириваються назовні й зрозумілі всім присутнім» [165, с. 111].

Інакше кажучи, автор намагається загострити в характері героя одну або кілька чеснот, пристрастей, ментальних особливостей або недоліків, які будуть закладені у його висловлюваннях і формуватимуть своєрідний «фрейм» героя у свідомості реципієнта. Звісно, такий словесно-психологічний образ може змінюватися, еволюціонувати чи деградувати впродовж драматичного твору, однак стрижнева його риса (чи кілька рис) є основою рецепції персонажа й присутня у полі зору читача/глядача аж до розв’язки драматичного твору. «У драмі в її сценічній інтерпретації на першому плані – зображення вольових звершень людини, її здатності здійснити рішучий і сміливий вчинок, вступити в боротьбу і довести її до кінця» [165, с. 117]. Модерністський драматичний герой у цьому плані відзначається почасти веденням боротьби із самим собою, пошуками себе в навколишньому світі, схильністю до саморефлексії а це, своєю чергою, нерідко зумовлює ліризацію драми, посилення членування сценічної дії на окремі сегменти й деяку розмитість композиційної структури п’єси.

Конфлікт, чи не найважливіша художня категорія драми, прямо пов'язаний з моделюванням драматичного персонажа, впливає на драматизм сюжетно-подієвої канви, у багатьох аспектах зумовлює вербальну діалогічно-монологічну реалізацію дії. Класична драма презентувала конфлікт як непримиренне зіткнення здебільшого зовнішніх чинників: чеснот і недоліків двох героїв – протагоніста й антагоніста, протистояння суспільного й особистісного тощо. Натомість «в нових п'єсах драматичний конфлікт будується не навколо вульгарних нахилів людини, її жадібності чи щедрості, образи і честолюбства, непорозумінь та випадковостей і всього іншого, що само собою не породжує моральних проблем, а навколо зіткнення різних ідеалів» [181, с. 70]. Власне, ми не можемо категорично стверджувати, що формальна структура конфлікту в модерністській драмі радикально змінюється: вісь протистояння «протагоніст – антагоніст» в цілому зберігається й почасти активно застосовується. Оновлюється, проте, якісна площина: в основу конфліктів модерністської драми лягає зіткнення ідей як основа колізій, а також внутрішнє протиріччя в душі персонажа, перепони на шляху до самоосмислення. Тобто природа конфлікту варіюється, набирає незвичних форм, інколи навіть частково імпліцитних: «Характерною рисою драматичного конфлікту модерної драми є те, що нерідко справжні причини, котрі спонукають до розвитку дії, знаходяться десь поза сферою прямих зіткнень героїв» [169, с. 173].

Серед українських теоретиків драматургічного мистецтва суть такої модифікації прозірливо спостеріг Іван Франко. «Драматичний конфлікт як ідейно-естетичну категорію він розглядав у кількох, принаймні трьох, яскраво й чітко визначених аспектах: а) драматичний конфлікт як видотворча ознака, що близька до Геґелівського розуміння – конфлікт – родима пляма драми»; б) драматичний конфлікт як предмет зображення дії в конкретно-історичних умовах та обставинах; в) драматичний конфлікт як розгортання сюжету і розвиток характеру дійової особи, засіб її внутрішнього самовираження» [170,

с. 21-22]. Прикметно, що останній аспект Франко-драматург майстерно реалізував у власній творчості.

Драматизм – це посилена напруженість дії будь-якого художнього твору. Однак з огляду на родову приналежність такого твору драматизм відрізняється своєю якістю й силою вираження. «Сюжетні твори (не тільки драми, але також романи й епопеї, повісті й оповідання, сценарії й фільми) так чи інакше схильні до напружено-конфліктних, сповнених драматизму станів: хід подій завжди стимулюється якимись протиріччями в житті героїв, і ці протиріччя звичайно досягають драматичної гостроти. Драма ж зі всіх груп сюжетних творів найбільшою мірою тяжіє до подібних ситуацій» [166, с. 56-57]. Так, драматичне мислення письменника у процесі творення п’єси схильне моделювати яскраві колізії, перипетії, непримиренне зіткнення різних ідей або світоглядів, можливі несподівані сюжетні повороти (в основному в трагедійних п’єсах) – власне, все те, що складає основу поняття *дія* в його літературно-художньому сенсі. Якщо ж ми ведемо мову про оновлення драматизму в модерністській драматургії, то варто взяти до уваги так званий «внутрішній» драматизм – переживання, боротьбу почуттів у душі героя, внутрішні суперечності, психологічний дисонанс і пошуки гармонії тощо.

Іван Франко, осмислюючи драматизм як одну із центральних категорій п’єси, зазначав, що драма – це художній твір, у якому життєва історія «не тільки висказана словами, але також виражена дійством», причому «дійством драматизованим». Її основою, об’єктивною умовою її виникнення є не просто суперечності, протиріччя життя, а тільки ті з них, що «несуть в собі печать справді драматичного». Тобто добротним ґрунтом для драми є таке напруження подій, ситуацій, обставин, що, як зазначає Франко, «придатне для драматичного оброблення» і може зусібічно розкрити характери дійових осіб [170, с. 10].

Діалоги та монологи персонажів – основний спосіб творення їхніх психологічно-художніх силуетів у свідомості реципієнта, а також засіб динамізації дії, власне, її прямого словесного артикулювання. Зокрема, драматичне мислення автора сповна використовує можливості монологу для

підсилення драматизму дії, оприявнення конфлікту. Монолог особливо доречний і, здається, незамінний для вираження конфлікту внутрішнього. При цьому автор має можливість, так би мовити, визирнути з-за лаштунків п’єси, часто вкладаючи у вуста персонажа свої ідеї, переконання, роздуми тощо. Особливо ж окреслена схема взаємозалежності монологу та репрезентованого конфлікту характерна для жанру драматичної поеми як синтетичного художнього утворення: «Драматичний діалог повсякчас поступається місцем численним монологам, які часто становлять своєрідні ідейні та емоційні вершини твору (монолог-розповідь, монолог-сповідь, монолог-ретроспекція, монолог-підсумок або зачин подій, монолог внутрішній і виголошений перед слухачами. Взагалі, монологічна форма тут переважає, що й свідчить про перевагу структури, притаманної поемі» [46, с. 12]. Натомість авторська стратегія у формуванні діалогів п’єси спрямована насамперед на розвиток подій, яким би вповільненим у драматичній поемі він не був, зміну ситуацій та обставин: «Драматичний діалог виступає як головний, практично єдиний носій відтворюваної дії; він з максимальною активністю виявляє стани певного моменту в їх неповторності, матеріалізує хід подій та динаміку стосунків героїв» [166, с. 194].

Окремо слід зауважити специфіку формування драматичним мисленням автора ремарок у текстах творів різних стильових епох. На відміну від сценічної постановки п’єси, яку глядач має можливість сприймати візуально й на слух, художній світ драматичного літературного твору транслюється у свідомість реципієнта за допомогою читання монологічного/діалогічного тексту. Тому ремарка «традиційно виконує одразу декілька функцій: суто сценічну (зміна актів та яв), композиційно-позасюжетну (матеріальні деталі пов’язують між собою всі події та створюють їх логічний перебіг), характеро- і смислотворчу (психологізм персонажа знаходить вияв у чітко виражених автором рухах, позах, жестах, міміці; стан наочно увиразнюється костюмом, зачіскою, предметним оточенням» [169, с. 60].

Власне, перші дві функції перманентно наявні у драмі впродовж всього періоду її розвитку. Натомість остання помітно посилюється у модерністських драматичних творах. Як зауважує Степан Хороб, перша категорія «наче продовжувала канонізовану класичною п'єсою функцію "службово-допоміжної" обслуги "драматичного дійства", друга ж проявлялася у прагненні до самостійного художнього образу, до все більш повної характеристики дійової особи, сюжетно-стильових компонентів» [169, с. 60]. Крім того, у деяких модерністських драмах ремарка іноді переростає у самостійний ліричний етюд, імпресіоністичний образок чи інші малі художні форми. З одного боку, такий тип ремарок сприяє більшому ступеню авторського самовиразу, оскільки дозволяє внести у твір поліфонію смислів, показати художні півтони твору, дотичні до основної дії. З іншого – цей тип не втрачає своєї класичної функції, оскільки завжди семантично пов'язаний із основною подієвою канвою; він лише дозволяє подивитися на неї в емоційно-смисловому оформленні, відмінному від стандартної діалогічно-монологічної структури драматичного тексту. Таким чином, стає очевидною тенденція до синтезу авторським драматичним мисленням ліричного, епічного і власне драматичного начал у модерністській драмі. Поступове піднесення ваги ремарок у зображенні психологічних станів дійових осіб стає прикметною особливістю модерністської драматичної поеми: «Зростає і міняється роль ремарок, які широко окреслюють тло подій (інтер'єр, пейзаж), обставини, за яких вони відбуваються, передають душевний стан персонажів тощо [46, с. 13].

Однією з яскравих ілюстрацій складного взаємозв'язку авторського драматичного мислення, жанрового «обличчя» твору й сприйняття його реципієнтом є, на наш погляд, творче світовідчуття Василя Пачовського. «Це був лицарський тип княжого дружинника чи гордого козака. Вірив у мандрівку душ і часто говорив, що чується спорідненим з душами княжої і козацької доби. Завжди однаково вірно служив своїй Батьківщині. Йшов своїм гордим, українським шляхом» [12, с. 25].

Наведений приклад творчого авторського Я добре підходить для мікроаналізу перетину сфер психології художньої творчості та поетики. Так, творчий психотип автора прямо визначає спектр тем та ідей, які йому найближчі й найбільше надаються до художньої обробки й оформлення в літературному творі. «Ідея має суб'єктивний характер. Вона належить певному автору. Особисто йому. І в тому випадку, якщо він сам її породив, і в тому, якщо він її засвоїв, тобто сприйнявши її, став її прибічником, її носієм. Ідея, таким чином, – це те, заради чого написано твір. Це та активна думка, яку автор за допомогою свого твору хоче донести до людей, сподіваючись цим допомогти певному покращенню життя суспільства, поведінки людей» [147, с. 44].

Панівне ідейно-тематичне річище, своєю чергою, зумовлює домінування героїко-патріотичного пафосу в драматичних творах. Цей тип пафосу, врешті, багато в чому впливає на жанрове спрямування творів, особливості моделювання характерів та конфліктів. Але «якщо становлення пафосу – процес емоційно-психологічний, навіть інтимний, то жанровий пошук відбувається з орієнтацією на читача, принаймні уявного» [74, с. 40]. Зважаючи на це, можна припустити, що вибір автором визначення жанру своїх драматичних творів відбувався швидше з орієнтацією на читача уявного або ж бажаного. Більша частина сучасної драматургові української еліти не сприймала й не розуміла його ідей, завуальованих у символістських образах. Не зайвим тут буде вірогідне теоретичне пояснення цього відторгнення: «Автор не може безпомильно відчувати, тим більше – однозначно кваліфікувати жанрові сподівання читача-сучасника як певну формулу: вони такими не бувають. Своїм твором автор відгукується, по суті, на досить широкий спектр уявлень про бажаний жанровий утвір. А тому реальний жанровий вигляд твору задовольняє одних більше, інших – менше» [74, с. 44].

Коли ж ідеться про власне жанрові особливості драматичних творів Василя Пачовського, виникає дуже багато суперечностей, які потребують додаткового аналізу. По-перше, автор давав деяким своїм п'єсам оригінальні жанрові дефініції або ж визначав їхню природу на основі домінувального

пафосу, а не цілісного бачення твору як художньої системи. «Природно, що письменники намагаються увиразнити жанрове обличчя твору в ті часи, коли це особливо багато важить» [74, с. 45]. Так, трагедіями були «Сон української ночі» та «Роман Великий»; патріотичний пафос «Сонця Руїни» підсилювався жанровим підзаголовком *Трагедія козацької України*; «Сфінкс Європи» – драма, «Гетьман Мазепа» – *містерія воскресіння*. Найнезвичнішим було авторське трактування жанрової природи «Золотих воріт» – Василь Пачовський назвав твір *містичним епосом*. Власне, доречність смислового наповнення цих дефініцій підтвердилась у процесі рецепції творів: «Сонце Руїни» кілька разів було успішно поставлене у театрі й здобуло популярність серед патріотично налаштованої молоді, а про інші твори схвально відгукувалися представники української інтелігенції (В'ячеслав Липинський [88], Микола Євшан [50, 53] та ін.). Зважаючи на певний рівень тенденційності, закладений у деяких авторських визначеннях, все ж не варто передчасно позбавляти їх дослідницької уваги. Нонна Копистянська з цього приводу зауважує, що неможливо провести чітке розмежування між авторською дефініцією та літературознавчою класифікацією. «Письменникам варто було б значно більше уваги приділяти аналогічним працям науковців, так само, як теоретикам – працям митців. Існує тісний зв'язок між літературною критикою і художньою практикою» [78, с. 20].

По-друге, в різних літературознавчих джерелах знаходимо відмінні жанрові означення творів драматурга. Науковці або використовують його власні терміни, або ж обґрунтовують приналежність п'єс до більш-менш усталених жанрових утворень та різновидів: «Сон української ночі» – драматична поема [46, с. 15; 59, с. 40; 172, с. 64], лірико-драматична п'єса [176, с. 183], віршова трагедія, поема [72, с. 471]; «Сфінкс Європи» та «Гетьман Мазепа» – драматичні поеми [59, с. 40], «Золоті ворота» – драматична поема [66, с. 93]. З іншого боку, серед дослідників драматургії Василя Пачовського (Н. Малютіна, О. Турган, І. Хижняк, Р. Марків та ін.) побутує думка про більшу чи меншу концентрацію містерійних рис як перманентних жанрових складників

цих творів. «Простежується прагнення драматургів активно застосовувати жанрові ознаки містерії (трагедії) шляхом стилізації, імітації, реконструкції відповідних типів висловлення у поетиці текстів. Це відповідало засадам містерійної драми-міфу в п'єсах В. Пачовського, які мали жанрову назву «трагедія» і виявляли ознаки містерії» [98, с. 340].

Так чи інакше, виникає плутанина: незрозуміло, які саме художні особливості п'єс необхідно брати до уваги, щоб визначити їх жанрову приналежність. Серед наведеного кількісного й якісного різноманіття класифікацій спробуймо віднайти найбільш об'єктивний варіант. Для цього доречно, на наш погляд, використати теоретичні напрацювання в галузі жанру Г. Поспєлова, окремим аспектом яких є розмежування жанрового змісту та жанрової форми при визначенні жанрової природи художнього твору [139, с. 152-164]. Не претендуємо на повну відповідність наших міркувань концепції науковця, однак сподіваємось, що таке розмежування зробить проблему жанру в драматургії Пачовського менш складною й заплутаною. В нашому випадку очевидно, що різновимірною є внутрішня сутність понять *драматична поема* й *містерія* як основних компонентів жанрової природи п'єс. «Драматична поема – великий за обсягом віршований твір, в якому поєднано жанрові форми драми та ліро-епічної поеми, в основу закладено внутрішній динамічний сюжет, драматизм світоглядних та моральних принципів за відсутності панорамного тла зовнішніх подій. Для драматичної поеми характерні нехтування побутовими деталями, тяжіння до розкутої уяви, перевага ліричних чинників над епічними та власне драматичними, що потребує сценічного втілення, відмінного від традиційної практики» [90, с. 302].

Трактуючи аналізовані п'єси як драматичні поеми, маємо на увазі драматичну формально-художню структуру, спосіб їх організації, особливості будови, динамізм зображуваних подій, реалізацію конфлікту, рівень сценічності як специфічної риси драматичного твору, обсяг. Важливими також є загальні маркери художнього світу драматичної поеми – взаємодія та особливе співвідношення ліричного, епічного і власне драматичного начал (або ж, за

Л. Дем'янівською, поєднання в жанровій формі драматичної поеми ознак драми і ліро-епічної поеми, що зумовлене слабким ступенем вираження епічних елементів та перманентною його трансформацією в ліро-епічний), відображення світоглядних переконань автора та особливостей його художнього мислення «у кінцевому монолозі героя або в низці монологів, які саме й засвідчують активність авторської позиції» [46, с. 9]. У більшості творів Василя Пачовського відсутня розгорнута драматична інтрига, кульмінаційний момент детермінується послідовним логічним та чітким розвитком подій, найчастіше – це раптовий поворот подій, наслідок ідейно-філософських чи світоглядних дискусій, «словесного двобою», який врешті дістає свій безпосередній вияв у найвищій сюжетно-композиційній точці. Ще однією характерною рисою цих драматичних творів є «тенденція до "притчевості", до умовно-узагальненого вираження певної, як правило, вагомої філософської думки, ідеї, що послуговується для свого вираження прийомами і засобами всіх родів літератури» [46, с. 9].

Натомість містерійні особливості у драматичних творах Пачовського виражені переважно у змістовій площині (введення персонажів-духів, героїв, що уособлюють собою гріх, поєднання реального і фантастичного, філософічність, символічність, умовний життєвий цикл героя – народження, смерть, воскресіння). «Прагнення драматургів... відтворити ознаки трагедії в історичній драмі переважно обмежувались імітацією трагедійного пафосу і розробкою агіографічного сюжету жертвопринесення видатної історичної постаті (героя – страдника) в ситуації фатального протистояння обставинам, фатуму, оточенню, власним вчинкам» [98, с. 340]. В цьому випадку містерія виявляє свої специфічні ознаки почасти лише з точки зору жанрового змісту, оскільки первинно є видовою модифікацією драматичного дійства й не може радикально відрізнятися у формальному плані. Тому, не заперечуючи містерійних ознак у драматичних творах автора, ми все ж не схильні абсолютизувати їх як основний жанротвірний чинник драматургії Василя Пачовського.

Рецептивний потенціал літературного, особливо драматичного твору в його художньому бутті має не менш важливе значення, ніж ідейно-естетична та художня парадигми. Маємо ще один наочний приклад кореляції авторського художнього мислення й читацького / глядацького сприймання у плані художньої образності: «Спрацьовує закономірність: якщо письменник намагається втілити у слово якусь свою візію, то чим виразнішою і яскравішою буде картина, що постає в його уяві, то сильнішою буде здатність твореного ним тексту викликати в читача ту візію, яка була у свідомості поета. Ідеться, до речі, про одну з важливих таємниць літературної творчості, що повинна розв'язуватися із залученням кількох наук, і насамперед психології. Розв'язування цієї проблеми означає наближення до розуміння зв'язку: енергетика митця – енергетика твореного ним тексту» [71, с. 10].

До проблем рецепції драматичних творів у перспективі їх сценічної постановки належить неоднаковий рівень їх пристосованості до слухового сприйняття. Більш того, не сформовано чітких критеріїв, яким повинна відповідати драма, щоб бути не тільки побаченою, але й почутою. Визнаний майстер драматичного жанру Бернард Шоу з цього приводу говорив: «Я не можу сформулювати точні правила, які допоможуть зробити зрозумілим на слух все, що написано. Так, наприклад, довгі слова чи штучність і манірність стилю не обов'язково роблять важчим сприйняття на слух, а проста мова не обов'язково полегшує його» [181, с. 541]. Власне, таким чином окреслюється ще один аспект функціонування драматичного мислення – необхідність втілення його у найбільш відповідних словесно-образних конструкціях, які дозволяють оптимізувати процес сприйняття драматичного твору. А це багато в чому торкається сфери шліфування літературного стилю та постійного вдосконалення письменником своєї словесно-художньої майстерності. Не варто, проте, допускати штучності у висловлюваннях чи їх надмірної сухості. Треба пам'ятати, що драматичний твір – це насамперед мистецьке явище, яке хоч і має бути системним, але водночас покликане гармонійно відображати дійсність за допомогою різноманіття поетикальних засобів.

Отже, наведені вище аргументи доводять, що авторське драматичне мислення, жанрова природа драматичного твору та його рецепція перебувають у логічній кореляції, а втрата з поля зору котрогось із з цих елементів робить теоретичне студіювання вказаної проблеми неповним.

1.3. Драматургічний символізм як вияв авторської ідейно-естетичної свідомості. Самодостатність українського драматургічного символізму

Символізм – модерністська стильова течія, що ґрунтувалась на уявленні митців про символ як єдино можливий спосіб передачі прихованих порухів душі, прагнення її до злиття із Космосом. Побутувала думка, що «під видимою грою явищ повсякденного життя захована вища істина буття, таємниця, яка не осягається людиною логічно чи раціонально, а постає як натяк, як незрозуміла підказка, яку митець витлумачує за допомогою творчої мрії або сновидіння...» [140, с. 62]. В основі естетики символізму – протиставлення світу ідей та світу речей, а мистецтво – єдиний спосіб пізнання таємниці, справжньої ідеї. Звідси й теза А. Бєлого: «Мистецтво має виражати ідеї. Всяке мистецтво за суттю символічне. Всяке символічне пізнання – ідейне» [8, с. 246]. Похідним від вказаної опозиції є також твердження про музичність як одну з визначальних рис символістських творів. «Омузичнення» інших видів мистецтва – процес, укорінений у тезу Шопенгауера про те, що лише музика – мистецтво справді трансцендентальне, несе в собі відбиток «речі в собі» і найближче стоїть до світу таємного. Роль митця – перетворення на «медіума», який стає інструментом передавання сакрального, надчуттєвого» [108, с. 22].

Характерними рисами символістського художнього твору як продукту авторської символістської ідейно-естетичної свідомості є недомовленість, нечіткість образних парадигм, втілення основної ідеї в багатозначних символічних асоціативних образах, авторська спонука до довільного трактування символів залежно від рецептивного потенціалу та інтуїтивних потенцій читача, прагнення творити «іншу» реальність тощо. «Символісти, як відомо, вважали, що у писаннях реалістичних відтворюються лише зовнішні

ознаки явища, без заглиблення у їхній зміст, – вони ж бо мали на увазі не просто причиново-наслідкову, логічну мотивацію вчинків персонажів, а внутрішню потаємну сутність кожної людини» [114, с. 95]. Прикметно, що фантастичні мотиви широко використовувались митцями різних часів і культур, проте у символістських творах вони набувають особливого звучання, оскільки дають письменникові змогу повно й багатогранно виразити концептуальні риси власного задуму, не оминаючи взаємодії з реципієнтом у процесі декодування символічного навантаження образів та мотивів твору. «Іншими словами, в осмисленні символізму як літературно-художнього напряму важать не лише самі по собі символи-образи, а й процес творення їх письменниками, мить сприйняття їх реципієнтами, прагнення збагнути момент експансії мистецтва у життя» [176, с. 139].

Драма як мистецько-літературний феномен активно освоює й синтезує весь специфічний набір засобів та прийомів творення художньої дійсності, притаманний символізмові як типу художнього мислення письменника. Символістська ідейно-естетична свідомість драматурга вносить свої корективи у побудову драматичного твору, його поетику, специфічні якості персонажів, репрезентацію конфліктів п’єси тощо. Відомі драматурги-символісти – Моріс Метерлінк, Гуго фон Гофмансталь, Станіслав Виспянський, Люціан Ридель та інші – використовували у своїх п’єсах специфічні художні прийоми, які згодом стали типовими ознаками символістської драми: перетворення драми у свого роду драматизовану лірику, що досягається головно завдяки наскрізній ритмічності та повторюваним реплікам. Зміщуються акценти в організації висловлювань персонажів, у їх комунікуванні між собою й трансляції основного ідейного змісту драми. Можемо спостерегти зміну первинної ролі й функції монологу в структурі символістського драматичного твору. «Положення драматургічної поетики про передачу, художню трансформацію «безпосереднього мислення» у символістській драмі головним чином реалізувалось через реформацію монологу: його місце в дійстві займали конкретні постаті, котрі символізували собою внутрішні конфлікти» [176,

с. 143]. Діалоги також мають другорядне значення; загалом, головне не те, що сказано, а те, що означає озвучене, який таємний зміст за ним ховається і яким чином цей зміст потрібно декодувати. Те ж можемо сказати і про героїв символістської драми: за реальними персонажами та їх діями також ховається певний імпліцитний зміст, який реципієнту потрібно осягнути, спираючись на канони символістського мислення – інтуїцію, містику, приховане в явному. Тому цілком справедливим є судження М. Метерлінка, який зазначав, що символістській драмі притаманний прогресивний параліч дії. Сам драматург «зумисне позбавляв своїх дійових осіб регламентованого хронотопу й будь-якої конкретики речової реальності», прагнучи таким чином зосередити основну увагу на основній ідеї – «виявити загальнолюдські чинники в індивідуальному та суспільному існуванні особи» [176, с. 143]. Проте, на думку О. Олійник, театральне втілення основних концептів символістської драми виявило ряд її недоліків: «Умисне позбавлена динаміки зовнішньої дії, вона руйнувала самі основи театрального дійства своєю пасивністю й набувала форми ліричного літературного твору. Та все ж, функціонуючи в загальному національно-культурному коді як вид драматичного мистецтва, вона виконувала свою синтезуючу роль, переломлюючи крізь призму людської особистості, з усіма її атрибутами модерністичного світовідчування, життєву й мистецьку реальність початку століття» [122, с. 73].

Безперечно, центральним семантико-художнім стрижнем у структурі таких драматичних творів є символ, втілений у більш чи менш конкретизованому образі. Символістські образи «задумувалися такими, щоб через характерні для них властивості навіювання, натяків (сугестії) викликати в свідомості читача не лише відповідну думку, поняття, ідею, візії чи уявлення, а й певну психологічну налаштованість або настроєву гаму, аналогічну тій, у якій перебував письменник під час творчості» [176, с. 133]. Символістська драма широко використовує образи відмирання, сну, смерті тощо. «При цьому символістський образ розглядався чи мислився самими письменниками як більш дійовий, аніж власне образ, художній засіб, що допомагав вивільненню з-під оков

повсякденності до понадчасової ідеальної сутності світу, його трансцендентної краси, його транспозиційних вимірів» [176, с. 137]. В окремих національних літературах символістські образні парадигми мали свої відмінності, незважаючи на головний, сказати б, концепційний месидж символізму як мистецького напряму – універсальне інтуїтивне пізнання невідомого, таємного змісту речей чи явищ. «Символ сприймався як специфічна модель особистісного ідейно-образного мислення, що реалізувалася як на рівні окремого художника слова, так і в ментальних координатах національного середовища» [176, с. 134]. Характерною рисою символістського типу драматичної творчості є опертя на міфологічні, фольклорні, народнопоетичні образи та мотиви при побудові системи символів п'єси. «Поетика символістської драми доволі органічно вбирає в себе не тільки міфічне, фантастичне, але й фольклорне, релігійне, власне те, що в результаті творчого продукування такого типу авторської свідомості народжуються безкінечно багатогранні і невичерпно глибокі образи-символи – ідеалістичні, трансцендентні, містичні, транспозиційні тощо» [176, с. 143].

Драматургічний символізм – поняття, яке літературознавці вживають для позначення особливого синтетичного типу авторської ідейно-естетичної свідомості, що спрямований на реалізацію мистецько-художніх концепцій у драматичних творах за допомогою засобів символістської поетики. Однак дуже часто в межах драматичного художнього світу символістські елементи тісно переплітаються із прикметними рисами інших стильових напрямів і течій, творячи у такий спосіб багатовимірну й багатогранну художню реальність. Багато науковців погоджується з тим, що символістське художнє мислення вкорінене у романтичну традицію. Зокрема, Степан Хороб зауважує: «І все ж символізм чи не найбільше примикає до такої попередньої для нього моделі авторської свідомості як романтизм, а згодом і неоромантизм» [176, с. 136].

Щодо власне персони автора, творця, то, за словами Марії Моклиці, «символіст – той же романтик, але з іншою мірою самоусвідомлення. Він уже не проливає сльози, коли йому сумно, не співає гімни, коли весело, а

опосередковує себе, спостерігаючи за собою одним оком та з відчутною долею іронії узагальнюючи» [110, с. 38]. «У справедливості таких міркувань можна пересвідчитися, коли розглядати таку ідейно-естетичну категорію літератури романтизму, як конфлікт, де протиріччя між особистістю і світом, мрією і реальністю сприяли формуванню в естетиці романтизму концепції двох світів (матеріального й духовного), що незабаром стала добротним ґрунтом для розвитку символізму. Власне звідси і йде те невід'ємне для символістського світобачення вимріяне бажання іншої, ірреальної дійсності, віддаленої у часі й просторі і зануреної в глибини внутрішнього світу людини. Саме звідси також вивищення уяви як неодмінного чинника творчого процесу, а відтак і гіперболізація, деформація художнього образу та деструкція реального життя, що в своєму зв'язку породжували романтичну трагедію – особистість не придатна до жорстких вимог світу» [176, с. 136].

У своїй статті «Драма живих символів» Микола Вороний робить цікаве зауваження щодо теоретичних основ символізму та їх реального впровадження на прикладі творчості Станіслава Пшибишевського – безперечно, одного із найвидатніших представників польського модернізму й ретранслятора цих ідей безпосередньо у західноукраїнське літературне середовище. «Цікава річ, що сам Пшибишевський, сей безперечний послідовник Метерлінка, і як ми бачили, свідомий теоретик «відсторонення» в мистецтві, бере для своїх драм реальні сюжети і трактує їх в цілком реальній обстанові; очевидно, ідеолог і художник тут не миряться і бере перевагу останній: неореалістична течия в нім перемагає символічну» [31, с. 138]. Таким чином, маємо ще одне підтвердження того, що символізм на зрізі слов'янського ментального простору рідко бував більш-менш чистим у сенсі типологічної спорідненості з драмою Метерлінка. У кожній країні він мав свої особливості залежно від багатьох чинників – і від історичних та політичних обставин також, хоч як би цю залежність не намагалися декларативно спростувати й демонстративно відсторонитися від неї окремі тогочасні митці.

Виникає питання: чому існує така істотна різниця у тих принципах конструювання реального (чи ірреального, але з проекцією на справжній) світу, якими послуговувались західноєвропейські та східноєвропейські модерністи, зокрема й символісти, незважаючи на спільність теоретико-естетичних критеріїв? Гадаємо, так відбувалось насамперед через історичні й культурно-ментальні відмінності між народами, представниками яких були ті чи інші митці. «Переходячи від зображення чи відображення дійсності до осмислення її, західноєвропейське мистецтво багато здобувало у глибині проникнення у суть людської психіки – й ще більше втрачало в історичній (не лише щодо минулого) конкретиці – соціальній та національній. (Утім, то була, можливо, не така й велика втрата для націй, які пережили етап розквіту своєї державності, осягли таємниці й особливості свого менталітету, – адже лише таким способом можливо «влитися» у загальнолюдське «річище»). Українське мистецтво також прямувало до цієї тенденції, але його творці зберігали внутрішню потребу прислужитися пробудженню (а в багатьох моментах і формуванню) національної самосвідомості, а далі й здобуттю державності (останнє стосується передовсім політично заангажованої літератури й мистецтва, хоч накладало виразний відбиток і на все інше)» [114, с. 105].

Символізм як специфічний тип художнього мислення й стильова творча манера пройшов тривалий шлях становлення й розвитку в річищі українського літературного процесу. «Цей літературно-художній напрям із яскраво вираженими засадничими передумовами порівняно нелегко приживався на національному ґрунті, що спочатку це було суто індивідуальне захоплення новітніми європейськими течіями (приміром, Лесі Українки, Олександра Олеся, Спиридона Черкасенка, Василя Пачовського, Якова Мамонтова, Івана Дніпровського, Гната Хоткевича, Володимира Винниченка), а вже згодом його поетикою й естетикою послуговувалися і Микола Куліш, і Іван Кочерга, і драматурги українського зарубіжжя Єлисей Карпенко, Леонід Мосендз та ін.» [176, с. 161].

У колективній праці Т. Свербілової, Н. Малютіної та Л. Скорини «Від модерну до авангарду» запропонована продуктивна модель систематизації різновидів драматургічного символізму на основі візійності як однієї з ключових його рис (візійно-імагінативного символізму). Вона показує основні типи символізації авторського візійного світу через створення особливої магічно-трансцендентної площини висловлювання, у якій виникає аура таємничості, містики перевтілень:

- узагальнення, абстракція, сугестивна настроєвість, що зумовлюють недостатність чи відсутність психологічного аналізу в процесі внутрішньої динаміки характерів (п'єси М. Метерлінка, Л. Стаффа, Ю. Жулавського);
- авторська суб'єктність, що виявляється в особливій „внутрішній" дії, створеній у просторі уяви, підсвідомості, що відповідало поетиці „Ich-drama", ознаки якої спостерігаються у п'єсах А. Стріндберга, почасти С. Пшибишевського;
- спроба синтезу елементів натуралізму з символізмом візійного типу, що виявляється в роздвоєнні героя на рівні свідомості (таке явище спостерігається вже у ранній драматургії Г. Ібсена, коли герой вступає у діалог з антагоністом – проекцією відчуженого феномена власної психіки). Постаті у драмах цього типу є водночас реальними героями і „живими символами", персоніфікацією різних способів ставлення до світу;
- символізація історіософської уяви в творчості Т. Міцинського, С. Виспянського. Оніричні візії героїв таких драм передають образи колективного підсвідомого народу. Візійна символізація часто виникала на основі натуралістичної драми А. Стріндберга, С. Пшибишевського, Г. фон Гофмансталя, тому і сприймалася як підживлена неоромантичними віяннями одна із форм його подолання, що утворювала безліч перехідних явищ у драматургії кінця XIX – початку XX ст.

- своєрідний колаж візійної символізації, ознак натуралістичної і неореалістичної драми, експресіоністського й імпресіоністського стилів, ліризації й епізації спостерігаємо у драмах В. Пачовського, Лесі Українки, Олександра Олеся (драматургія яких найбільш відповідає поетиці символізму), Я. Мамонтова, М. Жука, Є. Карпенка, О. О'Коннор-Вілінської, О. Плюща, у деяких драмах С. Черкасенка, Л. Старицької-Черняхівської [148, с. 35-36].

Велике значення для формування символістського типу художнього мислення загалом та драматургічного символізму зокрема мали ідеї фрейдизму й теорія архетипів К.-Г. Юнга. В результаті цього інструментом символістського світовідчуття й світовідображення стають архетип та міф як сполучні ланки між минулим та сучасним. «Такі глибинні зв'язки різних епох і народів спричинилися до модифікації цього типу авторської свідомості в багатьох письменствах залежно від їх специфіки розвитку й творчого побутування. Так, для французького й російського символізму з їх настановами до елітарно-групових форм мистецтва важливим було створення виняткової, зрозумілої лише вибраним поетичної мови з її таємничим, завуальованим шифруванням та незвичною лексикою, що мусила абсолютно різнитися від звичайних комунікативних слів. Тим часом для німецького або польського символізму головним було переосмислення історичного минулого своїх народів і через його романтизацію «діткнутися душі сучасника» (Станіслав Пшибишевський), спрямувавши особистість до актуальних національних та політичних домагань своїх народів» [176, с. 135]. Особливим чином вказаний прийом накладання архетипу на художній символ було актуалізовано в українському письменстві внаслідок надзвичайно тісного зв'язку літературного та громадського життя впродовж усього українського історичного шляху.

З іншого боку, цікавою видається проблема взаємозв'язку символу й міфу в драматургічному мистецтві, зокрема її вияв в українських драматичних творах. За словами Л. Мороз, «російські символісти висували гасло «міфотворчого» театру – такого, який «мусив розгортати міф як динамічний

вид символу». А в українському театрі всі ці моменти існували природно, самі собою, й ще донедавна ми їх соромилися і вважали ознакою своєї провінційності й відсталості» [114, с. 97]. Справді, українська драма давно освоїла спектр міфологічних мотивів, національних фольклорних образів, однак автори-символісти зробили спробу творчо переосмислити його й надати нового звучання у своїх творах паралельно із актуальними проблемами, які їх турбували.

Філософсько-теоретичним ґрунтом, на якому формувався власне український символізм, є кордоцетризм Памфила Юркевича, так звана «філософія серця», положення якої багато в чому перетинаються із «філософією життя» західноєвропейських мислителів А. Берґсона, А. Шопенгауера, Ф. Ніцше, В. Дільтея та інших. Слід, однак, зазначити, що теорія кордоцентризму відображає власне українські психоментальні особливості, високий рівень індивідуалізму, притаманний українцям як народу. «Одночасно для українського символізму характеристичною специфічністю також є всеохопний пантеїзм, що зчаста межує з містикою, фантасмагорією або й нерідко переходить у них. Тут теоретичним підґрунтям стала філософія Григорія Сковороди, його тези про макро- і мікрокосмос, невидимий, проте відчутний зв’язок з ними людини» [169, с. 49].

Цікавим і знаковим для встановлення іманентної окремішності українського символізму є той факт, що попри поступову адаптацію символістських мистецьких принципів до українських ментальних основ літературної творчості й літературної рецепції головні адепти впровадження модерністських (зокрема символістських) концептів в українську літературу ніколи повністю не ігнорували у своїх творах тенденційних мотивів та проблематики. Так, «український символізм, обстоюючи право митця на свободу творчості, на «сонячні левади» (О. Луцький), не відмовлявся від своїх громадських обов’язків, бо виходив із розуміння, що в українській неструктурованій культурі, крім письменників, нікому було займатися націотворчими справами. Водночас він протестував проти сліпого підкорення

позаестетичним інтересам, проти обмеженого функціонера, протиставивши йому «цілого чоловіка» (М. Вороний) як гармонію пориву до критеріїв Краси та Правди, як достеменний прояв «аристократизму духу». На жаль, історичні умови не дали можливості українським символістам розкрити свій потенціал, і все-таки вони зважилися на рішучі кроки оновлення вітчизняного письменства, пробудження національної свідомості, стали однією з перших ланок перманентних відроджень в Україні XX ст.» [92, с. 623].

Власне, через окремі специфічні риси (синтез символізму та інших напрямів, певний рівень тенденційності, притаманний українським художнім творам початку XX століття) деякі науковці не схильні ідентифікувати певні творчі здобутки авторів як власне символістські в українській літературі, зокрема драматургії. Наприклад, Богдан Рубчак у своїй статті «Пробний лет» (передмова до збірки поезій Остапа Луцького) зауважує: «Передсимволізм, символізм і декадентизм приходили до слов'янських країн поволі. Народницька, утилітарна, цілком політично орієнтована література, яка внаслідок романтичної доби всевладно запанувала на Слов'янщині, непроникливою стіною стала на шляху цих нових напрямків... І можливо тому, наші передсимволісти до символізму як такого не дійшли: він прийшов в Україну значно пізніше. Зарані їх проковтнув цей «суспільний обов'язок», одних втягнувши у свій організм (Лепкий, Луцький, Пачовський, Олесь), інших психічно зламавши (Карманський, Козловський, Яцків, Чарнецький)» [145, с. 21, 28]. Натомість Степан Хороб стверджує, що сам факт існування засадничих відмінностей українського символізму від західноєвропейського (виконання не тільки мистецьких, а й суспільно-політичних функцій) заперечує положення про наслідувальний, вторинний чи запізнілий характер цього модерністського напряму в українській літературі: «Навіть більше, цей факт вказує на існування дещо іншої динаміки в національному драматургічно-театральному процесі, динаміки, що не завжди і не в усьому вкладається в рамки чи, тим паче, якось узгоджується з наперед відомою або ж заданою схемою» [169, с. 49]. А Ігор Костецький означує символістичну якість творів

української літератури початку XX століття як модерністичний символізм, вказуючи на переважання алегоричного вислову над чистим символом та широке застосування стилізацій у творах різних жанрів [82, с. 9]. «Той символізм, який мав яскравий «модерністичний» характер, захопив чималий пласт української літератури початку XX століття. Він виявився в різних жанрах – поезії, прозі, драмі, а також був однією з причин модифікації певних жанрових форм, внаслідок чого утворилися синкретичні: поезія в прозі, лірична драма тощо» [122, с. 70].

Різностильова, різножанрова синтезованість – специфічна якість авторського драматургічного символізму східноєвропейської символістської драми загалом та української зокрема. У цьому контексті серед літературознавців існує судження, що не варто як оцінний чинник абсолютизувати міру принципового незмішування власне символістських домінант із іншими стильовими особливостями у драматичному творі: «Особливістю українського драматургічного символізму давно визнано його еклектичність, а втім, не слід забувати, що це цілком відповідає стилістиці Модерну» [148, с. 13]. Художнє мислення драматурга не схильне штучно розмежовувати різностильові елементи у процесі творчості (наприклад, синтез символістських, романтичних чи неоромантичних рис у творенні персонажа, скажімо, драматичної поеми; використання імпресіоністської чи експресіоністської поетики у драматичному творі тощо). «Чистота стилю для української символістської драми – питання не першорядного значення, оскільки побутування на тлі мистецького модерну затінювало в ній наявність схрещування різних форм. Народжена в атмосфері оновлення, вона змушувала сприймати й осмислювати по-новому навіть традиційні засоби старого драмопису, до яких часто змушена була вдаватися» [122, с. 73].

Якщо ж розглядати синтетичну природу символістського художнього мислення українських драматургів у розрізі часової перспективи й продуктивності їхньої творчості, то можна зробити висновок, що ця якість швидше позитивна, ніж негативна. Рафінований символізм, до прикладу,

французьких поетів був замкнутою мистецькою системою, яка, вичерпавши з часом свій внутрішній потенціал і не підсилюючи власний арсенал зображально-виражальних засобів іншостильовими запозиченнями, поступово втратила актуальність під впливом інших модерністських тенденцій у європейській літературі. Степан Хороб зауважує, що символізм як тип авторської модерністської ідейно-естетичної свідомості до 20-30-х років у багатьох європейських драмах майже вичерпав себе, проте на національному ґрунті його поетика й естетика проіснувала ще тривалий час, принаймні у творчості Олександра Олеся, Спиридона Черкасенка й особливо Івана Кочерги [169, с. 78]. Таким чином, мистецьке багатоголосся напрямів і течій, об'єднане під магістральною домінантою символу як концептуального центру української драми початку XX століття, дало можливість авторам у такий спосіб актуально втілювати власні мистецькі концепції впродовж тривалого часу.

Отже, модернізм як художньо-мистецький напрям у різних європейських літературах мав свої характерні особливості. Ранньомодерністські риси української драматургії широко засвідчують її двобічні зв'язки, по-перше, із європейською модерністською естетикою, по-друге – із національно-історичними традиціями, у різних модифікаціях характерними для української літератури в усі періоди її розвитку й функціонування у багатьох художніх системах. «Імовірно, що з перспективи транс-модерности можна говорити й про «інкорпоративну солідарність»... західної та української культурних моделей. Адже модерний український досвід, у якому виявилися такими сильними традиції морально-естетичного ідеалізму та народно-національного романтизму, не лише опонує загальноєвропейському культурному процесові, але й дає змогу бачити такий процес складнішим і цікавішим, бо вносить у нього розриви, переходи, контрасти» [40, с. 32].

Розглянувши категорію авторського художнього, зокрема драматичного мислення, його зв'язок із жанровою структурою та рецептивним потенціалом літературного твору, доходимо висновку, що три названі чинники є взаємопов'язаними та взаємозумовленими. Особливим чином ця логічна

кореляція виявляється у драматичній поемі як синтетичному міжродовому жанрі драматичних творів, які з'являються на тлі актуалізації модерністських стильових напрямів – символізму, неоромантизму тощо. Завдяки своїм специфічним рисам драматична поема вповні відповідає тим запитам, які ставить модерністська естетична свідомість драматурга: перенесення уваги із зовнішнього яскравого зіткнення персонажів на їх внутрішні конфлікти чи протистояння особистих переконань; поглиблення психологізму героїв, їхньої індивідуалізації, емоційного внутрішнього стану; уповільнення дії (за М. Метерлінком, фактичний її параліч), часткова заміна класичного драматичного динамізму монологами, в яких дійові особи висловлюють власні світоглядні переконання (що також часто є авторськими), всеосяжна символізація та ліризація художнього світу п'єс – від характеротворення до багатопланового моделювання хронотопу.

Драматургічний символізм як специфічний тип художнього мислення в особливий спосіб трансформує й модифікує основні канони класичного драмопису, зокрема в аспектах моделювання й артикулювання конфліктів, творення персонажів, творчого залучення міфопоетичних, фольклорно-поетичних прийомів, використання архетипних парадигм у формуванні художнього світу символістського драматичного твору. Український драматургічний символізм початку XX століття творчо перейняв основні мистецькі модуси західноєвропейської символістської драми, зокрема у конструюванні ірреальних площин, позасвідомих психічних станів. Поряд із цим у творах органічно втілились характерні для української літератури національні мотиви, що дає підстави вважати цей тип авторської ідейно-естетичної свідомості в українській драмі самодостатнім та оригінальним.

Література до розділу

1, 6, 8, 9, 11, 12, 31, 37, 40, 46, 50, 51, 52, 53, 56, 58, 59, 65, 66, 71, 72, 73, 74, 78, 88, 90, 91, 92, 98, 108, 109, 110, 114, 122, 123, 126, 134, 137, 139, 140, 145, 147, 148, 149, 160, 165, 166, 169, 170, 172, 176, 178, 181.

РОЗДІЛ 2. ДРАМАТУРГІЯ ВАСИЛЯ ПАЧОВСЬКОГО І РАННІЙ УКРАЇНСЬКИЙ МОДЕРНІЗМ

2.1. «Молода муза» як модерне літературно-мистецьке явище

Творчість Василя Пачовського, зокрема його рання драматургія, тісно пов'язана із «Молодою музою» – літературною групою, створеною у Львові 1906 року. «Цей, за словами Б. Лепкого, Sturm und Drang (буря і натиск) молодих західноукраїнських літераторів базувався на прагненні поєднати ідеї Кардуччі і Ніцше, Метерлінка та Ібсена з традиціями рідного ґрунту. А шукали молоді цих традицій не в стилі побутописання, а спиралися... на символіку козацьких наспівів, містику Сковороди, демонологічний світогляд народу, «п'ятий елемент підсоння і четвертий вимір людської душі» [63, с. 12].

«Молода муза» була нерозривною ланкою у кільці таких організацій, як «Молода Бельгія», «Молода Франція», «Молода Австрія», «Молода Польща», але її представники – Михайло Яцків, Петро Карманський, Богдан Лепкий, Василь Пачовський, як і учасники «Української хати» – Микола Філянський, Григорій Чупринка, Микола Вороний, Микита Шаповал, Олександр Олесь, Олена Журлива – були талановитими митцями, а не епігонами популярних тоді західноєвропейських письменників» [65, с. 129]. На тлі головно польських і австрійських модерністських віянь молодомузівці прагнули відійти від традиційних тем, мотивів та художніх засобів, що побутували в українській літературі доби реалізму; вони ставили собі за мету першочергово зосередити увагу на естетичних аспектах літературного твору як мистецького явища, хоча такі підходи часто були незрозумілі як для більшості літературних діячів, так і для пересічного населення тодішньої Галичини. П. Карманський зазначав: «Ми... безпорадно кидалися в сітях традиції, забобону, загумінковості й примітивізму. І вже те саме наше кидання тривожило наш інертний загал, і загал реаґував на те, як міг» [70, с. 136].

В окремих збірках молодомузівців були вже виразно окреслені ті риси, які визначили характер нового покоління в літературі, що утверджувало свої

естетичні принципи. Коли характеризувати в найзагальніших рисах спільне між ними, то треба відзначити передусім те, що епіцентром у їх творчості стає особистість, неповторність і самоцінність людської індивідуальності, людська душа, крізь призму якої розкривається суспільне середовище, людське довкілля. Другою особливістю є прагнення оновити поетичну мову, арсенал засобів художнього зображення, позбутися узвичаєних образних формул і стереотипів, засвоюючи і творчо трансформуючи здобутки модерних течій західноєвропейської поезії.

Період зародження «Молодої музи» позначений досить стійкою реалістичною традицією в українській літературі того часу й рядом непорозумінь між представниками «старшого» та «молодшого» поколінь українських авторів щодо призначення й шляхів розвитку літератури. Інколи такі протистояння набували досить гострих форм. Відомо, що Сергій Єфремов висловлював чимало різких критичних зауваг до творчості письменників «молодшого покоління» – О. Кобилянської, Г. Хоткевича, В. Стефаника та інших. Критик ототожнював модерністські тенденції в їхній прозі з елементами «явно декадентського характеру» [54, с. 55]. Насправді ж «з-поза лаштункових абстракцій та вибагливого орнаментування, прибраних поз та рафінованих форм, всього того, що було ознаками часу, моди, наслідування у творчості «молодих» зазвучала внутрішня потреба позбавити образи національного буття статичності, надати їм динаміки сучасного життя, організувати й інтелектуалізувати їх, щоб зробити активним духовним набутком тогочасного українського інтелігента» [122, с. 67].

Іван Франко (подекуди – цілком виправдано) мав близьку до позиції Єфремова точку зору щодо творів молодомузівців, застерігаючи авторів від надмірного захоплення європейськими ідеями й штучного перенесення їх на український ґрунт. Особливу полеміку викликав так званий «маніфест» «Молодої музи», в якому урочистим тоном (не без впливу риторики «молодополяків») презентовані основні принципи, згідно з якими, на думку молодих поетів, мала б творитися нова українська література. «З розумінням

сприймаючи позицію І. Франка стосовно «молодомузівців», не слід забувати, що декларативність їхнього «Маніфесту» не завжди збігалася, а часто й розходилася з художньою творчістю» [182, с. 114]. Інша річ, що деколи Франко робив свої зауваження надміру різко й саркастично. Питання взаємин молодомузівців та І. Франка як одного із найвизначніших українських письменників, літературознавців та критиків уже неодноразово розкривалося в різних наукових студіях. У багатоголоссі дослідницьких думок буде слушно виокремити одну, на наш погляд, найближчу до істини: визнаючи авторитет Франка як великого вченого й літератора, все ж не можна заперечувати цінності нових тенденцій в українській літературі, що їх спробувала внести своєю творчістю «галицька богема», тим більше, що у творчості самого Франка уже простежуються модерністські елементи. «Насправді молодомузівці боронили права письменника розвивати свій талант без огляду на те, як уявляє собі літературу широка маса, навіть та, що її звуть інтелігенцією чи елітою. Цього права боронили мистці завжди, в усіх добах і режимах так само, як учені, що мусять шукати нових шляхів у своїх дослідженнях» [146, с. 491].

Варто зазначити, що у 20-70 роках XX століття творчість «молодомузівців» не мала ґрунтовного наукового вивчення в Україні, оскільки не відповідала тогочасній панівній радянській ідеології й суперечила соцреалізму як головному напрямові літературної творчості, так званому панівному мистецькому «методові»; натомість побутувала думка, що «Молода муза» не створила в українській літературі чогось надзвичайного і була досить посереднім «буржуазним» явищем, яке не заслуговує уваги. Лише поодинокі студії літературознавців в еміграції висвітлювали доробок письменників цього літературного угрупування, а в кінці століття і в Україні почали з’являтися наукові розвідки, присвячені цій проблемі.

Українські літературознавці впродовж останніх десятиліть вели й ведуть дискусії про коректність застосування терміна «ранній модернізм» для означення творчості цих письменників. Найскептичніші у цьому плані науковці визнають більш-менш послідовним модерністом лише Михайла Яцкова з його

химерними абстрактно-символічними прозовими творами. Решта ж «молодомузівців» з різних причин зазнає досить серйозної критики. Занепадницькі настрої у віршах Петра Карманського часто ототожнюють з декадентством, а легкість тематики, невимушеність поетичної манери та фольклорні стилізації у ранній ліриці Василя Пачовського нерідко розцінюють як пряме наслідування народнопоетичних творів або ж просто поезію невисокої літературної вартості. *

Літературознавче вирішення проблеми існування раннього українського модернізму за представництвом «Молодої музи», а зокрема й В. Пачовського, має крайнощі, в які при ширшому розгляді цього питання, на нашу думку, не слід впадати. З одного боку, існує думка, що «Молода муза» – це мертвонароджене явище українського літературного процесу, оскільки силами своїх не надто обдарованих членів вона не спромоглася вповні досягти чи наблизитись до рівня світового модернізму. Справді, це угрупування лише намагалося впроваджувати в літературу певні незвичні для тодішнього суспільства тенденції, однак не можна безапеляційно стверджувати, ніби «Молода муза» не мала зовсім ніякої ваги у становленні інших українських письменників-модерністів. При повному нівелюванні ролі «молодомузівців» втрачається початкова ланка в аналізі цілісного українського модерністського літературного дискурсу.

З іншого боку, не варто намагатися довести визначальну роль угрупування у становленні цього дискурсу, прагнення ідеалізувати їхню творчість і штучно вишукати в ній модерністські елементи найвищого рівня, наскрізь нові й надзвичайно прогресивні теми, ідеї, форми. І та, й інша позиція, на нашу думку, імпліцитно, а може, й ні, свідчить про такий собі комплекс меншовартості: у

---

* Між іншим, еротизм та фольклорні любовні мотиви у деяких поезіях Пачовського викликали неоднозначне ставлення сучасників, а Іван Франко відгукнувся на одну з них гострою сатирою: «Розуміється, тут і Василь Пачовський підносить свій голос:

Люба, зорі з нас сміються,
Що по ночах не спимо;
Серця рвуться, сльози ллються,
Та про се ми мовчимо.

Не диво, що на таке зорі сміються. Кінь би сміявся» [163, с. 287].

першому випадку – прагнення показати недорослість і неспроможність раннього українського модернізму, а в другому – перефразовуючи Л. Мороз, довести, що «і в нас, як у людей, був модернізм». Гадаємо, що мотиви, теми і проблематику творів «молодомузівців», зокрема В. Пачовського, слід сприймати такими, якими вони є, хоча, звісно, не варто відкидати можливості об'єктивного порівняння з творами інших літератур того часу.

Сучасні науковці загалом дотримуються двох основних позицій щодо модерністської природи художніх творів «молодомузівців». Перша з них – в цілому позитивна оцінка цього доробку як помітного явища в контексті становлення й формування подальших етапів українського модернізму. Виокремлюючи різні нюанси, наголошуючи на певних особливостях того чи іншого твору, в основному такої думки дотримуються Т. Гундорова, М. Ільницький, А. Матусяк, Я. Поліщук, С. Хороб. «Молодомузівська» дискурсія багата й різноманітна. Цьому сприяє незавершеність, відкритість становлення ранньомодерністського дискурсу, його коливання між «живими» і «символізованими» чуттями, між «реальними» і «стилізованими» формами творчости. Опановуючи можливості нового поетичного вислову, руйнуючи традиційну структуру вираження, задаючи програму для нових текстуальних інтерпретацій, поети «Молодої музи» відкривали внутрішню форму буття модерністської образности» [40, с. 270].

Інша позиція – здебільшого негативне трактування «молодомузівських» творчих тенденцій, особливо в поезії. Дослідники стверджують, що твори поетів не мали особливої цінності як власне модерністські; вони не змогли сформуватися як вагоме явище на тлі європейського модернізму, а порівняно, скажімо, з французьким символізмом це взагалі незначний перехідний етап на зламі століть. У такому дусі формулюють свої думки Г. Грабович, В. Моренець, С. Павличко. Істина, як відомо, посередині.

Ми недарма присвятили досить багато уваги аналізові літературознавчої канви цього питання, оскільки, лише взявши до уваги всі думки, дотичні до поставленої проблеми, можна сформувати об'єктивне бачення місця «Молодої

музи» у становленні раннього українського модернізму. Від розуміння літературно-естетичної позиції молодомузівців, зокрема й Василя Пачовського, залежить подальше трактування ролі їхніх творів у цьому процесі. Крім цього, «молодомузівський» період мав без перебільшення істотний вплив на формування творчої свідомості Пачовського-драматурга. Індивідуалізм, що так ретельно й беззаперечно плекався «музаками» (як жартівливо називали письменників у тогочасному Львові), повною мірою притаманний творчій свідомості автора. Остап Тарнавський про цю особливість говорить так: «Властива характерові Василя Пачовського самобутність допомогла йому знайти себе в модернізмі, що так сильно підкреслював індивідуальність, повну незайманість мистця – людину, за визначенням Ніцше, вищого виміру, жерця мистецтва» [155, с. 17].

П’єси драматурга – цікаве явище з погляду синтезу національного та європейського, традиційного та модерного, суспільного й особистого. «Своєю творчістю В. Пачовський започаткував в українській символістській драматургії лінію, яка пов’язана із загальним національно-політичним рухом і проповідує ідею чинного націоналістичного волюнтаризму, близькоспоріднена з німецьким та польським символізмом, а також, глибше, – з романтизмом» [122, с. 83]. Драматичні твори Пачовського «з одного боку, продовжували традиції українського драматургічного мистецтва, зокрема у міфологізації та мистецькому постулюванні подій і реалій нашого минулого, а з іншого – артикулювали нові тенденції драмопису, насамперед вбирали в себе модерністські стильові напрямки, поєднуючи національні й західноєвропейські художні пошуки, і, щонайважливіше, естетизували українські історіософські ідеї, образи, мотиви та проблеми [175, с. 8].

2.2. Рецепція драматургії Василя Пачовського в літературознавчому контексті доби

На тлі української драматургії першої половини XX століття найвідоміші п’єси Василя Пачовського «Сон української ночі», «Сонце Руїни», «Сфінкс

Європи», «Роман Великий» та «Гетьман Мазепа» становлять неподільну єдність з погляду тематичних, ідейно-естетичних та образних особливостей. Концептуальний мотив цих творів – ідея української державності, яка повинна об'єднати народ у боротьбі за незалежність. Така ідейно-тематична спрямованість була надзвичайно актуальною в час написання драматичних творів, але через ряд обставин драматургія автора за його життя не набула популярності. Імовірно, однією з причин стала відносно невелика кількість літературно-критичних відгуків, що не охоплювала й половини драматичних творів Пачовського. «Головна причина цього ставлення критики до творчости Пачовського не тільки в літературно-мистецькій оцінці, а радше в несприйнятливості оцих ідей «державницького змісту», що випливали з глибоко суб'єктивної інтерпретації поета подій української історії, ще й за допомогою символічної постаті Марка Проклятого – уособлення добрих і лихих прикмет української людини [155, с. 24]. Загалом же, такий концептуально-естетичний вектор творчого доробку – не виняток на тлі українського літературного процесу початку XX століття. Окремі письменники «молодшого» покоління, позиціонуючи себе як адептів модерністських європейських літературних віянь, часто намагались об'єднати особливості цих віянь із актуальною для себе проблематикою. «Успадкувавши від ранніх романтиків високі поривання, вони вбачали у своїй творчості своєрідну «апостольську місію», очікували від неї чинного впливу на оточення, народ, для якого писали. Та реальне життя приносило лише гіркоту розчарувань. В уяві виростав образ «Великої Руїни», «Розбитого храму», «палаючої в огні України», а розпачливі вигуки тонули серед цілковитої байдужості сучасників...» [122, с. 66].

Відомо, що фахова літературна критика має надзвичайно велику вагу для формування естетичної свідомості письменника, окреслення векторів його художнього мислення. Сам драматург у «Моїй сповіді» зазначає: «Та мої товариші... німіли, падали і гасли, як розгублені звізди, бо артистові до праці треба бодай признання і заохоти» [126, с. 30]. Між тим рецензії та репліки

відомих тогочасних літераторів були спрямовані переважно на виявлення й підкреслення слабких сторін у п’єсах Пачовського. Прикметно, що панівні в тогочасній українській літературі реалістичні тенденції проявлялися також і в літературній критиці, тому драматургічний символізм як притаманний авторові тип художнього мислення сприйняли швидше за недолік, ніж за новаторство, оскільки він часто був незрозумілим для читачів та критиків.

Іван Франко схвально відгукувався про ліричну збірку Василя Пачовського «Розсипані перли», однак драматична поема «Сон української ночі», на думку критика, «виявилася слабким наслідуванням польського символіста Виспянського й не справдила, незважаючи на те, що містить багато гарних сцен, покладених на неї надій» [164, с. 730]. Варто зазначити, що таке твердження не зовсім справедливе, оскільки Пачовський вперше у формі драматичного твору намагається символічно осмислити шлях українського народу до здобуття своєї національної держави. Крім того, «Сон української ночі» Василя Пачовського та «Весілля» Станіслава Виспянського мають ряд цілком відмінних рис, зумовлених суто національною своєрідністю обох творів, зокрема, в образному, композиційному й часопросторовому плані. Подібну думку висловлював Микола Євшан, який чи не найоб’єктивніше з усіх критиків оцінював хист Пачовського-драматурга, найяскравіше виокремлював творчі здобутки автора та найбільш конкретно і толерантно вказував на художні недоліки творів. Він наголошував на новизні трактування автором народу України як самосвідомої нації, що пам’ятає свою історію й має національну гордість. Євшан зазначав: «Я думаю, що про подібність обох творів не можна говорити так, немов би щось Пачовський позичив. А коли ми звикли при «Сні української ночі» згадувати «Wesele» (вийшло вперше 1900 року), то треба це пояснити спеціальним характером обох творів та їх відношенням до сучасного життя; що мимоволі їх до себе зближує. Вони обидва є новим словом молодого покоління, що кладе нові підвалини під будову національного храму, немов новою прокламацією в житті народів українського і польського, і повинні належать так само до історії, як до літератури. Але поза спільним обом творам

характером не може бути між ними ніякої ідейної спільности, хоч би вже через те, що обидва твори чисто національні, і кождий з них є випливом питомого національного духа» [50, с. 185]. Та все ж критик зауважував певні проблеми формального компонування п'єси, а також погоджувався з І. Франком щодо вартості «Сну української ночі» як символістського твору.

Нищівною рецензією на драму «Сонце Руїни» в «Літературно-науковому віснику» 1912 року відгукнувся відомий тогочасний критик Остап Грицай. Він детально проаналізував твір з погляду його художньої вартості й літературної майстерності автора, дійшовши висновку, що «Сонце Руїни» аж ніяк не можна назвати драмою. Почасти справедливо і слушно вказуючи на очевидні недоліки в архітектонічній та образній структурі твору (надто великий обсяг тексту, що потребує скорочення для сценічної постановки; значення деяких персонажів, переважно другорядних, для розвитку дії), Грицай все ж інколи перебільшує значимість цих недоліків і прагне будь-що довести необхідність побудови п'єси та моделювання дійових осіб за чіткою логічною лінією без зайвого емоційного струменя. Про персонажів твору він говорить: «А автор забуває, що ті настроєві герої мимо безлічи слів, що пливуть з їх уст, чужі нам як фантоми. Бо вони не передумані, не виведені з історично вірного тла, лиш наліпчені на те тло, мов образки» [38, с. 361]. У другій частині рецензії проступає відверта необ'єктивність в оцінках, намагання знівелювати відносну самостійність авторського художнього мислення у творенні деяких образів, відчувається упередження та надмірно дратівливий тон критичної статті.

Щодо обсягу драматичного твору, задля справедливості, варто зазначити, що певну його частину в друкованому варіанті складають різні додаткові матеріали – портрети історичних осіб (Петра Дорошенка, владики Йосипа Тукальського), численні плани драматичної дії, подані автором, хоч, звісно, вони й не становлять більшості в кількісному значенні. Крім того, на останніх сторінках знаходимо авторський дозвіл на скорочення за необхідності деяких фрагментів драми при сценічній постановці. Це підтверджував і Степан Чарнецький, відомий тогочасний літературний критик, молодомузівець та

режисер однієї з постановок п’єси: «Ми стали викінчувати давніше вже приготовлювану до вистави драму В. Пачовського «Сонце Руїни». Автор дав мені свобідну руку скоротити предовгу протяжну, але прекрасну свою драму. Я це й зробив, обтинаючи її більш, як на одну третину та заступаючи пісню “Ой не дивуйтеся та добрії люде” новою піснею “Ой у лузі червона калина”, до котрої мелодію доробив я сам...» [179, с. 365]. До слова, не тільки критик Грицай закидав Пачовському формальні неоковирності у його творах. І Микола Євшан, і С. Чарнецький здебільшого погоджувалися, що драматичні твори Василя Пачовського не досягли формальної досконалості. Мусимо, однак, констатувати, що різні оглядачі свого часу говорили про цей аспект з неоднаковою мірою, так би мовити, професійної етики, адже літературна критика передбачає насамперед толерантність та повагу до особи автора, незважаючи на рівень художньої вартості його твору. На противагу цим закидам друг письменника В. Бірчак зазначав: «Пачовський як міг, так передумував, випрацьовував і переробляв та вигладжував свої твори. Однак можна сказати те, що Пачовський дуже мало дбав, чи суспільність його зрозуміє, чи ні. За це йшли між нами часті сварки. Втікав від реального життя і проблеми, які були можна вирішити на основі обсервації життя або на основі відповідної лектури, – вирішував одною інтуїцією» [12, с. 28].

Таким чином, попри певну рацію в критичних зауваженнях Остапа Грицая, можемо спостерегти інколи надмірне прагнення критика підігнати мистецький твір під чіткий логічний шаблон, недооцінюючи його ідейно-емоційну наснаженість, а також різкі випади в бік автора, тенденційність в оцінках. Василь Пачовський гостро реагував на подібні закиди: «Ай бо руїнна наша критика, наслідуючи Франка, знеохочує людей до писання, розбубнюючи тільки неґативні сторони творів, обслизує слиною злоради кожний твір, опльовує національну гідність, розганяє таланти від нас до чужинців, доводить до повного застою літератури...» [126, с. 30]. Як бачимо, авторові йшлося насамперед про ідейно-емоційну силу драми, тому не дивно, що баланс між ідеєю, емоцією та формальною стрункістю у творах Василя Пачовського

витриманий не до кінця. Влучно це зауважив Микола Євшан: «Він не може опанувати тої атмосфери, яку серцем чує, не може дати форми тим настроям, яких далеку музику так виразно віддає» [53, с. 340].

Варто також звернути увагу на статтю українського журналіста й громадського діяча Осипа Боднаровича, який на сторінках часопису «Назустріч» полемізував із багатьма закидами на адресу Пачовського. Зокрема, він наводить тези статті «Два покоління», підписаної криптонімом «б. к.». За словником псевдонімів та криптонімів О. Дея, цей криптонім, імовірно, належить Борисові Коваленку – українському літературному критику радянського спрямування, що друкувався на шпальтах багатьох літературних видань [43, с. 60]. Автор «Двох поколінь» стверджує, що українці в певний момент програли історичне змагання через те, що нове покоління виховане на модерністських тенденціях у творах, зокрема, «Молодої музи». Осип Боднарович різко спростовує таку тезу й висловлює протилежну думку: «Виховані на **такій літературі** (тепер підкреслення моє. – О. Б.) ми створили цілий ряд тайних організацій (“Молода Україна”), в яких іще на ґімназійній лавці засталювалися характери, кристалізувалася національно-політична думка, чого реальним вислідом була стотисячна Українська Галицька Армія, якщо не говорити окремо про Українських Січових Стрільців, що простелили благородним трудом шлях від Карпат аж по Дніпро» [14, с. 233]. Окрім цього, Боднарович висловлює полемічні думки щодо вже згаданої рецензії О. Грицая в контексті ідейної спрямованості й духу драми Василя Пачовського.

Михайло Драй-Хмара, відомий дослідник творчості Лесі Українки, розглядає «Сонце Руїни» в компаративістському ключі, проводячи художні паралелі із «Бояринею»: «На таку саму тему написав п’єсу Василь Пачовський... Як показує назва п’єси, автор її ставиться до Петра Дорошенка з особливим пієтетом. Для нього – це свята людина, що віддала своє життя за батьківщину. У п’єсі чути відгомін месіанізму: «Ми є народ покликаний, – каже владика Тукальський. Месіанізм цей, як і всякі духи, привиди та голоси, що їх подибуємо в «Сонці Руїни», Пачовський пересадив, очевидячки, з польського

ґрунту, запозичивши їх у З. Красинського та С. Виспянського. Пачовський для свого твору використав народні оповідання про Сірка, легенду про Михайлика, запровадив до нього силу-силенну народних приказок та прислів'їв з українських дум. Можливо, що він дещо брав і з «Чернігівки» М. Костомарова: ми, принаймні, знайшли чотири спільні моменти в обох цих творах. Є у п'єсі Пачовського й згадка за соболі, що за них мова мовиться в «Боярині», є й московські здрібнілі форми на –шка (гетьманюшка, Альошка), що їх знаходимо в Лесиній поемі (парнішка) [48, с. 148].

У п'ятому томі «Історії української літератури» 1968 року зазначено: «Слабими художньо, плутаними та багатослівними, позбавленими солідної історичної основи були й пізніші історичні драми В. Пачовського «Сфінкс Європи» (1914), «Роман Великий» (1918) та ін.» [67, с. 498]. Очевидно, таке судження зумовлене панівними радянськими ідеологічними постулатами, які вимагали якомога реалістичнішого зображення життя трудових верств населення у літературних творах того часу, а символічно охудожнена концепція відродження Української держави, подана автором, аж ніяк не збігалась із головним мистецьким напрямом – соцреалізмом.

Не відповідає дійсності твердження, що драматургія В. Пачовського позбавлена солідного історичного підґрунтя. Із автобіографічних есе письменника випливають протилежні факти: автор був добре ознайомлений із добою Київської Русі, Козаччини та іншими історичними періодами. Це підтверджують численні екскурси в історію, пояснення логіки вчинків того чи іншого історичного персонажа в конкретній драмі. Інша річ, що специфіка імплементації історичного тла у модерністських драматичних творах не передбачає докладної й обов'язкової реконструкції історичних подій. Прикметно й те, що цитована наукова праця не подає п'єси «Гетьман Мазепа» у переліку основного драматичного доробку автора. Гадаємо, це зумовлено негативним ставленням радянських науковців до вказаної історичної постаті, а загальна оцінка драматургії Пачовського продиктована небажанням зайвий раз

порушувати тему самостійності й державності України, що знайшла своє відображення у цих творах.

Загалом радянська літературознавча та літературно-критична думка не визнавала впровадження у тогочасну драматургію модерністських, особливо ж символістських образів та мотивів. До прикладу, в праці «Український драматичний театр» (1967) одна з основних художніх засад п'єси Спиридона Черкасенка «Про що тирса шелестіла» – національна історія як символ – була визнана антихудожнім мелодраматичним прийомом, свідомим запереченням засад реалізму. Однак визнаним майстром «буржуазно-націоналістичної драми» автори праці все ж назвали Василя Пачовського. Його твори тут потрактовано як «художньо безпомічні трагедії з історії України», «найяскравіший вираз націоналістичних тенденцій українського модернізму». «Ідеалізація козаччини й оплакування долі України, довжелезні монологи і банальні символи, цілковитий антиісторизм і сентиментальне розчулення, усе це, разом узяте, просто антихудожнє і свідчило про глухий кут, у який зайшла буржуазно-націоналістична «історична драма» [158, с. 355]. Із сучасного наукового погляду така оцінка видається тенденційною, оскільки наочно демонструє радикальне несприйняття в радянському літературознавстві модернізму, зокрема символізму як мистецького напряму, ототожнення його із «буржуазно-націоналістичними» антихудожніми концепціями. Тому логічно, що основні символістські риси драматичного твору потрактовано в негативному світлі: «Як і всі драматичні твори цього автора, п'єса розтягнена, переповнена блідими, схематичними персонажами-символами, зовнішніми театральними ефектами, дзвоном шабель і громом гармат... всупереч намірам автора Дорошенко постає з його твору безвольною, неврівноваженою людиною, яка у всьому здається на волю інших» [67, с. 498].

Українські науковці в діаспорі мали значно більший простір для висловлювання незаангажованих суджень. Того ж 1967 року в журналі «Визвольний шлях» (Лондон) вийшла стаття В. Шаяна про Василя Пачовського. В ній дослідник зауважує: «Тут слід сказати хоч кілька слів на

оборону методи творчости В. Пачовського проти того вузького чи «поширеного» реалізму, що знайшов своє завершення в т. зв. соцреалізмі, накинувши свої штампи, як загальнозобов'язуючі норми цінности. Наслідком цього наші горе-літературознавці не спроможні побачити значення творчости Пачовського саме як символіста, як історіософа, що дає своє поглиблене психо-ідеологічне розуміння історичної дійсности» [180, с. 434].

Хронологічно пізніші драматичні твори автора «Сфінкс Європи» (1914) та «Роман Великий» (1918) взагалі не мали критичних відгуків в українських літературних колах. В. Пачовський зазначав, що більш далекоглядною в цьому плані виявилась польська влада, оскільки заборонила ці твори через їхнє ідейне підґрунтя. Про «Гетьмана Мазепу» писалися рецензії у львівському двомісячнику «Назустріч» та у «Віснику» (фактично продовження «ЛНВ» після 1932 року), проте з них випливало повне нерозуміння головних художніх домінант п'єси, хоча із сучасної точки зору вони цілком надаються до рецепції. Зокрема, у вісниківській рецензії Л. Граничка зауважував: «Дістати до рецензії рівночасно аж три драматичні твори, драму, комедію і містерію – це таки небудьяке свято сьогодні, коли така велика посуха саме на ці жанри літературної творчости (разом із «Гетьманом Мазепою» В. Пачовського рецензувались також драма Б. Гомзина «Кров кличе» та комедія В. Павлусевича «Добродій людства». – А. В.). Ми добре розуміємо, що оцінювати тексти драматичних творів, це те саме, що оцінювати партитури музичних творів. Драматичний твір – це тільки одна третя дійсної вистави в театрі, де співпрацюють ще таланти режісера та актора. При тексті драматичного твору можемо оцінити тільки ті можливости, що повстають перед виконувачами на сцені» [10, с. 312].

Однак, подаючи власну оцінку драматичного твору Пачовського, рецензент все ж висвітлював ряд, з його точки зору, художніх недоліків п'єси: «Мазепа не дав всім знати, що держава дасть кожному талан. А від чого ж він, отой Марко, виступає в творі як душа маси? Він же знав про пляни Мазепи – надармо тепер кається...» [10, с. 313]. Тому автор у «Моїй сповіді» був

змушений докладно пояснювати концептуальні ідеї твору, а також ґенезу Марка Проклятого як наскрізного персонажа своєї драматургії.

Таким чином, п'єси Василя Пачовського лише частково були досліджені за життя письменника. Найбільша заслуга у цьому Миколи Євшана як проникливого й талановитого критика. Однак невелика кількість посутніх критичних публікацій не повинна стати на заваді подальшим дослідженням драматичних творів автора, які є частиною початкового етапу утвердження модерністських тенденцій в українській драмі.

2.3. «Мистецтво для мистецтва» versus ідея: творчі шукання автора

У літературознавчому студіюванні доробку письменників-молодомузівців інколи простежується намагання ототожнити їхні творчі концепції з принципом «мистецтва для мистецтва», яку молоді поети запозичили у Станіслава Пшибишевського, лідера «Молодої Польщі» й адепта вказаного принципу. «Пшибишевський стверджував, що «мистецтво не має ніякої цілі, його ціль сама у собі; воно є абсолютне, бо воно відбиває Абсолют, а саме Душу. Тож як абсолют воно не може вкластися в ніякі рами, воно не може служити ніякій ідеї... Вчити суспільність, чи підносити її мораль, чи теж збуджувати патріотизм або соціальні інстинкти при помочі мистецьких засобів – значить принижувати мистецтво, скидати його вниз з вершин Абсолюту в мізерну випадковість життя [цит. за 155, с. 13].

Недоречно, проте, розглядати творчість усіх молодомузівців під таким кутом зору, тим більше, що між програмними положеннями С. Пшибишевського та ідеями О. Луцького, викладеними у статті «Молода муза» (сприйнятій як маніфест угрупування), є істотна різниця, і це переконливо доводить Остап Тарнавський: «Луцький не пішов так далеко, як Пшибишевський, щоб відірвати мистецтво від життя. Навпаки, в дальшому виводі він здобувається на єресь відносно абсолютного мистецтва, як його бачив Пшибишевський, і погоджується з поняттям мистецтва для народу, з

утилітарним мистецтвом, що має служити народові...» [155, с. 15]. Єдина заувага – творчість має передбачати не утилітаризм у красі, а красиве у корисному. Отже, «принцип «мистецтва для мистецтва» у розумінні «Молодої Польщі» та «Молодої музи» мав відмінності, тому літературну діяльність молодомузівців слід розглядати в контексті національної специфіки історичних, культурних, соціальних чинників, що мали вплив на формування українського літературного процесу початку ХХ століття» [22, с. 14].

Твори Василя Пачовського зазвичай підпадають під розгляд крізь призму ідеї «чистого мистецтва» завдяки уривку з його поезії, що цитується дуже часто й нібито покликаний продемонструвати прагнення до чистого мистецтва як основну творчу концепцію автора:

То є штука, я не пхаю
Тут ідей, настроєм маю
Нагу душу розбудить... [144, с. 293]

Роман Ковалів зазначає, що насправді ця фраза зумовлена логікою ліричного сюжету, яка потребувала адекватної семантики, а не сторонніх матриць. «Вірш «Дамен-вальс» полемічною відвертістю шокував зашорену народницькими, соціалістичними та іншими концепціями соціального Super-ego читацьку аудиторію, за уявленням якої література має виконувати провіденціальну, дидактичну тощо функції. Відтоді часто цитували початок строфи, вирвавши її з контексту твору, аби звинуватити модерністів у «втечі» від життя. Насправді в рецепції відбулася груба підміна понять, що нею завжди зловживала соціальна критика» [72, с. 470-471]. Тим більше, заглиблюючись у вивчення еволюції основних ідейно-тематичних маркерів у ліриці та драматургії письменника, таке швидше декларативне твердження важко сприйняти всерйоз. «Пачовського ніяк не можна назвати практичним представником чи теоретичним оборонцем принципу «мистецтво для мистецтва», поет часто говорить про свій громадський обов’язок, про боротьбу цього обов’язку з особистими почуттями» [153, с. 269]. Ця теза знаходить своє підтвердження й у спогадах сучасників, з яких відомо, що Василя Пачовського

надзвичайно турбувала суспільно-політична ситуація в Україні на початку XX століття. Зрештою, це відображено і в п'єсах автора. Постійна залежність українських земель від іноземних держав, поразка українських визвольних змагань 1914-1923 рр., міжвоєнна розруха, загальний суспільний занепад – ключові фактори, що впливали на формування творчої свідомості Пачовського-драматурга. Показовим є випадок, коли 1920 року на Шевченківському вечорі в Ужгороді письменник під час своєї промови запальним тоном сказав у бік одного із присутніх, французького генерала Парі: «Закував версайський мир Україну і віддав її комуністам і ляхам! Але ми, українці, переживемо версайський мир, переживемо і Англію, і Францію, і Польщу, і большевиків! Україна вічна!» [Цит. за 12, с. 25].

«Потреба пошуку модерного українського стилю підкріплювалась також тогочасними філософсько-світоглядними та ідеологічними настановами. Передусім ішлося про теоретичне обґрунтування цінності окремої нації з усіма притаманними їй специфічними характеристиками» [122, с. 68], причому на цьому обґрунтуванні письменники намагались максимально зосередитись, застосовуючи максимально широкий у сенсі жанрових художніх конструкцій інструментарій. Так, за словами Миколи Ільницького, тема бездержавності української нації у творчості В. Пачовського «розвивається паралельними шляхами: як ліричний мотив у поезіях і як послідовна концепція у драматичних творах» [60, с. 53]. Тобто на рівні творчих маніфестів проголошується прагнення творити чисту Красу, але насправді значна частина ліричних творів і всі без винятку п'єси Пачовського пронизані ідеєю боротьби за становлення національної держави, а наскрізний персонаж драматичних творів Марко Проклятий, за твердженням автора, втілює гріх українського бездержав'я. «Так із жерця краси у вибраному світі «мистецтва для мистецтва», що його принесла хвиля модернізму, під ударами якої Василь Пачовський виплив на поетичний горизонт, поет визначив себе жерцем у храмі виідеалізованої держави свого народу, ідентифікуючи свою долю як поета з долею власного народу. В автобіографічному есеї поет пояснює своє становище так: «Доки ми є

поневолена нація, поти мистецтво мусить заступати храм держави» [155, с. 23]. Парадоксально в цьому плані, що спроба порівняння концептуальних художніх особливостей драматургії Пачовського із естетичною програмою Пшибишевського, швидше за все, привела б нас до думки, що один із головних виразників ідей польського модернізму назвав би драми українського автора «євангелієм для убогих», оскільки «тенденційне мистецтво, мистецтво-насолода, мистецтво-патріотизм, мистецтво, що має моральну чи соціальну ціль, перестає бути мистецтвом...» [цит. за 155, с. 13]. Хоча це не означає, що польські драматурги-символісти цілком уникали тенденції як такої у своїх творах. Навпаки, «подібну ситуацію можна обсервувати і в інших літературах поневолених народів, перш за все у польській літературі. І там модерністи не залишились вірні тільки гаслові «мистецтво для мистецтва», що його заманіфестував Пшибишевський. І Тетмаєр, і Каспрович, і Виспянський знайшли шлях до загальних національних проблем, посвятили цим проблемам свій талант і стали співцями польської національної літератури» [155, с. 23].

Таким чином, у смисловому полі окресленої проблеми тенденційності/атенденційності домінант художнього мислення Василя Пачовського осібно постає вагомий сегмент, що й досі неоднозначно висвітлюється у працях літературознавців – це симбіоз атенденційних ліричних і тенденційних драматичних модусів у художньому мисленні письменника. «Драматичні твори поета з їх «філософією політики», з характерною для них ускладненою символікою, розтягненістю, умовністю багатьох сцен не додавали авторові чарівних «Розсипаних перлів» популярності, викликали часом надто різкі оцінки критики, внаслідок чого й виник прецедент із протиставленням Пачовського-лірика, співця кохання, Пачовському-мислителеві, державнику, історикові в поезії, що й понині тяжіє над ім’ям письменника» [36, с. 20].

Загалом дослідники цього питання найчастіше зауважують, що не варто категорично протиставляти ідейність у драмі та умовну «чистоту» в поезіях Пачовського. Чому умовну? Через те, що насправді при ближчому ознайомленні із його поетичним доробком виявляємо чимало тенденційних

мотивів, які пізніше реалізуються у драматургії. Про це говорить сучасник В. Пачовського, автор «Української богеми» Петро Карманський: «Сучасні недооцінюють ролі, яку відігравала поезія Пачовського у вихованні цеї молоді, що колись, не тільки на словах, співала січову пісню: «А ми тую червону калину підіймемо». Забувають про те, що пісню цю співали на полях слави ті, що пили напій захоплення й віри з його «Сну української ночі», «Сфінкса Європи» і «Сонця Руїни». В тих часах це був сильний напій для молодечих серць синів батьків, які мали надто тверді голови. Можливо, що в сьогоднішньої молоді цей напій не спричинює завороту голови; та від цього значення Пачовського не меншає» [70, с. 60-62]. І вже цілком справедливою в контексті історичних подій початку XX століття здається думка О. Тарнавського: «Пачовський радше нагадує Яна Каспровича з «Молодої Польщі» – поета, що здобув собі визнання національного барда» [155, с. 18]. На жаль, сьогодні лірика В. Пачовського, зокрема й патріотична, належно не оцінена й не має популярності серед широкого кола читачів.

Ідейно-тематичний синкретизм відзначають і сучасні літературознавці. Лідія Голомб зауважує: «Образи-символи державницьких ідей, на яких будуються ці твори, проникають і в лірику поета, формують ключові ідеї всієї його творчості» [36, с. 20]. А за словами Р. Коваліва, національно-історичні драми «з'являлися паралельно з любовною й еротичною лірикою, що не дає підстав для протиставлення В. Пачовського як поета-естета поетові-державнику, закидання йому роздвоєння свідомості» [72, с. 471]. Якщо ж взяти до уваги думки самого письменника, викладені в передмові до «Золотих воріт», він чітко декларує перевагу тенденційних чинників над ідеалами «чистого мистецтва» у власній творчості. «Мені йде на шістдесятий рік життя, що його віддав я на вислугу великій ідеї воскресення Нації. Для неї жертвував молодість, кар'єру, родину, славу творця *творів вічної краси* (курсив наш – А. В.)» [89, с. 50].

З іншого боку, навіть сьогодні стійким є неписаний і досить схематичний стереотип: нахил до тенденційності у тематиці твору неминуче породжує

спонуку до реалістичних засобів поетики, що їх авторське художнє мислення використовує для реалізації художнього задуму. Однак у цьому конкретному випадку помилково було б уважати, що ідейна домінанта неухильно тяжіє над естетичною свідомістю Василя Пачовського, цілком зумовлюючи поетику драматичних поем, вносячи в неї реалістичний струмінь. Навпаки, драматург у кожному окремому творі вдало поєднує символістські модуси з рисами романтизму, імпресіонізму, неоромантизму тощо. Особливо в ранніх драматичних творах письменник уникає навмисного спрощення й примітивізації ідеї, спонукає реципієнта докласти зусиль до її розуміння через сприйняття й трактування образів-символів.

Тому справедливою щодо творчої манери Пачовського є теза, висловлена Ларисою Мороз: «Символістську поетику виявляє відсутність у творі простолінійно висловленої тенденції» [114, с. 98]. Автор одягає концептуальний стрижень кожної своєї п’єси у найвигадливіші поетикальні шати, використовує надзвичайно велике різноманіття зображально-виражальних засобів, конструює деякі образи у незвичний спосіб. «...Тут нерозривно поєднані пізнання, поетичний образ і вияв, дійсність і візія, ідеологія і віра. Все це разом творить нову форму пізнання і літературного стилю» [180, с. 435]. Автор насичує сюжет плетивом реальних та оніричних елементів із символічним відтінком, нерозривно поєднуючи їх у цілісну художню структуру. «Для нього ніщо не було неможливе. Снував на тему відновлення української держави найсміливіші фантастичні плани, а свої фантасмагорії годував спіритизмом, інтимною розмовою з духами» [70, с. 59-60].

В цілому на підставі такого симбіозу форми й змісту, тематики й поетики у драматичному доробку Василя Пачовського можна погодитись із думкою, яку висловлює Р. Ковалів: «Він був типовим українським модерністом, ставився до художніх, соціальних і національних явищ як рівновеликих, трактував Україну як естетичну категорію» [72, с. 471]. Таким чином, творча манера письменника не тяжіє до крайнощів чи то концепції «мистецтва для мистецтва», чи то

всеохопної тенденційної заангажованості. Підносячи важливість ідейної домінанти у своїх п’єсах, Василь Пачовський не абсолютизує її на шкоду художній структурі твору, а синтезує основні ідейні концепти й модерністську поетику, утворюючи оригінальний корелятивний тип формозмістової організації художнього твору.

Проаналізувавши окреслене нами коло питань, попри різні, часом діаметрально протилежні позиції дослідників можемо стверджувати, що «Молода муза» як літературно-мистецьке явище на початку XX століття виконала важливу функцію рецепції європейських модерністських віянь та здійснила спробу впровадити риси модерністської поетики в українську літературу. Залучаючи досвід польських, австрійських, чеських та інших літераторів, «молодомузівці» намагались поєднувати його з українськими ментальними особливостями, національною специфікою через використання народнопоетичних, фольклорних, символіко-міфологічних мотивів та образів у своїх творах.

Хоча заснування «Молодої музи» не було відправним етапом творчої діяльності Василя Пачовського, але мистецько-культурна атмосфера, яка створювалась завдяки контактам «молодомузівців» із закордонними діячами, вплинула на його становлення саме як драматурга. Символічна образність, формування побутових та любовних конфліктів поряд із головним, мелодійність та ритміка мови – всі ці риси драматичних творів Василя Пачовського, безперечно, ґрунтуються на його поетичній творчості «молодомузівського» періоду.

Розглянуті літературно-критичні джерела свідчать про нерозуміння й несприйняття ідейно-естетичної основи творів драматурга. Можемо зазначити, що недостатньо об’єктивна критика чи й узагалі відсутність будь-яких відгуків на окремі п’єси справила негативний вплив на творчість автора, оскільки фактично не було конструктивних зауважень до його п’єс (крім рецензій Миколи Євшана), які допомогли б Василеві Пачовському підвищити художній рівень своїх творів.

Вивчивши питання тенденційності/атенденційності драматичного доробку письменника у зв’язку із популярним у той час естетичним принципом «мистецтва для мистецтва», декларативно перейнятим «молодомузівцями», можемо зробити висновок, що Василь Пачовський хоч і висловлював свою прихильність до такої естетичної програми, однак не ігнорував у своїх поезіях мотивів любові до рідної землі й відновлення української державності. А в драматичному доробку автора названі мотиви поступово набирають сили, стають магістральними та служать ідейно-естетичним каркасом більшості п’єс («Сон української ночі», «Сонце Руїни», «Сфінкс Європи», «Роман Великий» та «Гетьман Мазепа»). Таким чином, немає підстав розглядати ці два тематичні напрямки як взаємовиключні чи опозиційні один до одного у творчій свідомості письменника, радше можна говорити про поступову зміну тематичних парадигм і водночас родо-жанрових форм його літературної творчості.

Література до розділу

10, 12, 14, 22, 36, 38, 40, 43, 48, 50, 53, 54, 60, 63, 65, 67, 70, 72, 89, 114, 122, 126, 144, 146, 153, 155, 158, 164, 175, 179, 180, 182.

РОЗДІЛ 3. ДОМІНАНТНІ КОНЦЕПТИ ХУДОЖНЬОГО МИСЛЕННЯ ВАСИЛЯ ПАЧОВСЬКОГО У ДРАМАТИЧНИХ ТВОРАХ 1903-1914 рр.

3.1. Типологія символізму в драматичній поемі «Сон української ночі»

Хронологічно перша драматична поема Василя Пачовського «Сон української ночі» є найбільш поліфонічною й неоднорідною в сенсі репрезентації характерних для письменника ідейно-естетичних домінант, особливостей компонування характерів, поетикальних засобів конструювання художньої дійсності. У цьому драматичному творі «народна фантастика вигадливо переплітається з історичними натяками та алюзіями без будь-якої хронологічної послідовності, але за логікою розвитку авторської ідеї. Суть її полягає у тому, що прагнення народу до державної незалежності може завершитися успіхом тільки тоді, коли він (народ) бачить перед собою «золотий вінець», тобто державницьку ідею, яка має об'єднати всі суспільні стани, і віддає перевагу цьому «золотому вінцю» над «огнистим мечем», тобто над класовою боротьбою і соціальними переворотами» [65, с. 134].

Спонуки автора до написання твору трактуються багатьма літературознавцями у різних аспектах: суто історичному, ідейному та художньо-естетичному. Так, сучасник письменника Остап Тарнавський пише: «Пачовський був у Відні, відвідував вистави Ваґнерових «Нібелюнґів», коли у німецьких часописах вичитав вістку про селянські страйки на Полтавщині, здавлені князем Оболенським. Страйки, як подавала преса, були вислідом діяльности Революційної Української Партії. Тоді зродилась у поета ідея «Сну української ночі». Поет повернувся в Галичину і тут написав цей твір, що його видав видавець Михайло Петрицький в 1903 році» [155, с. 19]. Таким чином, може виникнути думка, що поштовх до творення образно-символічної основи «Сну...» багато в чому був зумовлений німецькою культурою, перенесенням її образів на український ґрунт. Але цю думку можна повністю заперечити, якщо детальніше розглянути ідейне підґрунтя драматичної поеми. «Ідея твору – як писав самий поет в «Автобіографії» – говорила, що зрив народу не може

покінчитися успіхом, коли народ не бачить «золотого вінця», цебто державної ідеї, бо його провідники поклали головну вагу на викування меча, цебто розвал існуючого ладу без свого державного ідеалу». Це й є початок творчости Василя Пачовського з думкою про державне відродження українського народу та початок його конфлікту з провідними колами українського політичного і суспільного життя» [155, с. 19]. Таке формулювання головних ідейних векторів «Сну...» дозволяє говорити про новий рівень змістової наснаженості окремих образів, спільних із німецьким епосом, а отже, про їхню концептуальну окремішність. «Золото, з якого студенти кують «Золотий вінок України», – основний прасимвол Пачовського, – зовсім не золото Райну, за яке відбувається відвічна боротьба між поколіннями підземних Карликів, Титанів і Богів із Вальгаллі. В ідеальному світі Василя Пачовського золото вже не має влади над душами його героїв» [180, с. 431].

Після виходу драматичної поеми на неї посипався шквал критики. Твір назвали ідейно незрозумілим, несценічним і художньо маловартісним. Проте В. Пачовський, відомий своєю гострою реакцією на критичні відгуки про його твори, все ж наполегливо обстоював ідейну основу п’єси. «Автор драми визнав «недостачі у формі» свого твору, але ідейний напрямок, започаткований у «Сні української ночі», послідовно й цілеспрямовано розвивав у подальших творах...» [65, с. 134]. Критична оцінка Франком «Сну...» спричинила багато дискусій щодо оригінальності твору й міри художніх запозичень українського автора в польського. Дослідники вказаної проблеми стверджують, що не варто говорити про пряме наслідування однієї драми іншою, оскільки обидва твори мають свою національну основу й персонажів, зумовлених тогочасними українськими та польськими реаліями, а також окремі відмінні образні й архітектонічні риси. «До написання поеми поета спонукало бажання спростувати російську історіографію, завдяки якій «українця обрабовано з його геройської історії, звинувачено гетьманів у «недемократизмі». Віршова трагедія... привернула увагу модерністської критики, схильної вбачати в Україні естетичну категорію» [72, с. 471-472]. Зокрема Микола Євшан, який чи

не першим з українських критиків став на захист драматичного твору Пачовського, зауважував різницю у творенні концептуальних образів обох п'єс: «Золотий вінець я уважаю супроти złotego rogu Виспянського за самостійний, як також і Сміхунчика супроти Chochoła. В них забагато є задушевности та близькости до душі поета, щоб уважати їх за позичку» [51, с. 52].

Безперечно, літературні здобутки «Молодої Польщі» мали великий вплив на формування модерністських тенденцій у творах літераторів Галичини початку ХХ століття, тому із сучасної точки зору не здається дивним, що п'єса «Сон української ночі» ідейно, естетично й поетикально споріднена із «Весіллям» С. Виспянського. Сьогодні особливо перспективними є дослідження творчості драматургів у контексті української та польської модерної драми, що дозволяють яскравіше відобразити загальне суспільно-історичне та мистецько-естетичне тло, яке сприяло становленню й розвиткові модернізму в Польщі та Україні, а також провести типологічні паралелі між цими літературними явищами в контексті національної ідентичності кожного народу.

У наш час про відсутність перспективи сценічної постановки «Сну...» можна дискутувати. Це твердження може бути доречним хіба що у часовому контексті зламу століть із проекцією на соціально-культурну специфіку тогочасної української аудиторії: «Оскільки міське населення України у ХІХ ст. значною мірою було русифіковане, то драматичні твори й вистави за ними були в основному орієнтовані на сільських глядачів. «А це формувало в драматургії специфічні характеристики персонажів, певну жанрову структуру (тяжіння до мелодрами та побутової комедії), зрештою феномен української музично-драматичної вистави» [108, с. 10]. Тому «Сон української ночі» був ще не на часі ні з погляду літературно-художнього, ні з мистецько-театрального. У суто технічній площині «заміт щодо несценічности драми був у часах популярности її оправданий [86, с. 632], але вже в першій половині ХХ століття рівень розвитку театрального мистецтва в Україні дозволяв створити виставу за твором: «...у великих театрах, де техніка інсценізації дійшла до вершин, можна

би вивести на сцені «Сон української ночі», розуміється з відповідним опрацюванням. Напевно, був би вивів її на сцені і геніяльний Лесь Курбас в умовинах української вільної держави» [86, с. 632]. Певна річ, історичні умови не сприяли цьому, та й ідеологія п'єси не вкладалася в рамки більшовицької пропаганди, оскільки занадто безапеляційно підносила право і прагнення українського народу до незалежності.

Одним із аспектів аналізу художнього світу «Сну української ночі» є окреслення специфічних рис образної системи твору. На перший погляд, тут репрезентований множинний образ протагоніста – троє студентів, які повинні викувати золотий вінець, символ державності України. Всі юнаки мають дещо різні політичні переконання, але спільне бачення майбутнього України як самостійної держави. Степан Хороб зазначає: «Василь Пачовський у своєму драматургічному творі мистецьки синтезує соціально-політичну ситуацію тогочасної Галичини й України в цілому, подаючи все це в майстерно естетизованій формі» [176, с. 180]. Особливість характеротворення цих персонажів у тому, що вони майже повністю статичні. Автор означує їх місію з перших рядків твору й подальші свої художні потенції зосереджує на розкритті перипетій та конфліктів, що трапляються на шляху до здійснення цієї місії, не акцентуючи особливої уваги на внутрішньому розвиткові чи якихось суперечливих емоційних порухах цих героїв, крім, хіба що, душевних метань третього студента в момент слабкості його волі – вимушеного тимчасового відречення від України. Тому можемо говорити про помітну романтичну домінанту в характерах студентів. «Ідея необхідності подвигу не виникає з аналізу суперечностей, а стає внутрішньою потребою героя завдяки його причетності до національної історії... В рамках твору герой не вдосконалюється, тим більше не формується, а виступає речником ідеї: він з самого початку героїчний, незалежно від перипетій і фіналу, результатів його боротьби [74, с. 71]. З іншого боку, образ Сміхунчика – представника модерністського іронічного дискурсу п'єси – постає ніби віддзеркаленням психології головних персонажів, їхньої беззаперечної й безкомпромісної віри в

здійснення задуманого. Влучні іронічні зауваження та ліричні репліки Сміхунчика означують іншу сторону втілення національної ідеї в життя – спочатку натовп має звільнитися від впливу Марка Проклятого, стати народом, а потім вже нацією; інакше люди просто не зрозуміють символічного призначення золотого вінця й змарнують свій історичний шанс на визволення.

Простежмо витоки й формування іронічного контексту образотворення Сміхунчика більш докладно. Загалом при намаганні виокремити у творчості Василя Пачовського елементи іронічного дискурсу як виразної риси модернізму знаходимо в українському літературознавстві велику кількість неоднозначних, а іноді й полярних думок. Означена проблема, проте, обмежується здебільшого критичними зауваженнями щодо «молодомузівської» поетичної спадщини автора, натомість п’єси до уваги не беруться. Ось чому це питання потребує ширшого аналізу. Оскільки перші спроби Пачовського у царині драматургії припадають на період існування «Молодої музи», то цілком доречно шукати першооснови формування іронічної парадигми у його поезіях.

Перш за все розгляньмо проблему полівалентності розуміння терміна «іронія», оскільки в різних контекстах це поняття має відмінні функціональні особливості. Найбільш усталено іронія сприймається як глузливо-критичний засіб комічного в літературі, спрямований на виявлення автором певних негативних рис у зображуваному предметі. «Іронія – це насмішка, замаскована зовнішньою благопристойною формою» [92, с. 313]. Слід, однак, зважати на багатоаспектність використання іронії в різних смислових полях у різні епохи. «Іронія в літературі – це набагато складніше явище. Постає вона, мабуть, із того, що людський дух перебуває у конфронтації з життєвими парадоксами, які не дістають розв’язання...» [цит. за 112, с. 69].

Р. Струць зауважує, що історично в літературі сформувалися різні типи іронії: сократівська, романтична, драматична та інші [154, с. 39]. Проте загалом суть цих типологічних категорій зводиться до того, що іронічні засоби зображення дозволяють більш чи менш завуальовано ретранслювати реальний світ у художній формі, констатувати чи заперечувати дійсність або ж бунтувати

проти неї. З цього випливає необов'язковість яскраво вираженого сміхового ефекту іронії в літературному творі: «Іронічне висловлювання може, але не мусить творити комічну ситуацію і викликати посмішку чи й регіт» [150, с. 12].

У чому ж суть власне модерністської іронії? Ростислав Семків зазначає: «іронія у модерністів, у підсумку, є "гіркою", вона замішується на шаленій тузі за оновленням і одночасній зневірі в можливостях нового ренесансу» [150, с. 16]. Одночасно можемо спостерегти, що гірке усвідомлення й осмислення дійсності є особливістю драматичного різновиду іронії (драматичної за духом, внутрішнім змістом; проте, як побачимо далі, Василь Пачовський всеохопно втілить цю гірку іронію у своїх п'єсах, намагаючись створити драматичну формозмістову єдність). З іншого боку, В. Моренець стверджує, що функціональний аспект модерністської іронії полягає насамперед у художній саморефлексії: «...іронія стає модерністською власне через те, що спрямовується сама на себе в дзеркалах різних дискурсів...» [112, с. 72]. Так чи інакше суть цього явища полягає у переході від прихованого глузування над чимось до осмислення парадоксів життя, неможливості погодитися з ними чи подолати їх.

Як уже зазначалось, іронічний дискурс у творчості «молодомузівців», зокрема й В. Пачовського, – питання ще більш дискусійне, ніж їхня приналежність до раннього українського модернізму. Зокрема, В. Моренець, аналізуючи вірш В. Пачовського «Віє вітер на калину», вказує на нездатність ліричного героя до саморефлексії, іронізування над старим багатим нареченим своєї коханої за допомогою міфологічно-фольклорного образу чортика, а отже, на вжитковість та примітивізм іронії у поетичному тексті. «Ця іронічність ще не вміє озиратися на саму себе, ще не має контексту, з якого вона могла б це зробити... Контекстом іронії раннього українського модернізму є фольклорний, народнопоетичний, що його Молодомузівська іронія не тільки не «зруйнувала», а собою примножила. Як уже зазначалося раніше, цей контекст є принципово безрефлективним» [112, с. 69-70].

З іншого боку, при повторному прочитанні вірша виникає відчуття такого собі глузування від безсилля: герой не в змозі завадити розгортанню ситуації, тому іронія – його єдиний інструмент самовтішання. «З такого погляду, іроніки – щасливі люди: коли в інших розвивається невроз на ґрунті осмислення принципової несумісності бажань і можливостей їхньої реалізації, іроніки мають шанси сховатися за “непевними” висловлюваннями, текстами, двозначними діями, розрядити напругу комізмом або бодай скепсисом» [150, с. 17-18]. Щодо використання таких іронічних засобів у поезії «молодомузівців» Т. Гундорова зазначає: «*Іронічний* модерністський дискурс... закріплює відносність мови в їхніх спробах повністю актуалізувати модерний зміст, а також руйнує контексти, необхідні для кожного з типів висловлювання, розмикає співвіднесеність значення, суб’єкта і структури, що їх поєднує... Гра, блазнювання зрештою змикаються із об’єктивізацією жестів туги, самоти» [40, с. 269]. Також доцільно зауважити, що вказаний вірш належить до першої збірки Василя Пачовського «Розсипані перли» (1901), яка хоча й презентувала силу ліричного таланту автора, проте, без сумніву, ще не була досконалою. Між тим поезії «молодомузівського» періоду (1906-1909) означують поступове формування іронічної парадигми образів, пов’язаних зі спектром патріотичних мотивів, що їх авторська ідейно-естетична свідомість все частіше реалізує у цих творах.

Як уже було зазначено, у «Сні української ночі» перший погляд читача зупиняється на трьох студентах, формально головних персонажах, на яких покладена відповідальна державотворча місія. Але в ранніх драматичних творах Василя Пачовського завжди присутня якась двоїстість, різнополярність цілісного (що за суттю своєю вписується у загальну естетичну систему модернізму). Персонажем-двійником, своєрідною «надбудовою» щодо сукупного протагоніста твору стає Сміхунчик – молодий, красивий, проте дещо дивний хлопець, син України і Сонця. Драматург у своїх примітках до твору визначає символічну природу цього персонажа так: «Сміхунчик – «узмисловлення українського гумору і гіркого сміху та лету буйної душі

українського народу у сферу далеких горизонтів» [129, с. 291]. Уже внутрішня форма імені орієнтує читача на особливості його характеру: він грається зі словами, розмовляє плутано й незрозуміло, іронічними дотепами говорить про серйозні речі або ж відверто глузує з ворогів. Його репліки формують немовби прозору іронічну оболонку, крізь яку читач сприймає й осмислює дію твору. Але якісна особливість його іронії – сумне, гірке осмислення суспільно-національного становища українців. При цьому в реципієнта не виникає відчуття відстороненості чи вищості Сміхунчика, він не прагне когось висміяти чи принизити. Герой в іронічній манері коментує події, проте також є їх співучасником, частиною загальної картини. Сміхунчик говорить про себе, що він – морська піна, яка завжди міниться, мерехкотить і сміється, але коли її вхопити руками, то лишиться капля, гірка, як сльоза. Цю автохарактеристику можна витлумачити як відповідну до зовнішності героя (у ремарці автор особливо детально змальовує на його обличчі сатирично-іронічну усмішку-маску), а також до його внутрішньої сутності, яка ховається за веселим виглядом:

Жаль і сміх – один горіх!
Жаль – то зерно, лушпа – сміх!
Сум – то хмара чорних дум,
Сміх – то блискавиця їх! [129, с. 16].

Із вуст Сміхунчика лунають звинувачення на адресу дітей України, народу, який не розуміє закликів матері до боротьби, бо має сліпі очі. Натомість русалки не розуміють суті його плутаної мови:

Що наплів той баламут?!
Крилами йде в кождий кут –
Зьвіздами стріляє в бруд! [129, с. 10].

У цьому контексті варто згадати про одну особливість драматургії Василя Пачовського: у його творах присутня сильна авторська позиція щодо певних подій чи суспільно-політичних ідей. Свої переконання він висловлює вустами протагоністів або ж дотичних до них персонажів. З точки зору психології

художньої творчості таке явище набуває рис *перевтілення* автора у літературного героя: «Створюючи образи-персонажі, змальовуючи певну ситуацію, письменник прагне якнайглибше проникнути у психологію характеру, достовірно відтворити обставини, в яких відбуваються події. З цією метою він, подібно до актора, вдається до перевтілення, тобто живе життям героя твору, перебуває в уявлюваних обставинах» [11, с. 272]. Так, у «Сні української ночі» чи не найбільшим адептом авторської позиції є саме Сміхунчик. «В ньому багато рис характеру самого автора. Він бо писав під псевдонімом Сміхунчик» [86, с. 631]. Якщо взяти до уваги це твердження, то можемо з певністю говорити про нову якість іронії у творчості Пачовського – саморефлексія, недостатній рівень якої зауважували дослідники в його поезіях. Адже автор вкладає свої думки в уста Сміхунчика, відчуває себе у нерозривній єдності зі своїм персонажем, а отже, – зі своїм народом. «Митець, що практикує, – це спостерігач-експериментатор. Іронія дає йому можливість підніматися над будь-яким способом дослідження реальності, тобто фактично є універсальним засобом у боротьбі з догматизмом» [33, с. 44].

Попри зовнішній розвиток дії – кування студентами золотого вінця, введення в дію гетьманів, визначних діячів, саме Сміхунчик у символічно-іронічному тоні озвучує ключову тезу авторської державницької концепції: марно виголошувати високі заклики, бо народ – сліпе дитя – їх все рівно не зрозуміє. Мати-Україна повинна вмити дитині очі, щоб вона прозріла і підтримала активних діячів, які докладають зусиль до становлення незалежності того-таки народу. Бо інакше не буде користі ні від появи гетьманів, ні від страждань Матері, ні навіть від золотого вінця:

Дурно час собі псують –
Хочуть, аби хтіли сміти
Ті, що не посміють хтіти! [129, с. 24].

Таким чином, «крізь пафос ідейного наснаження виразно пробивається іронічний дискурс Автора, особливо рельєфний у площині словесної гри...» [96,

с. 29]. Коли Сміхунчик бачить поранену Матір у кутку печери, то з гіркою іронією картає себе:

Хто се, Мамо, мамин кат?
мамі не давав порад –
не стеріг все від біди,
а літав десь тамтуди?!
(показує на небо)
Ой жаль, Мамо, жаль,
чистий, як хрусталь!
хто се винен? вічний блуд:
очи там, а я тут
(показує на небо, відтак на Неї)
Став ся Мамин кат!! [129, с. 141].

Разом з іронічною тональністю цитованого уривка та специфічною грою слів у репліках Сміхунчика виразно відчувається високий рівень ритмо-музичної організації монологу Сміхунчика, що підсилює символістське наснаження цього образу. Сам автор на деякі закиди критиків щодо незрозумілої їм у той час мелодики й зміни тональностей художнього віршованого тексту відповідав з певною ноткою образи: «Незгідне з правдою є, що я «не зберігаю правил милозвучности», бо я примінюю такі її тайни, про які творцеві «каменистих віршів» не снилося; тому мої вірші стають народною піснею. Я можу їх переписати на нев'язану мову без зміни порядку, а вони грають як пісні рівним числом ріжнородних голосівок поперемінно з акордами ріжнородних шелестівок, дібраних для вислову сили і настрою. Тої тайни милозвучности навчився не з французьких книжок, а вслухався як син священика в милозвучність пісень на святах і жнивах, зелеіяний мріями казки з уст бабусі Гнатихи в рідному селі від дитинства» [126, с. 34]. Загалом же, тяжіння до мелодійності, музичності у компонуванні реплік персонажів та загальній організації драматичних творів є характерною рисою символістського художнього мислення В. Пачовського-драматурга.

У фінальній п’ятій дії відбувається двобій Сміхунчика й Демона. Прикметно, що цей епізод не творить напруженої трагічної атмосфери, як повинен би, а супроводжується іронічно-сатиртичними мовними варіаціями, вигуками й діями, блазнюванням. Отже, читач розуміє, що зло необов’язково мусить бути подолане за допомогою сили, сміх та іронія тут відіграють роль значно сильнішої зброї. Цікавий авторський штрих – гра Сміхунчика масками: він знімає маску іронії й припиняє говорити загадками лише тоді, коли думає, що вже здолав Демона, позбавив його крил. Визволення Матері від гніту ворогів він повинен зустріти зі справжнім обличчям, адже зло, на його думку, вже не має сили. Але у фіналі Сміхунчик знову одягає іронічну маску, оскільки всі його надії розбиваються об підступність Демона і Цареслава, Україна знову поневолена, а Марко як душа натовпу не зміг побачити золотого вінця, бо так і не обмив очі зі сліпоти.

Отже, образ Сміхунчика у «Сні української ночі» складний і багатоплановий. Тому для глибокого прочитання усіх його філософсько-символічних модусів не можна сприймати персонажа надто однобоко, у дусі або реалістичному або ж лише фантастичному. Тим більше не варто вважати його прямим наслідуванням образу Хохола із драми С. Виспянського «Весілля», як це робили деякі літературознавці й критики одразу ж після виходу драматичної поеми Василя Пачовського. Починаючи з праць Миколи Євшана й закінчуючи дослідженнями сучасних літературознавців (М. Ільницького, Н. Малютіної, М. Медицької, С. Хороба та ін.) можемо впевнитись, що Сміхунчик – багато в чому національний характер з інколи надмірним самоспівчуттям, але й із чітко вираженою самоіронією.

У драматичних творах автора серед усієї різноманітності історичних і напівлегендарних постатей чітко виокремлюється образ Марка Проклятого. Він присутній у п’єсах «Сон української ночі», «Сонце Руїни», «Сфінкс Європи», «Гетьман Мазепа» та містичному епосі «Золоті ворота». На перший погляд, Марко Проклятий не може претендувати на статус оригінального витвору авторського художнього мислення, оскільки має фольклорне походження; крім

того, він був героєм однойменної повісті Олекси Стороженка, де зображений як нерозкаяний грішник, що його не приймає ні небо, ні пекло. У Стороженка Марко постає уособленням глибокого занепаду, прозаїк великою мірою звертає увагу на морально-дидактичний аспект змалювання цього персонажа відповідно до панівних тенденцій тогочасної української літератури. Натомість Василь Пачовський у своїх драматичних творах виводить образ Марка на новий рівень – рівень символічного осмислення цієї постаті як втілення прокляття українського народу за його спонтанність, інертність та недалекоглядність у намаганні створити власну державу: «Над усіма українцями тяжить прокляття бездержавности, почуття вини і гріха за розвал своєї держави, який жде відкуплення через жертви героїв. Над усіма тяжить первородний гріх нашої нації, що завалила свою державу за татарських часів татарськими людьми. Ось і ґенеза «Марка Проклятого» [34, с. 53].

Торкаючись проблеми моделювання образу Марка Проклятого, варто розглянути її особливості з позицій психології художньої творчості, оскільки вказаний персонаж – концептуальний для творчості Пачовського як з точки зору ідейного навантаження, так і в плані моделювання драматичного конфлікту. Письменник як митець слова у своїй літературній творчості прагне реалізувати власні креативні концепції шляхом творення оригінальних форм і способів моделювання художньої дійсності. У процесі роботи над образною системою твору автор намагається щонайширше репрезентувати основну естетично-смислову спрямованість того чи іншого персонажа. Однак при цьому відбувається не тільки формування письменником художнього образу, а й вплив цього образу на креативні ресурси художнього мислення митця: «Розглядаючи питання відношення творчої активності письменника і життєвого матеріалу в процесі художнього освоєння дійсності, треба постійно мати на увазі двосторонній, діалектичний характер їх зв’язків. У результаті такої взаємодії, з одного боку, суб’єкт збагачує свою природу, свій внутрішній світ, а з іншого – естетично збагачує саму дійсність, підносить її на якісно новий рівень, відкриваючи в ній нові можливості, внутрішні потенції розвитку» [134,

с. 120-121]. У цьому контексті пригадується відома теза Гюстава Флобера «Мадам Боварі – це я», що слугує прикладом взаємопроникнення та взаємовпливу автора і створеного ним образу.

Пачовський в автобіографічних нарисах багаторазово пояснював ґенезу Марка як персонажа своїх творів. Власне, ці нариси, а також нотатки до драматичних творів, авторські пояснення основних концепцій тієї чи іншої драми, спогади друзів є надзвичайно корисним матеріалом, що допомагає цілісно осягнути естетичні та психологічні основи творчості драматурга. У «Моїй сповіді» автор пише: «...той Марко Проклятий, то не постать моєї насолоди, а мого болю, бо він є узмисловленням вічного прокляття гріху, що нам усім гне спину і хребет ярмом бездержав'я...» [126, с. 39]. Як бачимо, творча свідомість письменника мала внутрішню необхідність знову і знову виводити цей образ у кожній п'єсі, раз у раз зосереджувати увагу на концептуальному його значенні. Така потреба виникала, зокрема, і через несприйняття державницької доктрини галицькою інтелігенцією, серед якої на той час мали велику вагу соціал-демократичні ідеї. «Поет почув у собі поклик розбудити новий тип українця-державника, рисами якого були б національна гордість і самопошана. Та його ідеї не знаходили визнання у провідних колах і на тому тлі постав конфлікт, що постійно поглиблювався» [155, с. 19].

Глибока й болюча рефлексія автора над причинами української бездержавності призводить до поступового розвитку постаті Марка Проклятого, взаємопроникнення драматурга й персонажа, коли уже не автор визначає шлях функціонування образу, а образ уповні впливає на естетичну свідомість автора. З одного боку, Василь Пачовський невблаганно звинувачує у гріху бездержавності український народ, інертну масу на чолі з Марком Проклятим, що своїми ж руками знищує власне майбутнє, а з іншого – письменник сам є частиною народу, на підсвідомому рівні відчуває і свою провину, тому він не може дистанціюватися й повинен нести відповідальність разом з іншими. Сам В. Пачовський про це пише так: «Хто десять разів у житті був вигнаний з рідної хати за свою ідею, той мусить повірити в прокляття свого

я, в прокляття свого роду й прокляття свого народу, що все хоче добре, а все йому виходить на зло. Я створив Марка Проклятого, бо я відчув його у собі!» [132, с. 151].

Так, у «Сні...» образ Марка вже присутній, проте він істотно затінений постатями Демона й Цареслава; цей персонаж іще не сформований до кінця як основний винуватець бездержавності України. Та й сам драматург ще не допускає трагічного завершення подій, коли анархічна сутність Марка зводить нанівець усі національно-визвольні дії чи зусилля – «Сон української ночі» має відкритий фінал. В. Пачовський у найнапруженіший момент малює завершальну сцену ніби застиглою, а над персонажами сходить криваве сонце – символ ймовірного трагічного завершення грандіозної державницької боротьби. Тому близьким до істини видається твердження: «Сон української ночі» – це перш за все пересторога перед самим тільки стихійним бунтом мас, перед «державою люду», перед вибухом самих тільки занархізованих інстинктів» [180, с. 434].

Таким чином, авторські ідеї не зосереджені в особі одного персонажа. У час публікації п’єси такий художній прийом багатьом здавався щонайменше незрозумілим і нечітким, розмитим, а то й недоречним у драматичному творі: «По “Сні” можна було навіть сумніватися, чи Пачовський дійде коли до такої повної абнеґації своєї наскрізь лірично-патетичної натури, щоб міг начертати чисто предметовий (отже, драматичний) образ чоловіка» [38, с. 103]. Без сумніву, ця п’єса не могла бути художньо й поетикально досконалою, оскільки стала дебютом Пачовського як драматурга. Однак, враховуючи наскрізь символістський вимір твору й ту величезну вагу, якої письменник надавав символам в образах, мові, навіть ремарках «Сну української ночі», можемо вважати таке твердження не зовсім справедливим.

У ранніх п’єсах Василь Пачовський не створює широкого простору для дії конкретизованих жіночих персонажів. «Сон української ночі» містить лише всеохопний образ-символ України. «Своєрідно інтерпретуючи ідею культу землі, у трагедії «Сон української ночі» автор змальовує Україну не лише як

певну територію, а як Сакральну землю, як Матір. Образ Матері-Землі-України, втілюючи жіноче начало, постає як образ дружини Сонця, що народжує світлого сина Сміхунчика» [168, с. 9]. Водночас можемо зауважити реалізацію характерного для письменника мотиву жіночої зради у сцені важкого сонного напівзабуття студентів під впливом Демона. Третій студент на мить піддається вмовлянням і сльозам своєї коханої дівчини Галі й відрікається від України, щоб уникнути тяжких мук, однак навіть хвилинна слабкість призводить до передчуття духовної смерті:

Най буде так, що я умер...
«Я не Українець тепер –
Я буду... русский чоловік!..»
Та серце гріх роздер повік... [129, с. 113].

Актуальним і надзвичайно важливим для цілісного розуміння художнього світу п’єси є розгляд часопросторової специфіки дії, оскільки загалом у драматичних творах Пачовського хронотоп охоплює як реальну, дійсну, так і містичну, фантастичну площину. Автор нерідко вплітає у канву ірреального часу мотиви сну. «У метафізично-алегоричних драмах В. Пачовського, які він сам називав трагедіями, містеріями, дія переноситься у площину ідеальних сутностей, але трагедія «Сон української ночі» та інші його драми виходять за межі так званої драми ідей» [96, с. 29]. Реальний і фантастичний часопростір тут інколи переплетені настільки, що дуже важко провести чітку межу між ними, а подекуди грань між реальним та ірреальним фактично стерта.

Така тенденція драматичного мислення характерна і для «Весілля» Станіслава Виспянського. Фантастичними засобами творення художньої дійсності обом драматургам вдається точніше передати специфічні душевні стани героїв, натякнути на подальший розвиток дії, а отже, залучити читача або ж глядача до власного розуміння образів-символів, трактування й доповнення авторських ідейно-естетичних концепцій, закладених у кожній із п’єс. Тут важливо встановити значення ірреального, зокрема оніричного, хронотопу для художньої цілісності драматичної поеми «Сон української ночі» Василя

Пачовського в контексті спорідненості із драмою «Весілля» Станіслава Виспянського, а також перспективи розгляду ірреального часопростору крізь призму символістських домінант драматичного мислення авторів.

Драматичний твір «Сон української ночі» своєю назвою спонукає до думки, що ірреальний час і простір мають всеохопний, тотальний характер. Цю особливість подекуди спостерігаємо й у драмі «Весілля». «Уся дія драматичних творів «Весілля» і «Сну української ночі» проходить в атмосфері містичності, візійності й ірреальності, забарвлена фольклорно-міфологічною поетикою» [104, с. 152]. Можемо зауважити, що Виспянський віддає перевагу більш-менш рівномірному балансуванню справжнього й візійного світів, достатньою мірою змальовує соціальні особливості, звичаї та побут народу; ірреальний візійний часопростір уводиться автором лише із початком другого акту. Натомість у Пачовського ми бачимо конструювання ірреального хронотопу як первинну концепцію творення п’єси, а розкриття реальних подій – чи то швидше натяки на них – спостерігається з розвитком дії. Та й сама структура і загальне значення візійності як композиційного об’єднувального прийому в обох творах має різну природу. Микола Ільницький влучно зауважує, що видіння у Виспянського зазвичай вводяться як ретроспективне продовження картин сучасного, а в Пачовського навпаки – вони постають суцільними символами, що потребують розшифрування [61, с. 42].

Першим сигналом до символічного сприймання хронотопу п’єс є те, що дія відбувається вночі й триває до світанку. Традиційно ніч – це пора містичного мороку, коли особливу силу має зло, «ніч – мати сну та смерті; як сам захід сонця, так і настання ночі людина здавна сприймала з тривогою» [55, с. 399]. У такому часопросторовому контексті розгляд «Сну української ночі» як цілісного символістського твору є особливо актуальним. Троє студентів у кришталевій печері кують золотий вінець – символ державності України, який своїм сяйвом переборює морок ночі. Варто звернути увагу, що печера – закритий локус, який перебуває під землею. Це вказує на важливість і священність усіх дій, які там проводяться, а також на залучення до цих дій

лише окремих утаємничених людей. «У міфологічному контексті вказаний простір може трактуватися як місце проведення обряду ініціації – перетворення дитини на дорослого чоловіка, переходу людини з одного стану в інший для звершення важливих і серйозних справ. Завдяки творенню автором саме такого міфологічного простору студенти символічно сприймаються як обрані, посвячені юнаки, що повинні виконати місію відновлення української держави. Кування золотого вінця – своєрідне ініціаційне випробування для них, виконання якого дозволить повести за собою народ» [18, с. 116].

Дія у драматичному творі хронологічно обмежена однією ніччю й світанком. Ця композиційна особливість відповідає принципу єдності часу як одному із основних факторів вдалої побудови драматичного твору.* Однак тут виникає певна особливість, яка, на нашу думку, чи не найбільше ускладнює рецепцію драматичної поеми – це взаємонакладання різних площин дії. З одного боку, застосування принципу часової єдності до будь-якої п’єси апріорі дає можливість пожвавити розвиток подій, зробити кульмінацію більш очікуваною, а драматичний твір загалом – більш динамічним та цікавим. З іншого – у «Сні української ночі» на цей композиційний прийом накладається тотальна символізація художнього часопростору. Символічний фантастичний час тут стиснутий подібно до пружини, яка ось-ось має випростатись, величезний калейдоскоп подій укладений в дуже стислі часові рамки. Це позначається і на формуванні конфліктології п’єси (багатовікова боротьба народу з ворожими силами за здобуття державності втілюється у фінальну битву Сміхунчика і Демона перед світанком), і на зображенні персонажів (усі напружено чекають початку гасла, що спричинить вибух; Мазепа закликає студентів не покладати рук, щоби встигнути викувати золотий вінець до того

---

* Хоча застосування правила трьох єдностей зазвичай асоціюють із класицистичною драмою і теоретичними розробками Ніколя Буало, проте чи не вперше на важливість дотримання у трагедії, скажімо, єдності часу звертав увагу ще Аристотель у своїй «Поетиці»: «Щодо протяжності зображуваних подій у часі, то трагедія має по можливості вмістити свою дію в одноденний кругообіг сонця або якнайменше з нього виступати» [1, с. 47]. Варто зазначити, що художній ефект цього прийому робить актуальним його застосування і в сучасних драматичних творах.

моменту, коли прозвучить клич Богдана Хмельницького, який має знаменувати загальнонаціональний здвиг і перший крок до формування української держави).

Характерною ознакою ірреального часу в «Сні української ночі» є введення в дію персонажів-духів, гетьманів козацької України, що байдужі до плину земного часу і символізують незнищенність ідеї, заради якої вони покинули потойбіччя. «Як і Станіслав Виспянський, драматург оживляє гетьманів, письменників Шевченка, Гоголя, Куліша, Драгоманова і навіть дух древнього Бояна через візії, уявлення, сновидіння» [176, с. 183]. До слова, у творі польського автора фігурують не тільки примари історичних діячів, а й містично-символічний образ Хохола, поява якого ніби спрямована на підготовку інших дійових осіб (а зрештою, й читачів або ж глядачів) до появи духів визначних постатей. Водночас «із появою Хохола у драматичну дію включається світ народних вірувань, міфів, легенд, літературних алюзій, авторської фантазії, окарикатурених в поетиці тексту» [96, с. 43].

Композиційно драма «Весілля» відзначається більшою стрункістю, ніж твір українського автора. Можливо, у цьому полягає причина її більш вдалої сценічної історії порівняно зі «Сном української ночі». Як зауважує Н. Малютіна, п’єси Виспянського загалом «містили певні стратегії театрального бачення, притаманні С. Виспянському-режисеру» [96, с. 29]. Перша дія «Весілля», виписана зі значними вкрапленнями рис реалістичної драми, чіткіше прив’язує розвиток подій до реальної площини, на основі якої реципієнт має змогу сприймати символічну інтенцію автора, виражену в подальшому їх розгортанні. Модерністські елементи набувають своєї сили у другому й сповна реалізуються у третьому акті «Весілля». «У другому акті відбувається значне ускладнення дії: контрапункт діалогів реальних персонажів і матеріалізованих конструктів-візій, що з’являються в їхній уяві, відтворює панорамну картину історичного, соціального літературно-мистецького буття польської культури та ментальності. Розмикається час і простір: у роздвоєній свідомості гостей весілля з’являються візійні образи, що персоніфікуються і

вступають у діалоги, які виявляють авторську оцінку» [96, с. 42]. Водночас, багато дослідників творчості Виспянського акцентують увагу на структурно-смислових паралелях драми «Весілля» із традиційною організацією вертепного дійства (шопки). Це виявляється у символічному рухові персонажів по колу (вказаний принцип є домінантним організувальним чинником у творі драматурга), а також у застосуванні символічно-міфологічного часопростору танцю.

Дія драматичної поеми Пачовського не виписана в чіткій хронологічній послідовності, для неї характерна одночасна багатоплановість. Однак це не можна ставити на карб авторові як хибу літературної майстерності (хоча й був «Сон української ночі» першим драматичним твором Пачовського) чи очевидний недолік у плані сценічного потенціалу п’єси. Імовірно, саме творенням нерозчленованої реально-ірреальної площини твору авторська символістська ідейно-естетична свідомість поривалась виразити свою потугу в змалюванні візії національного воскресіння України. Більшість сцен у творі розрахована на рецепцію в символістському ключі. Чому певний епізод розвивається саме так, для чого одночасно з ним відбувається ще якась подія, яким має бути підсумок – усе це читач або глядач може зрозуміти, залучивши власний інтуїтивний потенціал до сприймання і трактування символічного ірреального часопростору. «Дійство... не проривається в сучасність, воно сприймається як візія майбутнього через викликання минулого» [61, с. 44].

Суто оніричний хронотоп виражений у двох драматичних творах по-різному. Наталія Малютіна зазначає, що у «Весіллі» фінальне запрошення Хохола всіх гостей до символічного танцю-сну (смерті) осмислюється як «fatum польської свідомості», кепкування з колективних ілюзій [96, с. 43]. Тобто оніричний хронотоп у польській драмі накладається на сакрально-фантастичний час і простір танцю як домінанти драматичної акції.

Відомо, що танець здавна вважався магічною дією, яка виконується тільки певними втаємниченими особами або ж усім колективом людей і повинна допомогти у здійсненні якоїсь мети. Танці звичайно супроводжували різні

обрядодії, зокрема й обряд ініціації. Степан Хороб вказує, що у «Весіллі» танець Хохола може вважатися «символом громадянського маразму, до якого призводить народ пасивне чекання якогось чудотворного визволителя, безнадійність усіх традиційних, вузьконаціональних і вузькопатріотичних ілюзій» [176, с. 179]. Справді, виходячи з первинної сутності Хохола, можна це трактувати саме так. Однак, беручи до уваги міфологічний контекст танцю як ритуальної дії, варто розглянути цей епізод як своєрідний обряд ініціації, випробування і перетворення польського народу, після якого люди зміняться, психологічно й ментально дозріють, стануть іншими – сильнішими й наполегливішими у боротьбі за долю своєї держави. І можливо, цей громадянський маразм є першим кроком на шляху до повного очищення власної свідомості від усіляких очікувань дива й подібних псевдосподівань, адже запал реально-ірреального дійства – скороминущий і недовготривалий, а ідея незалежності – вічна.

Символічний простір танцю у «Весіллі» окреслений колом і спрямований на ще яскравіше виділення драматургом ідейної концепції прагнення до об’єднання народу. Така форма була основною для виконання ритуального танцю, а ще відображала культ Сонця й Місяця у первісному суспільстві. Коло символізує акт єднання, родинні зв’язки, національну та етнічну спорідненість. Недарма у багатьох народів, зокрема й слов’янських, збереглися танці, що виконуються в колі (коломийка, аркан).

У «Сні української ночі» оніричні часопросторові елементи виражені імпліцитно. Студенти від утоми та злих навіювань Демона засинають у печері мертвим сном, відокремлені від решти світу сірчаним димом, що його напускає той злий дух. Лише русалкова вода – символічний образ народної поезії – має силу визволити їх зі смертельного сну. Можна трактувати обмежений закритий простір як царство смерті, в якому волею злих сил ув’язнена світла ідея, а проведений у смертельному сні час – як втрачений, не використаний для здійснення покладеної на студентів місії.

Сірчаний дим, викликаний демоном, виходить з-під землі й заступає дорогу гетьманам до печери, де сплять студенти. У тексті маємо його символічно-образну інтерпретацію як кровавого. Дим є стіною між студентами та козацькими ватажками; це символічний кордон, перешкода, яку злі сили ставлять на шляху до золотого вінця – уособлення великої державницької ідеї в авторському розумінні. Дим – це отрута, що «зачиняє уста», а живі постаті крізь його завісу здаються мертвими холодними статуями. Таким чином, символічно переосмисливши цей просторовий образ, реципієнт підсвідомо відчуває лихо, поразку великої справи, невдачу в її здійсненні.

Земний та потойбічний світи зустрічаються один з одним у сцені молитви України. Вона (Україна) із надзвичайною розпукою та жалем нарікає на ті муки і страждання, які довелося витерпіти її народові. Водночас десь із-під землі лунає, мов грім, голос, наказуючи не хулити Бога, щоб не заслужити ще більшої кари. Дослідник В. Лев зауважує: «З великим пієтизмом [Василь Пачовський. – А.В.] представив Україну, називаючи її займенником особовим, пишучи з великої букви, називаючи деколи Мамою. Мати-Україна піклується своїми дітьми, страждає за них, з великої любови Вона навіть хулить Богові» [86, с. 631].

Ремарки в обох п’єсах, вважаємо, можна розглядати як окремий масштабний елемент авторського символістського мислення – настільки велике тут їх значення. На поліфункціональність ремарки в українській модерній драматургії вказує Степан Хороб, зазначаючи, що саме вона має характерну здатність вступати у складні взаємини з діалогом і монологом, стає одним із засобів драматичного характеротворення й принципом структурування обставин та ситуацій у розгортанні подій твору, сприяє розкриттю мотивацій дій і вчинків героїв [169, с. 59]. Її роль дуже важлива для розуміння часопросторових параметрів акції у п’єсах. Василь Пачовський описує локальні межі дії надзвичайно натхненно, поетично, подекуди навіть занадто масштабно, аніж того вимагає авторська ремарка у драматичному творі: «Ліворуч [берег Дніпра] піднесений у горб, що спадає провалом. У тому проваллі леліються

леготом вітру зелені очерети, обжемчужені сріблистою росою... На самім обриві берега видно полудневий спад високої могили» [129, с. 1]. Однак це стимулює уяву читача, спонукає його до змалювання у власній свідомості величних і прекрасних краєвидів – символу української землі. Обширні за розміром топоси таять у собі пам’ять про героїчні події минулого й натякають на відтворення їх у майбутньому. З іншого боку, це відкритий простір природи, в якому є місце для існування міфологічних (Русалок) та містичних (духів, Демона) істот. «У символістському художньому мисленні Василя Пачовського природа проступає одухотвореною субстанцією, що легко асоціюється з думками й почуваннями людини, що зрештою набуває трансцендентних рис» [176, с. 182].

Таким чином, художній простір твору можна умовно класифікувати як реальний чи ірреальний завдяки конкретним означенням місця дії – підземна печера, берег Дніпра тощо. Причому фантастичний зріз подій розгорнутий переважно у підземеллі, а тогочасне життя різних соціальних верств населення подане в обрамленні звичних панорам української природи. Варто зауважити, що в такому структуруванні топосу простежується ідея міфологічної світової вертикалі, хоча третя її ланка – небесна сфера – означена у творі імпліцитно. Якщо ж художні топоси твору певним чином ще можна аналізувати за допомогою категорій реального/фантастичного, то розгляд часової площини дії за цими критеріями неможливий. Хоча хронологічні межі дії чітко проступають у ремарках, та й зрештою в назві драматичної поеми – це всього одна ніч, проте насправді твір презентує грандіозну символічну картину боротьби за українську незалежність. Автор уводить у дію героїв абсолютно різних епох української історії, а також міфологічних істот української демонології. «Він звів широкі сторіччя нашої історії в одну ніч, внаслідок чого акція драми перевантажена подробицями фактів, а ще більше участю природи в діях людей та ірреального світу» [86, с. 632]. Отже, масштабна подієва канва із наскрізними символічними вкрапленнями накладається на кілька годин реального часового виміру.

Четверта дія «Сну...» розпочинається масштабним змалюванням величної картини передсвітанкової пори. Формально це авторська ремарка, проте з точки зору часопросторового аналізу твору вона має велику вагу, тим більше, що написана швидше в епічному ключі, ніж у драматичному. Світанок – це час сподівання на краще, час, коли зло втрачає свою силу. Перед нами постає вільний степ, огорнутий сизою мрякою і надзвичайною тишею, яку вряди-годи порушує спів Русалок. Ніби грім, звучить серед цієї тиші голос Богдана, який запитує, де вінець, де правда, де щастя-рай. Такий контраст умиротвореного передсвітнього часопростору та потужної гучної репліки спонукає до передчуття лиха. Початок п’ятої дії знаменує собою велике народне віче у часі світанку: «Тихо на землі, хоч маком сій! Але що гуде, що клекотить під землею? Велике віче цілого народу – на зарані воскресення! Так, правда – вже голубіє сапфірове небо на сході... Займається на світ!» [129, с. 246]. Урочистий тон ремарки підтверджується дальшими подіями: уламок гори обвалюється в провалля, відкриваючи вхід до печери. Звідти виринає торжествена хода, в центрі якої студенти несуть золотий вінець. Кульмінаційним моментом є сцена, коли Вона одягає вінець на себе. Отже, український народ звільняється з полону, виходить із підземного царства мороку на світ, бачачи перед собою золотий вінець. Не усвідомлюючи до кінця його значення, народ, у символістській свідомості автора, перетворюється на некерований натовп, руйнівну стихію, душею якої є Марко Проклятий.

Станіслав Виспянський у своїй драмі символічно окреслює часопростір дії вже на початку твору в першій ремарці: «Noc listopadowa; w chacie, w świetlicy» [185]. Далі подано звичайні для ремарки уточнення особливостей інтер’єру хати, проте вже цим першим реченням автор блискуче формулює атмосферу, яка буде панувати впродовж дії. Ніч пізньої осені сповна віддзеркалює основні ідейні концепти – тугу за незреалізованою незалежністю польського народу, надії на майбутнє воскресіння держави. Також в означенні пори року можна вловити натяк на поразку листопадового повстання 1830 року, який символічно

наштовхує на входження в атмосферу розбитих ілюзій та сподівань на здобуття самостійної держави.

Фінальна сцена твору українського автора виписана у трагічному дусі. Золотий вінець піднесений перед мільйонами невидющих очей натовпу на чолі з Марком. Блиск вінця зливається із кривавим блиском сонця, що сходить. Автор ставить риторичне запитання: «Ох коли вже стане те сходюче сонце ясне, не кроваве?» [129, с. 289]. Таким чином, оптимістичний за природою світанковий час дисгармоніює із зображуваними подіями й означає, що проллється ще багато крові, перш ніж натовп зможе прозріти, стати народом і зрозуміти вагу державницької ідеї.

У «Весіллі» символічно спорідненим із образом золотого вінця є образ золотого рогу, який має скликати селян до боротьби за незалежність Польщі. М. Медицька зазначає: «Золотий ріг у Виспянського символізує, як і в системі єгипетських ієрогліфів, прагнення «прокласти собі дорогу»... він постає символом «тієї утопії, якою живе народ», котрий говорить, що повстане тільки в тому випадку, коли почує звук Золотого рога» [104, с. 162]. Однак його роль залишається до кінця не виконаною – у Ясека падає шапка, і він губить ріг на роздоріжжях («u rozstajnych dróg»). Символічно постає тут основний локус – роздоріжжя. «Роздоріжжя, розстань – місце, звідки розходяться або куди сходяться дві чи кілька доріг; розпуття; символ вибору; здавна вважається фатальним, тому, лаючи, заклинають: «Хай тебе винесе на роздоріжжя!» (маючи на увазі, очевидно, нечисту силу, яка полюбляє це місце); …у давнину на роздоріжжях ховали самогубців та карних злочинців, душі яких не знали спокою й переслідували прохожих; …фатальність цього місця визначила переносний зміст сполучення на роздоріжжі – у стані нерішучості, важких роздумів, вагань» [55, с. 505-506]; роздоріжжя здавна сприймалося як символ нескінченного пошуку, блукань. Таким чином, символічне хронотопне конструювання ситуації спонукає реципієнта до підсвідомого розуміння поразки запланованих суспільних зрушень.

Отже, трактування ірреального часопростору крізь призму символістського драматичного мислення Василя Пачовського та Станіслава Виспянського допомагає чіткіше і повніше осягнути основні ідейні засади творчості драматургів попри популярну модерністську настанову на «мистецтво для мистецтва», одним із головних адептів якої був Станіслав Пшибишевський. Символізм Василя Пачовського в усіх без винятку його п'єсах спрямований на артикулювання єдиної ідеї – становлення і розбудови самостійної України. Автор вірив, що колись після важкого і затяжного летаргічного сну української держави обов'язково настане ранок, і світло його засліплюватиме не кривавою загравою, а блискучим сяйвом золотого вінця України. Приблизно в тій же площині лежить ідейне спрямування «Весілля» Станіслава Виспянського щодо майбутнього Польщі. І хоча з точки зору загальної літературної вартості значення творчості Виспянського у польській літературі оцінюється незрівнянно вище, ніж значення творчості Пачовського в українській, проте в контексті глибини націєтворчих основ їхньої драматургії ці автори можуть бути поставлені на один щабель: Виспянський – як помітний представник польських національних прагнень у драматургії, а Пачовський – як чи не найяскравіший, хоч і не оцінений належно, виразник української державницької ідеї в національній літературі.

У сенсі жанрового аналізу це найбільш складний драматичний твір автора. Еклектичність будови, одночасна багатоплановість, нерозчленованість реального та фантастичного світів, навмисне авторське спрямування до символізації дійсності – специфічні сегменти художнього задуму Василя Пачовського, які дозволяють говорити про розгортання його символістського художнього мислення у драматургії. При цьому концептуальні образи твору – золотий вінець, огнистий меч, русалкову воду, сліпе дитя – не можна трактувати як алегорії, оскільки вони мають значно глибший підтекст і працюють на загальний символістський континуум драматичного тексту. Загалом у художній атмосфері переважає лірико-драматична тональність, репрезентована діалогами студентів, духів гетьманів, культурних діячів, а

також поєднана з тонкою іронією Сміхунчика. Лірична емоційно-настроєва домінанта посилюється, коли автор вустами Сміхунчика змальовує складну долю й поневіряння Матері-України. Між тим рівень динамізму дії не тяжіє до уповільнення, хоча й не має особливо активного розгортання. Вустами персонажів озвучуються філософсько-політичні концепції, особисті світоглядні переконання, натомість зовнішні обставини змальовані порівняно менш панорамно, хоч і не вкрай скупо. Ліро-епічне начало представлене, насамперед, у ремарках, що їх можна вважати окремими пейзажними замальовками, спрямованими на досягнення художньо-естетичного рецептивного ефекту. Епічний струмінь посилюється завдяки модифікованим рефренам, навіяним найвидатнішими українськими літературними творами («Заповіт» Т. Шевченка, «Слово о полку Ігоревім»). В цілому вказані особливості дають змогу трактувати «Сон української ночі» як драматичну поему. «На практиці, звичайно, і ці критерії незрідка розмиваються, однак ще одна суто рецепційна ознака полягає в тому, що, читаючи ліро-драму, відчуваємо її тяжіння до поеми, а читаючи епо-драму – тяжіння до повісті чи роману» [156, с. 131-132].

Навіть значний, подекуди невиправдано розширений обсяг п’єси все ж не дає приводу класифікувати її як драму для читання, оскільки твори такого штибу «сюжетно аскетичніші, сповнені складних філософських узагальнень, інколи схожі на тривалий статичний діалог або ж ретардований монолог» [143, с. 2], тобто драматична поема більш динамічна, ніж «драма для читання». Врешті, можна взяти до уваги тезу Аристотеля, який пов’язує величину твору із межовою зрозумілістю фабули: «Щодо визначення обсягу трагедії, виходячи з самої її суті, то завжди краща величиною та фабула, яку поширено до цілковитої ясності. Отже, для простоти визначення можна сказати: достатні такі межі величини, в яких при послідовному розвиткові подій можуть з ймовірністю або неминучістю виникати переходи від нещастя до щастя або від щастя до нещастя» [1, с. 51].

Звичайно, драматична поема як літературний «межирід» (термін А. Ткаченка) має свої особливості реалізації конфлікту й характерів на сцені,

проте дія у ньому не затінюється епічним полотном, а гармонійно розвивається на його тлі із домінувальними ліричними вкрапленнями. Так, у «Сні...» маємо цілу низку символіко-фантасмагоричних картин, розмаїтий спектр емоційних сцен, які спонукають читача/глядача активно сприймати й трансформувати події, характери, образи-символи у власній свідомості, стаючи таким чином співучасником та співавтором акту креації художнього твору. Містерійна площина, з погляду Н. Малютіної, має такий вияв: «У тексті вибудовується ланка міфологічних наративів про очищення й прозріння сліпого люду за допомогою цілющої води поезії, про прокляття Духу Богдана та звільнення від нього шляхом принесення себе у жертву матері-України, про недосяжність ідеалу вінця для нездатного його пізнати народу-грішника, образ якого втілено у багатоплановій постаті Марка Проклятого» [97, с. 35]. Загалом «Сон...» – багатоплощинний художній твір, який потребує більш ґрунтовних та об'ємних досліджень стосовно втілення авторської ідейно-естетичної свідомості у драматичному жанровому утворенні.

Резюмуючи, можна погодитись із тим, що «Сон української ночі» «...досить радикально рве зв'язки з традиціями й нормами реалістичного театру. Фактом такого розриву галицька література (а з нею й ціла українська) навіть випередила російську: 1903 року Блок ще не писав «Балаганчика» й «Незнакомки» (що з ними, як із художніми досягненнями, український твір порівнювати, звичайно, не можна)» [153, с. 265]. Попри великий спектр літературознавчих розвідок драматична поема Василя Пачовського, на наш погляд, ще не дістала належної оцінки в сенсі ваги для становлення української символістської драми, з погляду свого сценічного потенціалу, а також виховного значення. Тому є підстави для подальших її досліджень та популяризації не тільки в літературній, а й в інших мистецьких площинах.

3.2. Сюжетно-образні та ідейно-тематичні особливості п'єси «Сонце Руїни»

Василь Пачовський характеризує «Сонце Руїни» як трагедію козацької України, про що зазначає у підзаголовку твору. Твір вийшов друком у 1911 році

коштом автора. «За цю драму Пачовський отримав нагороду Виділу Краєвого у Львові, що дало йому змогу разом з другим молодомузівцем Петром Карманським відбути подорож до Італії» [155, с. 20]. Власне, «Сонце Руїни» за життя автора було чи не найвідомішою його п’єсою завдяки полемічним рецензіям, театральним постановкам та різним літературним конкурсам. П’єса «йшла в загальному потоці європейської драми й театру тих років, де історичні події поруч з конкретністю постійно мали певні художні домисли, переводилися в план умовний» [4, с. 18].

Для повноцінного трактування драматичного твору важливо осягнути його філософське підґрунтя, звернути увагу на психологічні засади авторської ідейно-естетичної свідомості, схильність до символізації персонажів та історичні й суспільно-політичні передумови написання твору. Василь Барка з цього приводу зазначає: «П’єса відображає також світоглядовий перелім, що його переживав тоді В. Пачовський: це – зневіра в матеріялістичних ідеях, розчарування в загальній позитивістичній атмосфері європейського інтелектуального життя, пізнання обмежености модерної [сучасної авторові. – А. В.] цивілізації, що в ній «не лежить послідній ключ мудрости»... Відповідно до цього, окремі постаті трагедії змальовані в символічному світлі: при відчутті перемін, що наближалися як наїзд апокаліптичних вершників» [5, с. 16]. На наш погляд, ця характеристика вияскравлює зміну філософсько-світоглядних основ творчості драматурга, наслідком якої стає поступове втілення модерністських домінант у конфліктології, характеро- та сюжетотворенні аналізованої п’єси.

Найбільшої критики свого часу зазнали два аспекти компонування «Сонця Руїни» як драматичного твору: власне архітектоніка драми та парадигма її характерів. Погоджуємося з тезою, що будова п’єси багато в чому суперечлива й інколи незрозуміла. Рецензент О. Грицай узагалі називає її невдалою. Однак при докладнішому розгляді твору можемо знайти ключові маркери, які роблять зрозумілішим його ідейно-естетичне наповнення: автор ставить акцент на емоційно-патріотичній смисловій домінанті, почасти навіть на шкоду логічній

цілісності сюжету. Зрештою, це відзначали й самі критики, сприймаючи потужне ліричне начало як хибу драматичного твору. Грицай зауважує: «Лірично-патетична метода автора (колиб се лиш метода, а не внутрішня конечність!) відбила ся відємно і на архітектоніці і на характеристиці і на головній ідеї драми» [38, с. 105]. Таким чином, всеосяжна ліризація як художньої дійсності, так і характерів є тим визначальним фактором, що впливає на загальне компонування твору. Це дозволило критику заперечити родову приналежність твору до драми і назвати його низкою ліричних картин, а також «трагедією авторового сентименталізму» [38, с. 108]. Тому звернімо увагу на проблему жанрової дефініції твору, оскільки вирішення цього питання багато в чому дозволить об'єктивно оцінити міру справедливості критичних зауважень, а також ідентифікувати певні дискусійні моменти п'єси або як специфічні ознаки, що відповідають певній жанровій системі координат, або ж як художні неоковирності, що псують загальне враження від твору та знижують його літературну вартість.

Передусім у контексті питання родо-жанрової специфіки варто розглянути авторське визначення – *трагедія* козацької України. Виникає сумнів щодо трагічної природи власне самого драматичного твору, оскільки «Сонце Руїни» якщо й містить характерні ознаки трагедії, то незначні й нечисленні. По-перше, тут немає належної для трагедії гостроти й непримиренності основного конфлікту; по-друге, протагоністові поряд із героїчними характеристиками притаманний значний ступінь ліризму, схильність до саморефлексії поряд із усвідомленням власного високого обов'язку; по-третє, розв'язка не відповідає класичному трагічному канонові. Дослідники висловлювали сумнів щодо такого жанрового визначення. «Він [Василь Пачовський. – А. В.], що чує всім серцем світ трагедії, що стоїть у його воріт і ловить вухом голоси з тамтого боку, – він не має сили сотворити трагедії. Він не має таки можности дістатися до середини, увійти в саму глибину людського серця... щось боронить приступу. Се джерело його творчої меланхолії. Тої питомої тужливої задуми, пекучого жалю за чимсь, безперестанного пориву. А з них сотворення трагедії

не може вийти. Може вийти тільки сотворення настрою трагічного, визначення головного тла, мелодії» [53, с. 552].

У нашому розумінні, означення *трагедія* в цьому випадку має виразне емоційне навантаження, вживається для характеристики історичних перипетій доби Руїни, що призвели до втрати Україною самостійності на тривалий період. Гадаємо також, що тут швидше йдеться про внутрішню трагедію персонажа, що зумовлена нереалізованими можливостями, невиправданими надіями та внутрішнім стражданням у його душі. Оскільки, за переконанням Василя Пачовського, образ гетьмана уособлює всю Україну, то трагедія Дорошенка – це упадок держави. Прикметно, що в останніх сценах автор яскраво підкреслює сумну тональність подій фольклорним образом калини. Рефрен з народної пісні «Чи ти в лузі не калина була?» символічно навіює передчуття занепаду України після поразки гетьмана.

З точки зору сучасних жанрових теорій «Сонце Руїни» все ж уписується у смислове поле драматичного канону, хоч і не виявляє всіх його характерних ознак і має багато перехідних рис. Найдоцільніше, гадаємо, класифікувати твір як драматичну поему, оскільки ліричний чинник в моделюванні художнього світу має істотну перевагу над драматичним і тим більше над епічним. На відміну від «Сну української ночі», де ще можна знайти епічне тло дії (головно в ремарках), широке панорамне зображення зовнішніх подій у «Сонці Руїни» відсутнє. Подані лише короткі описи битв Дорошенкового війська у піснях дівчат-служиць, а бусурманську навалу зображено через розмови простих подорожніх, що їх гетьман зустрічає в лісі. Першорядне значення мають монологи як головних, так і другорядних персонажів (через розповіді Цар-Відьми автор змальовує напад турецького султана на Київ, описує побоїще та ріки християнської крові; у монологах Вітра показує нам картину облоги московськими військами Ясної гори та Дорошенка у своєму замку тощо). Домінує прийом ліризації, емоційного наснаження характерів персонажів, у деяких епізодах виразно проступають риси романтизму в зображенні дійових осіб (прокляття матері, символічне перевтілення Прісі в білу голубку,

використання сталих епітетів у характеристиці Дорошенка та ін.). Отож твір має усі ознаки драматичної поеми. Саме тому вважаємо доцільним використовувати цей термін надалі.

Уведення вступної пісні «Зажурилась Україна, що нігде прожити» потрактоване критиком як композиційна хиба: «Непотрібна є передусім вже перша ява 1 акту: (сей закулісовий спів Сірка, з котрого ніхто не чує ні одного слова, а під час якого актори сидять на сцені, як воскові фігури), бо вона нікого про нічо не орієнтує» [38, с. 106]. На наш погляд, пісня козацької України у зачині п'єси є якраз тим першим орієнтувальним художнім і композиційним чинником, який означує подальший розвиток дії й налаштовує реципієнта на сприйняття драматичної акції у відповідному контексті. Крім того, статичне положення акторів на сцені переносить увагу читача/глядача із традиційного візуального сприйняття дії на символічну рецепцію історичного минулого України за допомогою козацької пісні. Тут простежується часткова спорідненість філософії елементів такого штибу із театром Леся Курбаса – феноменом української модерної драми. Врешті, з такою ж рацією можна говорити про непотрібність, до прикладу, позасюжетних елементів у будь-якому літературному творі (ліричний відступ тощо), оскільки вони безпосередньо не стимулюють розвитку подій у сюжеті та не належать до нього.

Дискусійним є питання щодо парадигми конфліктів твору. Можемо виокремити два основні:

- конфлікт між розумом і дією (чином), традиційний у драматургії автора. У «Сонці Руїни» його репрезентовано через протистояння Дорошенка та натовпу, Марка Проклятого як запроданця московського царя, а в подальшому й частини козацьких полковників, які не сприймають рішення гетьмана про військовий союз із турками;
- конфлікт у сім'ї Дорошенка (зрада дружини, протистояння Прісі й матері), що переходить у внутрішню людську трагедію персонажа.

Саме з приводу останнього серед критиків точилися суперечки. О. Грицай вважав, що введення в драму особистої трагедії гетьмана – перша кардинальна архітектонічна похибка автора [38, с. 106], оскільки це безпосередньо не пов'язано із головним конфліктом. Не можемо безапеляційно погодитись із цією думкою. На перший погляд, це суто сімейний конфлікт, проте є одна деталь, яка робить його частиною загальнодержавного упадку. Батько Прісі дорікає Дорошенковій матері, що вона повідомила синові про зраду дружини в момент важливої битви за возз'єднання України, командувачем у якій був сам гетьман. Таким чином, особиста трагедія персонажа переростає в загальнонаціональну. З іншого боку, через вказаний конфлікт автор чи не вперше у своїй драматургії робить спробу ввести модерністські риси в образ головного персонажа та розвиток подій навколо нього. Чи є спроба цілком вдалою – окреме питання, тому при подальшому розгляді особливостей цього персонажа ми ширше розвинемо означений аспект.

Архітектонічним недоліком вважав критик залучення до дії Марка Проклятого, хоча цей персонаж, очевидно, має прямий стосунок як до основного конфлікту п'єси, так і до її образної системи. На початку огляду рецензент визначив сцени з ним як «неналежачі ані безпосередньо, ані навіть посередньо до акції» [38, с. 108]. Однак в останніх абзацах Грицай стверджує: «при театральній виставі ту ролю счеркнено в цілости – з великою користю для ходу цілої штуки. Та все ж, на мою гадку, роля Марка Проклятого не така зайва, як може б здавалося. Саме коли іде о історіоґрафічний момент в драмі, то можемо його дошукатися лише в тій постати» [38, с. 362]. Тут виникає внутрішнє протиріччя у судженнях критика. Якщо Марко Проклятий репрезентує історіографічні елементи твору, що їх, на думку оглядача, необхідно підкреслити, то чому він є зайвим персонажем, непричетним до дії? Шукаючи відповідь, можемо припустити, що Василь Пачовський не зовсім вдало ввів персонажа у дію, не виявкравив його серед інших дійових осіб, і цим зумовлене негативне судження автора рецензії. Але, ознайомившись із текстом твору, бачимо, що Марко Проклятий у кульмінаційних сценах виконує цілком

конкретну дію деструктивного характеру: зриває цвіт папороті – чар-зілля України, символ кращої долі народу, який повинен був знайти гетьман Дорошенко. У своєму есе «Моя сповідь» письменник з цього приводу зазначає: «Надокучила й не любиться критикам ця постать та й обсуджують неслушно, що я повторяюся. Я рад її вже давно знищити, та вона воскресає в кождім моїм творі, бо що я винен, що українська маса, якої душею є Марко Проклятий, рішає в нас про всі події нашої післядержавної історії?» [126, с. 36].

Цікава з точки зору об'єктивності теза критика, що повну непотрібність Марка Проклятого доводить хоча б той факт, що у виставі, здійсненій за твором, роль Марка усунули без найменшої шкоди для дії. На наш погляд, шкода все ж чимала, оскільки названий герой – ключ до розуміння основного конфлікту драматичних творів Пачовського, одна зі сторін протистояння. Завдяки постаті Марка драматург цілеспрямовано розвиває започатковану ще в «Сні української ночі» лінію постійного зіткнення між розумом і діями в українському суспільстві, активно використовуючи персонажа як антипода головного героя. Розум (ум), як правило, втілює гетьман («Сонце Руїни», «Гетьман Мазепа»), князь («Роман Великий»), полководець («Сфінкс Європи») або ж активна верства населення – студенти («Сон української ночі»). Натомість дії (чин) простого люду, черні майже завжди неузгоджені з розумом. Наслідок цього протистояння – бездержавність. Отже, зрозуміло, чому критик не помічає й узагалі не аналізує цього конфлікту в «Сонці Руїни».

Загалом вказана модель основного конфлікту драматичних творів Василя Пачовського багато в чому зумовлена особистими поглядами письменника щодо можливих форм державного устрою України: він був прихильником створення самостійного королівства або вільного самостійного гетьманату, тобто форм, у яких переважає сильна, але поміркована одноосібна влада. Ось чому в його творах конкретна дія з невдалими або трагічними наслідками реалізується некерованим натовпом, уособленням якого є Марко Проклятий. У «Сонці Руїни» Марко носить у торбі голову гетьмана Брюховецького,

знищеного черню. Це означає, що народ сам нищить власних провідників, не розуміючи їхніх ідей та не даючи їм можливості щось змінити.

Таким чином, переходимо до другого, не менш важливого аспекту, що став предметом критичних суджень – своєрідності моделювання персонажів «Сонця Руїни». Автор намагається показати нам образ Дорошенка як владного гетьмана, й подекуди йому це вдається дуже добре. «Осередні проблеми, пов'язані з історичною долею народу, кристалізуються тут волею його героя, Дорошенка, але – в обставинах, коли бездержавна нація руйнує найсильніші характери силою свого анархізму і сама обертається в мурашник на потоптання від перехожих» [5, с. 16]. Персонаж прагне вибороти щасливе майбутнє України, здобути для неї чар-зілля, що художньо трансформується у дивовижний цвіт папороті – наскрізний символ України у творах Пачовського. Але намір об'єднати державу під однією булавою розбивається знову ж таки об аморфність та безхребетність юрби, очолюваної Марком Проклятим.

Портретна характеристика гетьмана спонукає до рецепції образу в романтично-ідеалізованому світлі. Письменник зазначає, що Дорошенко – чудовий на вроду, називає його Сонцем Руїни, а також використовує щодо нього сталі епітети *славний, великий*; постійно вкладає у вуста персонажів величні звертання до нього: *гетьмане, соколе, Петре Дорошенку; орле Ясної гори* тощо. Детально описаний інтер'єр палацу – зброя та портрети на стінах, багате оздоблення світлиць – також впливає на формування в уяві читача/глядача образу сміливого й статечного воїна. Таким чином, доцільно розглядати героя в символічно-міфологічному контексті: «Образ Дорошенка – світлого бога, як і більшість міфологічних образів, амбівалентний: він не лише багатий господар, але й вправний воїн, що виграє на своєму баскому коні перед військом» [99, с. 539].

До речі, таке смислове навантаження підсилює й міфологічна просторова опозиція «верх – низ», виражена у моделюванні художнього простору: замок Дорошенка як гетьмана і Сонця української Руїни стоїть на Ясній горі, а чернь переважно діє біля її підніжжя, у лісі тощо. З цього можна виокремити ще один

символічний вектор – протиставлення концептів світла (особи розумного гетьмана) і темряви (некерованої стихії юрби). Асоціація гетьмана із культом сонячного божества підсилюється автором візуально – за допомогою плану сценічної постановки п'єси, доданого до тексту. У ньому автор окреслює схематичне розташування дійових осіб знаком, стилізованим під солярний, ще раз акцентуючи у такий спосіб на одному з головних символів твору: «...чотирипроменеве зображення, наведене чорним контуром, – це символ сонця, що йде на захід, вмирає зморене темними силами; менше червоне, що абсолютно точно повторює форму більшого, символізує новонароджене сонце, що зійшло, повне енергії й тепла. У драмі Петро Дорошенко поданий у той час, коли він перебував у зеніті слави, апогеї своїх державницьких діянь, однак чия політична кар'єра була вже визначена і приречена на крах...» [99, с. 541-542].

Цікавими, проте, в образі гетьмана видаються саме перші спроби Пачовського реалізувати модерністські риси протагоніста у драмі, про що ми вже говорили раніше: «На зміну могутнім, внутрішньо несхитним козакам і гетьманам в українську історичну драму приходив герой рефлексуючий, який шукає і сумнівається, герой, не тільки впевнений у правоті своїх вчинків, але і з загостреним відчуттям вини, муками совісті за скоєне. Такий герой був новий для українського театру того часу, але відповідав актуальним тенденціям мистецтва рубіжної епохи, в якому відбувалися глибокі зміни в самому розумінні героїчного» [28, с. 131]. Дорошенко – відважний лицар, але водночас чутлива до переживань людина. Він настільки кохає свою дружину, що прощає її зраду, а коли донька просить повернути маму з монастиря, не може суперечити, бо власна дитина своїми вмовляннями підсилює в його душі почуття, яке він і без того не в змозі подолати. Варто зазначити, що рецензент «Літературно-наукового вісника» трактував сентиментальність Дорошенка як ознаку його пасивності. Така позиція цілком зрозуміла з урахуванням реалістичного методологічного підґрунтя критичної статті. Шляхи моделювання цього образу, одначе, наводять на думку, що автор все ж прагнув показати його як людину із можливістю саморефлексії, правом на особисті

переживання. Про такі способи репрезентації внутрішнього світу героя Микола Вороний говорив: «Виймаючи з душі дієвої особи все те, що складає траґедію її життя, автор утворює нову постать, утворює проект внутрішньої боротьби і конфлікта – і вже має дві сильні постаті, що раз у раз впливають одна на одну» [31, с. 140]. Врешті, аргументом є те, що драматург дає героєві право на розчарування й упадок духу, хоч це й суперечить концепції ідеального правителя, що її пізніше викристалізує Пачовський в образі Романа Мстиславича («Роман Великий»).

Апогеєм емоційного напруження у творі є сцена напівбожевільного танцю героя на площі, за словами владики – останнього танцю вільної України. Цей епізод виражає трагічне усвідомлення Дорошенком свого невиконаного обов'язку, державницьких помилок, нещасливого кохання, того, що доведеться віддати в руки ворогові все, заради чого він жив досі. Отже, образ Дорошенка у п'єсі послідовно накреслює обраний письменником напрям до використання нових художніх елементів у творенні центральних героїв власних п'єс.

Важливу роль у драматичній поемі відіграє владика Йосип Тукальський, духовна опора гетьмана, а також своєрідний образ-двійник або ж індикатор внутрішніх перипетій у душі Дорошенка. У своїй рецензії на «Сонце Руїни» О. Грицай, зокрема, запитує: «Чому тут перо автора хитає ся між Дорошенком і Тукальським?» [38, с. 107]. На наш погляд, це зумовлено тим, що авторська ідейно-естетична свідомість творить тверде козацьке начало в характері гетьмана, у його рішеннях (цього вимагає основна проблематика драматичної поеми), проте ще не надає йому емоційної самостійності та жорсткого внутрішнього стрижня, щоб витримати перебіг внутрішніх суперечностей між обов'язком та почуттями. Це лише перше намагання відкрити в героєві інший бік людського буття. Таким стрижнем для Дорошенка є Тукальський. У часи внутрішніх криз («Усе – тінь минуща», – говорить гетьман) саме владика нагадує про вище покликання центрального героя: «Твоя жена – тобі сатана, Україна – твоє діло Боже» [130, с. 47].

Персонаж має, проте, не тільки духовну місію, а й особливе суспільно-політичне призначення: «Василь Пачовський гостро полемізує із відомою російською теорією «непротивлення злу насиллям», вважаючи, що вона, з одного боку, виразно репрезентує політику великодержавного російського шовінізму, а з іншого – цілковито неприйнятна для української ментальності з її свободолюбством, неупокореністю, розвинутим почуттям людської і національної гідності. Та оскільки у драмі цю теорію всіляко відстоюють представники російського православія через сповідування страждання і всепрощення, Василь Пачовський особливо акцентує на вищому рівні самосвідомості українських церковнослужителів. Тому й національну справу він ставить як головну в їх житті» [169, с. 167].

Християнське вчення про прощення ближньому знаходить відбиток у сцені загибелі Семена Безрідного. Гетьман прощає своєму джурі його зраду, велить поховати його як сміливого воїна за козацьким звичаєм. Але владика Тукальський закликає Дорошенка не вибачати Маркові його відступництво, перехід на бік московських полковників, адже він став винуватцем загибелі України. До слова, у рецензіях було чимало зауважень щодо висловлювань духовного діяча, які суперечать його санові, та й самого героя недооцінювали. «Се мертвий святий, викроєний зі старих візантийських образів» [38, с. 357]. Зазначалося, що пророчі репліки Тукальського лишають глядача холодним, що це лише низка пустих фраз. Правдоподібнішим, однак, здається полемічне висловлювання з цього приводу Осипа Боднаровича: «Д-р Остап Грицай на сторінках тодішнього ЛНВістника доказував, що “Сонце Руїни” – це ніяка драма, а в наших душах упертим рефреном бриніли слова київського владики Тукальського: “Встанеш, заяснієш, Україно, зійде світло твоє і слава яснозора зійде над тобою! І поприходять народи до світла твого і царі духа до сяєва твого, що над тобою зблисне!”... Може бути собі “Сонце Руїни” з погляду літературної критики для д-ра Грицая нічого не варте, але для нас воно було справжнім сонцем, що гріло нас і казало нам у підземеллях кувати “Золотий Вінець України”...» [14, с. 234].

У «Сонці Руїни» силуети героїнь – матері Дорошенка та його дружини Прісі – проступають уже виразніше, ніж жіночі персонажі у «Сні української ночі». Мати гетьмана наділена гордими й величними рисами, що проявляються як у портретній характеристиці, так і в її поведінці та ставленні до неї поважних полководців-гетьманів. О. Грицай вказує на недосконалість компонування цього образу, оскільки мати то благословляє сина, то проклинає його й виступає публічно проти його намірів, тобто тональність персонажа не витримана послідовно до кінця. Власне, ми схильні розглядати особливості цієї героїні у дещо іншому контексті – як сильну й горду українську жінку, не позбавлену пристрасті у вчинках, а також владну дружину гетьмана, яка зобов'язана будь-якою ціною продовжувати починання свого чоловіка. Вона вболіває за долю сина, тому підтримує його благословенням, а коли вважає його дії згубними для загальної державницької справи, не може стримати емоцій, прагне таким чином впливати на свідомість та підсвідомість сина. Така велична характеристика дозволяє символічно сприймати жінку як образ Праматері українського народу. Р. Марків уважає, що «в образах матері Петра Дорошенка Митродори та його дружини Прісі слід шукати аналогії з їх міфологічними прототипами – образами Матері Сонця і його коханої, вечірньої і ранкової Зорі» [99, с. 540].

Можемо спостерегти, що у «Сонці Руїни» тема зради жінки має свій вияв, щоправда, трохи змінений порівняно із традиційним для автора смисловим навантаженням відступництва як прояву гріха бездержав'я. Пріся зраджує чоловікові, бо кохає Семена Безрідного. Авторові ставили на карб невиразність цих персонажів, недостатній ступінь зведення їх до типу Офелії як демонічної жінки стосовно двох чоловіків та Дона Жуана як спокусника. Мабуть, персонажі внаслідок такої типізації отримали б нові виразніші якості, але, гадаємо, від цього змінилося б їхнє сприйняття реципієнтом, і воно, очевидно, не відповідало б первинному авторському задумові. «Він [автор. – А. В.] творить чоловіка після вимогів якоїсь естетичної психольогії» [38, с. 359]. Прикметник *естетичний* тут вжито, швидше за все, у значенні «незрозумілий»,

«неправильний», а отже, рецензент відмовляється трактувати й давати оцінку внутрішній сутності персонажів, яка не відповідає його літературознавчим переконанням.

Спробуймо згладити гострі кути такої оцінки й дещо глибше розглянути основні протиріччя, про які говорить критик. З нашої точки зору, у сюжеті розгорнута життєва трагедія трьох людей, і це не означає, що хтось із героїв обов'язково має бути лихим чи підступним. Семен – вірний гетьманів воїн, неодноразово рятує полководця на полі бою. Його мучать внутрішні протиріччя, вибір між коханою та обов'язком. Джура просить пана відпустити його, оскільки не може більше терпіти душевних страждань, а коли той відмовляє, наважується втекти з коханою до лісу, де й гине. Пріся намагається дотримувати шлюбної присяги, але не може перебороти себе й у підсумку божеволіє. Микола Євшан влучно резюмує: «Трагедія у творі «родиться й виростає на чисто людському ґрунті» [53, с. 341]. У п'ятій дії драматург увиразнює особисту внутрішню драму Прісі постійною асоціацією з фольклорним образом білої берези, що підсвідомо сприймається як символ нещасливої жіночої долі.

Для того, щоб перейти до аналізу іронічного контексту п'єси «Сонце Руїни», варто, на наш погляд, виокремити одну істотну деталь. У поезіях Василя Пачовського «молодомузівського» періоду (тобто до виходу п'єси) разом зі зміною тематики спостерігається трансформація іронічного тону в гостро-сатиричний і навіть інвективний. Збірка «На стоці гір» (1907) містить вірш «До схід сонця», де зображено історичну трагедію загарбання України Москвою та Польщею. Автор звинувачує український народ у духовній сліпоті й глухоті, в небажанні розуміти те, що відбувається:

Хиба мені тільки сьміяти ся з болю
І глумом їх бити в притуплені уха,
Так що ж, чи кого я глузуючи вколю,
Чи гідний іронії люд, що є цвіллю
Руїни? [127, с. 184].

Паралельно у драматургії автора можемо спостерігати подібну, так би мовити, обернену взаємозалежність ідейно-тематичних домінант та іронічного контексту: чим більше драматург розвиває основний конфлікт між розумом та чином в особах розумного керівника і Марка Проклятого, тим менше застосовує іронічні засоби у творенні персонажів чи хоча б окремих епізодів. Натомість на перший план виступає гостра викривальна сатира у звинуваченнях та гірких репліках на адресу натовпу. Ця тенденція з'являється вже у «Сфінксі Європи» й набирає сили у п'єсах, створених після Першої світової війни, на початку українських національно-визвольних змагань. Очевидно, історичні події спонукали автора посилити основний патріотичний пафос власних драм, але водночас іронічний дискурс, який тільки-но почав формуватися, від цього серйозно постраждав. Звісно, за умови розвитку іронічного зрізу образо- й сюжетотворення драматургія автора могла б мати вищий художньо-естетичний рівень у контексті впровадження модерністських тенденцій у національну драму.

У контексті актуалізації іронічного дискурсу основним персонажем «Сонця Руїни» є карлик Лучка, служник Брюховецького, якого гетьман Дорошенко видав юрбі на поталу. «Постать Лучки у п'єсі значною мірою окарикатурена, зображена у гротескному дусі, драматург показує його як запопадливого й хвалькуватого служаку. Як і у випадку зі Сміхунчиком, ім'я персонажа наштовхує на рефлексію щодо його сутності та призначення у загальній подієвій канві п'єси. Лучка – ймовірно, зменшено-пестлива форма від чоловічого імені Лука. Гадаємо, автор цілеспрямовано використав саме таку форму імені, використавши її як додатковий засіб шаржування образу. Водночас складається враження, що Лучка присутній у всіх сценах, стежить за розвитком подій і нічого не випускає з поля зору» [20, с. 24]. Він знає про зраду полковника Лизогуба, особисту трагедію Дорошенка – зраду Прісі й джури Семена. Щодо мовного оформлення реплік персонажа, то він так, як і Сміхунчик, говорить плутано, використовує різні народні приказки (їх нагромадження інколи призводить до втрати розуміння суті сказаного). «Так,

іронія є лише “комунікативним ефектом”, котрий по-різному проявляється, однак діє завжди подібно: руйнує мовну сталість, заплутує слухача або ж читача; іронічне висловлювання – це висловлювання, котре вказує на значення, протилежне до проголошеного або, вказуючи на обидва значення, не проголошує “правильним” жодне з них [150, с. 12]. На військовій раді Лучка іронізує над зрадою Лизогуба і його запроданством московському цареві, постійно натякаючи на це перед усіма полковниками:

Дорошенко: А сват мій чого так насупив брови?

Лизогуб (*спускаючи очи в низ*):

Нічого, гетьмане!

Лучка: Сова не може дивити ся в сонце!

Лизогуб: Проч від мене, чорте!

Лучка: Чорт всьо знає, хорте!.. [130, с. 92].

На побажання царя, щоб Дорошенко із полковниками присягнули йому на вірність, слуга на повен голос заявляє про зраду Лизогуба:

Лучка (*до посла – вскочивши під самий ніс Лизогубови*):

Не шептав ж вам Лизогуб

ті слова, блідий як труп?..

Дорошенко: Мовчи, Лучка, зідру шкуру!...

Виведи послів! [130, с. 93].

При цьому репутація слуги несповна розуму й блазня дозволяє Лучці відкрито говорити правду про всі події, але якраз через таке ставлення до нього ніхто не дослухається. Іронічний контекст витворений насамперед для реципієнта, для погляду на події з іншого боку й кращого їх розуміння (події та поведінку героїв у п’єсі часто важко збагнути через надмір реплік, приказок, прислів’їв та великий обсяг тексту). Варто зауважити, що іронічна площина дії була б яскравішою й більш помітною при частковому зменшенні простору, який займають надто обширні монологи чи діалоги (саме простору, бо іронія Лучки порівняно з рештою реплік виглядає дуже фрагментарною, губиться на тлі загального текстового полотна).

У своїй рецензії, надрукованій на сторінках «Літературно-наукового вісника», Остап Грицай стверджував: «В Лучці не трудно впізнати блазня короля Ліра...» [38, с. 359]. Однак не можемо безапеляційно з цим погодитись. Немає підстав, на нашу думку, говорити про пряме запозичення образу Лучки у Шекспіра. Персонаж-блазень характерний для багатьох літератур різних часів, а з приходом епохи модернізму та посиленням іронічних тенденцій у літературному образо- та сюжетотворенні блазнювання стає часто вживаним прийомом, який згодом набуває ще більшої актуальності у постмодерній літературі. «Чим більше наближається іронія до полюсів стабільності та явності, тим зручніше використовувати її як риторичну фігуру – для переконування, сугестії, висміювання» [150, с. 13]. Тому наведене твердження не зовсім об’єктивне. Інша річ, що рівень та спосіб іронізувань Лучки в «Сонці Руїни» якісно нижчий порівняно зі Сміхунчиком у «Сні української ночі» з огляду на специфіку модерністської іронії. Якщо Сміхунчик був схильний до іронічного самоосмислення, позиціонував себе як співучасника дії й поділяв загальну відповідальність за долю Матері, то Лучка як герой п’єси сприймається відсторонено, виступає швидше коментатором перипетій, тому й іронізування його інколи схематичне. А якщо взяти до уваги фольклоризм його висловлювань, то деякі дослідники могли б назвати іронію Лучки примітивною й погодитися із критикою О. Грицая. Нам не дозволяє це зробити ідейне наснаження п’єси й те подієве тло, контекстом якого виступає іронія персонажа, радше вважаємо, що це крок назад порівняно із тим рівнем іронічного дискурсу, який був презентований у «Сні української ночі». Саме Лучка в алегорично-іронічній формі пояснює гетьманові, чому його державницька справа зазнала поразки:

Дорошенко: Смерть не горе, а страшнеє велике море! Що чоловік в Бога за зьвір не знаєм.

Лучка: То така собі маленька собачка, що мислить про вічність...

Дорошенко: Чого ж має дурно жити і вмерти?

Лучка: Без причини чоловік не жиє, ні вмірає.

Дорошенко: Де ж моя причина?

Лучка: А знаєш загадку: летів птах через Божий дах: «Тут моє діло згоріло!»

Дорошенко: То не птах, то бджола...

Лучка: Церква і віск!

Дорошенко: Чому ж моє діло, як віск ізгоріло?..

Лучка: Бо церква повна людий, а ні вікон, ні дверий!...

Дорошенко: Не було людий!..

Лучка: Які були, то були – і ті повтікали! [130, с. 153-154].

У такий спосіб слуга тлумачить своєму панові, що народ і полковники збунтувалися проти нього через свою сліпоту, нерозуміння гетьманових планів та дій. Резюмуючи, можемо зазначити, що образ Лучки хоч і є продовженням іронічного зрізу драматургії Василя Пачовського, проте репрезентує його якісно іншим способом, ніж Сміхунчик у «Сні української ночі». Подальші драматичні поеми автора, як ми вже зазначали, не мають розгорнутого іронічного дискурсу.

Отже, зі зміною тематики у творах стає очевидною якісна еволюція іронії (при цьому зміна форми втілення авторського художнього мислення – поезія чи драма – не має великого значення, бо Пачовський навіть у драматичних творах залишається насамперед ліриком). Іронічні висловлювання персонажів у ранніх п’єсах покликані актуалізувати альтернативне сприйняття читачем перипетій у творах. Без сумніву, ця проблема потребує ширшого вивчення, оскільки застосування Василем Пачовським іронії до цього часу студіювалося лише на матеріалі його поетичного доробку. Підсумовуючи свої думки, В. Моренець зазначив: «Треба визнати, що всього цього саморятівного сміху культура раннього українського модернізму не дала» [112, с. 73]. Ми ж сподіваємося, що наш розгляд і подальші дослідження ранньої драматургії Пачовського у смисловому полі цієї проблеми зможуть якщо не спростувати, то спонукати дослідників по-новому розглянути цю усталену в українському літературознавстві тезу.

Василь Пачовський у своїй драматургії широко застосовує прийоми візії, сну, марення, що актуалізуються як в образотворенні (герої-тіні, примари у видіннях або ж лише голоси на тлі підсвідомості реальних дійових осіб), так і в загальному розвитку драматичної дії. «Онірична парадигма у драмі як роді літератури й виді мистецтва (на відміну від лірики й епосу) має свої особливості, зумовлені передусім дійовою візуальністю і драматизмом зображених подій, конфліктів, персонажів» [173, с. 557]. Водночас вказані художні елементи мають яскраво виражений символічний підтекст, що по-різному прочитується в кожному окремому випадку. Художній світ «Сонця Руїни» – яскравий приклад поєднання онірики та символічних півтонів. Уже в зав'язці драматург вустами Митродори моделює містико-символічну ауру, майстерно творячи масштабну візійно-апокаліптичну картину за допомогою засобів візуалізації: «А мені серце щось недобре віщує, на ранній і вечірній зорі спочинку собі ніколи не чує! А в ясні ночи стає мені перед очи (показує у вікно) онтам на зорях із півночи над Київом гей два стовпи огненнії, височеннії встають, вдаряють ся і ломлять ся як два злосупротивні великани – а розсипають кровавії іскри по всій Україні! Не даром видить ся мені вже три ночі те зловіще марево на зоряній далечіні...» [130, с. 4].

Зображений епізод навіює зловісні передчуття. Два вогненні стовпи над містом – символ небезпеки, який, можливо, виведений із народної приказки «між двох вогнів», що має татарське походження. У контексті подієвої канви твору цей символічний штрих може розглядатись як вказівка на дві великі загрози для Дорошенка: зовнішні вороги (Польща, Московія, Туреччина) та внутрішній ворог – спонтанна юрба. Крім того, тут вдається простежити подвійну функційність художнього використання автором візії: з одного боку, цей епізод творить напружену атмосферу, з іншого – увиразнює образ самої Митродори. Її марення має напівсвідомий характер, оскільки мати не підтримує наміру сина укласти військовий союз із турецьким султаном для спільного походу на Польщу. Крім того, ця візія не розкривається безпосередньо у драматичній дії, а відтворена опосередковано, через слова самої героїні. Таким

чином, автор за допомогою оніричного мотиву підкреслює прагнення матері сугестивно впливати на свідомість і волю гетьмана; власне, це прагнення є лише одним зі складників у міфологічно-архетипного конструюванні образу Митродори як Великої Матері.

Із розвитком дії драматург уводить черговий оніричний епізод: героїня описує свій апокаліптичний сон, у якому вона бачила зруйнований султаном Дорошенків замок на Ясній горі, його розбите військо і самого гетьмана, порубаного на шматки й укинутого в море. Можемо зауважити, що тут страх матері перед союзом Дорошенка з невірними бусурманами не тільки чинить тиск на волю сина, а й паралізує її власну підсвідомість, оскільки виявляється уже й у сні. Не зовсім правильно буде, однак, сприймати цей сон як пророчий. У розв'язці п'єси лихі передчуття героїні реалізовані іншим чином: Дорошенко живий, проте знищений морально як борець за возз'єднання України, причому знищений не стільки турками, скільки одновірцями – недалекоглядним натовпом, який не може зрозуміти державницьких ідей гетьмана і повстає проти нього, очолюваний Сірком (в інтерпретації драматурга – гетьманом юрби) та Марком Проклятим.

Без сумніву, одна із психологічно найсильніших сцен драматичного твору – це Дорошенкове видіння, в якому з'являється закривавлений гетьман Брюховецький. Він, як і багато інших полководців з оточення Дорошенка, звинувачує героя у власній загибелі:

Дорошенко: Чи бач опир!.. Огнем з очий кровавих прис!.. (*через хвилю до примари*) Чого хочеш від мене? Я не винен Твоїй смерти, поховав я тебе з честю... чого хочеш?... Взяв до себе Твого Лучку, що шарпає мою душу... Чого трусиш так волоссєм кровавим на мене?..

Дух Брюховецького: Дав ти мене на прикові розшарпати темній черні –
Я прийшов тобі сказати: що на мене, те й на тебе!
Сірко свище – чернь шумить! [130, с. 168]

Можна припустити, що візія спровокована накладанням трагічних подій одна на одну, адже «для створення картин видіння автору необхідне особливе чуття взаємозв'язків реального й уявного, яке б не вело до порушення правдоподібності зображеного» [159, с. 7]. Крім того, загострена психологічна ситуація підсилюється символічною часопросторовою канвою – дія відбувається посеред лісу грозової ночі, у час, коли людська свідомість особливо вразлива до тиску негативних зовнішніх обставин і не має достатньо ресурсів, щоб його побороти. Татарська навала на українські землі, прокляття матері, несприйняття полководцями і натовпом Дорошенка як державного діяча, сімейна трагедія героя – усе це призводить до межового психологічного стану гетьмана, довершуючи кульмінацію драматичного твору та його основний конфлікт: протистояння розумного державця, що намагається об'єднати й захистити свою землю, та спонтанного натовпу, яким легко керувати. Врешті, емоційний пік дії виявляється навіть у мовному оформленні тексту п'єси: речення короткі, уривчасті, не завжди повні, переважає окличка інтонація й розгублено-розпачливий тон, оформлений за допомогою відповідних пунктуаційних знаків. Розуміння власного краху трансформується у свідомості гетьмана як відлуння слів демонічного видива:

Спусти крило, схили чоло і поклони ся смирно черні!..
Як я клонив ся, ти сміяв ся –
Тепер ти, гордий Дорошенку, ратуй ся, проси ся! [130, с. 169].

Водночас із трагічним смисловим навантаженням візії виконують функцію ліризації у деяких епізодах. Зокрема, на початку другої дії Семен Безрідний у сні бачить свою кохану Прісю в образі білої монахині. Це, власне, підкреслює ліричну домінанту образу гетьманського джури, його прагнення бути поряд із коханою наперекір обставинам. Збудившись зі сну, він бачить за вікном білу голубку, що б'ється об скло. Символічно використаний білий колір апелює до реципієнта як знак чистоти й невинуватості Прісі у загальній драматичній атмосфері твору. Вона швидше постає як жертва обставин, оскільки була видана заміж силою й позбавлена щасливого майбутнього.

Загалом же, цей епізод є творчим втіленням ліричного таланту автора, про який неодноразово схвально відгукувалися критики.

Таким чином, онірична парадигма у «Сонці Руїни» Василя Пачовського відіграє важливу роль у становленні й розвитку внутрішнього світу персонажів та взаємозв'язку їхніх душевних потрясінь і розгортання подій.

У п'єсі паралельно із реальним світом функціонує світ духів та язичницьких богів. У лісі міфологічні істоти – Перун, Див, Цар-Відьма, Русалка, Мавка, Очеретяник – водять танок навколо цвіту папороті, чар-зілля України. У ремарці до п'ятої дії автор подає детальні описи усіх магічних персонажів. Це вказує на добре знання письменником української міфології, яке позначається на моделюванні міфологічних героїв у подальших його драматичних творах. Особливо цікаво письменник уводить у дію Перуна, показуючи його прямий зв'язок із центральним макросимволом конкретного епізоду та всього твору: «В. Пачовський не випадково звертається у драмі до образу язичницького бога грому і блискавки Перуна. У народних віруваннях цвіт папороті, як і дуба та калини, виступає саме його символом і має назву Перунів цвіт (на це у свій час звертав увагу О. Потебня), бо, за повір'ям, папороть цвіте в момент грози» [2, с. 83]. Автор також переносить у драматичну поему відомий фольклорний мотив: цвіт охороняє змія-мідяниця. Але, за текстом, парадигма казкових персонажів має завдання швидше охороняти цвіт від злих сил, ніж перешкоджати людям.

Прикметно, що драматург не показує нам прямої взаємодії реальних та міфологічних персонажів, люди здатні тільки чути певні звуки (Цар-Відьма гукає з лісу до Дорошенка, в момент його душевного занепаду спрямовує його на пошуки чар-зілля України) або ж відчувають їх у напівпритомному стані (Пріся чує голоси духів лісу, які нагадують їй про гріх зради чоловіка). Лише Марко Проклятий як вічний скиталець і напівмістична постать може знайти їх у лісі. Він перериває дійство духів, кидаючи в магічне коло танцю кинджал, і забирає цвіт папороті. Цвіт гасне в Маркових руках, пирскає жаром в очі. Навколо вічного грішника розгортається майже апокаліптична панорама

(землетрус, поява з-під землі сотень кістлявих рук, прокляття Марка усіма потойбічними силами), що покликана підсилити загальне враження від сцени й увиразнити усвідомлення реципієнтом наслідків такого вчинку. На рівні символічного осмислення перед нами постає акт знищення шансу України на відродження, оскільки ця можливість знову опинилася в руках недалекоглядного і зрадливого духа натовпу. У фіналі п'єси Пріся віддає Дорошенкові зілля, але воно уже без цвіту, а значить, надія на краще майбутнє та добру долю України вмирає.

Звернімо увагу на звукові та зорові ефекти, що супроводжують дію. Василь Пачовський – майстер імпресіоністичного словесного пейзажу в ремарках. Яскравий приклад – опис цвіту папороті: «під обривом серед темряви в кущах горить двома чорними діяментовими очима папоротин цвіт – мінить ся усіми красками і видає інколи чарівні тони, обсипаючи цілу нетрю червоно-кровавим заревом» [130, с. 120]. Драматург тонко використовує акустичні прийоми для створення напруженого або ж лірико-трагічного тла дії. Так, стукотіння козаків шаблями під час присяги гетьманові, вуличні крики черні, яка його проклинає й ображає, вистріли з гармати, напружений шум ради старшин, де вирішується доля України, врешті, використання козацьких пісень – все це покликане створити враження динамічної акції. В іншому місці душевний розпач гетьмана Дорошенка підсилюється звуками нічного лісу, грозовим шумом, дощем, який чергується із раптовим затиханням природи.

Та все ж не можемо оминути специфічного мовного оформлення драматичної поеми. Уже на перших сторінках можемо спостерегти надзвичайно велику кількість народнопоетичних висловів, прислів'їв та приказок, які звучать із уст всіх дійових осіб. Хоч автор і зазначає, що «Сонце Руїни» написане мовою і ритмікою дум, проте така своєрідність діалогів та монологів із сучасної точки зору видається щонайменше дивною й відверто ускладнює сприйняття основних ідейно-естетичних модусів твору. Особливо ж це стосується сценічного варіанта п'єси. Глядач у залі має можливість сприймати репліки лише на слух, а тому в загальному динамічному потоці діалогів,

нагромадженні однотипних мовних елементів може просто не зрозуміти суті деяких висловлювань. Вірогідним видається пояснення такого незвичного мовного калейдоскопу драми, опубліковане у львівському часописі «Назустріч»: «22 грудня 1933 р. виставив у Львові наш театр після кільканадцятилітньої перерви п'єсу В. Пачовського «Сонце Руїни». Не один слухач мусив дивуватись, чому її дійові особи говорять фразами з народних дум і відповідають приповідками. Цю п'єсу вислав автор у 1912 р. на драматичний конкурс «Просвіти». П'єсу хотіли нагородити, тим більше, що вона була єдиною літературною, присланою на цей конкурс, але члени журі мали клопіт з одною дрібничкою. Автор не зрозумів одної з умов конкурсу, яка згадувала, що історична п'єса повинна бути написана мовою дум і народних приповідок, і поначиняв її фразами з народних дум і сотнями приповідок. Коли йому звернули увагу на це непорозуміння, він мусив очищувати п'єсу саме з того, що коштувало йому найбільше труду. Все ж таки всіх приповідок не міг викинути» [цит. за 16, с. 10]. Якщо ж брати до уваги суто лексичне розмаїття мови без огляду на функції тексту в п'єсі, то можемо стверджувати, що твір репрезентує багатство й різноманітність паремій української мови.

Як зазначалося вище, «Сонце Руїни» – єдиний драматичний твір Василя Пачовського, що має сценічну історію. У 1912 році відбулася прем'єра драми у постановці театру Товариства «Руська бесіда» у Львові під керівництвом Й. Стадника. Критика не дуже тепло відреагувала на цю подію. Зазначали, що режисер невдало і бездумно скоротив п'єсу, вибрав для вистави надзвичайно малу й незручну сцену, не використав усіх доступних засобів для підсилення дії візуальними та звуковими ефектами. Потім «Сонце Руїни» ставили у Чернівцях, а в 1914 році у Самборі п'єса була інсценізована в режисурі Степана Чарнецького за участю Леся Курбаса. Сам критик та режисер згадував: «Вистава "Сонця Руїни" була знов театральним празником так для публіки, як і дружини. Всі грали con amore. Курбас горів. У III дії в двобою з Василем Коссаком так перейнявся, що я з острахом глядів на це з-за куліси. Після третьої дії Курбас кинувся мені на шию і спазматично плакав, зовсім не

відчуваючи, що в часі двобою відірвав собі майже цілу пучку у великім пальці» [179, с. 365-366]. Сучасні театрознавці й дослідники творчості Леся Курбаса також акцентують на високій майстерності актора, відзначають його вагомий внесок у постановку п'єси. І. Волицька зауважує: «У "Сонці Руїни" актор полонив глядачів щирістю почуттів і високим пафосом любові свого героя до України. Але у Курбаса-Дорошенка були риси, які робили його принципово не схожим на традиційних сценічних гетьманів, що проявлялося і в зовнішності, і в особливостях духовного складу героя, його внутрішній тонкості, делікатності і беззахисності. Лесь Курбас грав Дорошенка людиною талановитою і яскравою, яка володіла темпераментом бійця і щиро бажала добра Україні, та цьому гетьманові бракувало міцності й витривалості – на розпуттях історії він знемагав у боротьбі з усіма і з самим собою. Курбас майстерно вибудовував образ, розкривав його у розвиткові, послідовно показував внутрішню еволюцію героя, поступово міняючи ритм його існування від величних, упевнених жестів і ходи на початку вистави, через нервові експресивні дії до спокійних, мовби "згасаючих" порухів у фіналі трагедії» [29, с. 184-185].

С. Чарнецький також відзначав гру інших акторів, а також високо оцінює виконання ролі владики Тукальського актором С. Дорошенком. «Його пророкування перед сконом мало якусь страшну силу похоронного дзвону і падало як важке каміння на душу слухачів» [179, с. 366].

Успіх постановки зумовлений, не в останню чергу, талановитим підходом режисера до роботи над п'єсою: «С. Чарнецький дуже точно вловив нові художні елементи, притаманні п'єсі, зокрема символічність. Він зумів їх розкрити через вдалий акторський розподіл ролей, зокрема виконавця головної ролі та постатей образів Марка Проклятого і карлика Лучки» [75, с. 27]. Загалом упродовж першого півріччя 1914 – другого півріччя 1915 рр. на сцені театру «Руська бесіда», крім «Сонця Руїни», було відновлено постановки опер М. Аркаса «Катерина», Я. Лопатинського «Еней на мандрівці», «Соколики» Г. Цеглинського, «Степовий гість» Б. Грінченка, а також здійснено нові постановки: «Відьма» В. Трахтенберґа, «Дядя Ваня» А. Чехова, «Дві сім'ї»

М. Кропивницького, «Чорна Пантера і Білий Медвідь» В. Винниченка тощо. «Однак акторський склад трупи не відповідав репертуарному навантаженню... Акторський чоловічий склад був дуже нестабільний і плинний, оскільки більшість його учасників залишилась військовозобов'язаними: і якщо деякі з них могли якимось чином поєднувати свою службу у Львові з роботою в театрі, то інші працювали в ньому лише на час відпустки, а інших знову ж таки мобілізовували на фронт. Тому послуговуватись згадуваним репертуаром стало важко. Частіше ставили п'єси народно-побутового характеру...» [15, с. 39].

У 1919 році Лесь Курбас планував поставити «Сонце Руїни» на сцені «Молодого театру», проте наступ денікінців на Київ та загальна загрозлива атмосфера для існування театру перешкодили цьому, а С. Чарнецький писав, що стала на заваді й заборона цензури. «Мабуть, не припали їй до вподоби деякі й сьогодні актуальні вискази у драмі...» [179, с. 385-386]. Відома вистава 1922 р. у постановці Г. Юри, 1933-1934 рр. – театру ім. Тобілевича під керівництвом М. Бенцаля. Про виставу 1934 року в Перемишлі Василь Пачовський згадує як про власний успіх в колах молоді та справжнє визнання його твору.

Таким чином, драматична поема «Сонце Руїни» мала істотну вагу для становлення Василя Пачовського як драматурга. Він робить спробу моделювати образ протагоніста-одноосібного державця, уперше намагається формувати зачатки внутрішнього конфлікту в душі героїв, поєднуючи його із основним зовнішнім, уводити модерністські риси в характери драми, засновувати її дію на розкритті міжособистісних стосунків персонажів. Крім того, автор використовує слов'янські мотиви, фольклорну символіку, яку послідовно трансформує у макросимволи з потужним смисловим навантаженням. Та все ж головними в «Сонці Руїни» залишаються історіософські домінанти, прагнення зрозуміти, чому завжди шанс України на державність потрапляє у злочинні руки й гине в них, і як має діяти український народ, щоб позбавитись свого споконвічного гріха бездержав'я.

3.3. Реалізація авторської ідейно-естетичної свідомості у драматичній поемі «Сфінкс Європи»

«Сфінкс Європи» Василя Пачовського є одним із найменш вивчених його творів. Знані дослідники літературно-мистецького феномена «Молодої музи» у своїх літературознавчих студіях якщо і згадують про нього, то переважно обмежуються досить невеликою за обсягом загальною характеристикою цієї п'єси як ще одного твору, що продовжував загальну концепцію драматургії автора – ідею розбудови незалежної України. Дещо обширніший критичний огляд ми знайшли лише в монографії Н. Малютіної «Українська драматургія кінця XIX – початку XX століття: аспекти родо-жанрової динаміки [97]. Саме тому актуальним є детальніший аналіз, розкриття ідейних та художньо-естетичних особливостей, трактування символіки назви, окреслення специфіки творення персонажів цієї драматичної поеми.

Як відомо, тогочасна критика не дуже схвально ставилась до драматургії Василя Пачовського. Якщо перші п'єси ще мали літературознавчий і театрознавчий контекст, то на подальші драматичні твори відгуків не було зовсім (крім хіба що згадки про п'єсу «Гетьман Мазепа» у «Віснику» 1934 року). Така доля спіткала і «Сфінкс Європи», ймовірно, і з суто політичних причин. Дія у п'єсі відбувається на початку XX століття в Києві під час воєнних дій між Росією та Німеччиною. Перед нами – сім'я генерал-губернатора князя Олександра Кочубея, нащадка відомого генерального судді Василя Кочубея, який виказав Івана Мазепу цареві; син губернатора Святополк виступає тут виразником ідеї незалежності України. Василь Пачовський писав: «Люта на мене преса зігнорувала мою драму «Сфінкс Европи», видану 1914 р. та готовлену до вистави в день Сокільського здвигу і сараєвського убивства, що заповідала повстання української держави і загрозу розвалу її через конфлікт між державним будівництвом (кн. Святополка Кочубея) і суспільницьким переворотом (Дорошенка). Той зміст драми промовчала критика за шумом дня, але польське намісництво розуміло значіння твору і заборонило, кажучи, що в інтересі Австрії не є бунтувати українську шляхту проти Росії. А тим часом все

те, що було писано в тій драмі, сповнилося достеменно опісля 1917-1919 рр., хоч під зміненими іменами» [126, с. 32].

На долю драматичних поем Василя Пачовського не випало належного визнання. Друзі по перу хоча й підтримували ідейне їх спрямування, але все ж мали далеко менше оптимізму, ніж у автора. Ось як писав про це Володимир Бірчак: «Поминаю на боці питання чисто теоретичне, чи в драмах та поемах, а ще до того писаних віршем, було можна дати розв'язку політично-державницьких питань? Реальне життя часто виявляло, як дуже Пачовський помилявся... У «Сфінксі Европи» представив Пачовський, що європейські дипломати годяться на створення українського королівства з королем Володимиром шведського роду... Життя знову показало основно протилежний образ: жертвами крови, в тяжких боях здобувала Україна волю, а антантські дипломати віддали нас Польщі і Москві... Але не в тому головна річ, чи реальне життя вийшло таке саме, як поет витворив собі його у своїй уяві, а в тому, що поет мав загалом сміливість поставити ці питання. Він їх поставив як поет і патріот, і відповів на них – як поет. Завдання поета розумів так, як це розуміли романтики, як це розумів і Шевченко, який змалював нам Перебендю, що з Богом розмовляє. Поет, чи загалом письменник – це сумління суспільности, це найвищий суддя, що оцінює поступки своєї суспільности [12, с. 27].

«Сфінкс Європи» цілком пройнятий ідеєю самостійності України, зіткненням прагнення українців до свободи й реального поневолення рідної землі російським царатом. Василь Пачовський ставив собі за мету виховати новий тип українця-державника, рисами якого були б передусім національна гордість і самопошана, а також вміння засвоювати уроки історії й робити з них висновки. Саме таким він бачив призначення своїх п'єс.

Заслуговує уваги проблема жанрової дефініції п'єси. Автор визначає її як драму, на що вказує у підзаголовку. Проте, на наш погляд, доцільніше розглядати твір як драматичну поему, оскільки її специфічні риси чітко проступають у тексті. По-перше, епічне й ліричне начала у «Сфінксі Європи» перебувають у взаємозв'язку із драматичним. Епічна домінанта виявляється

насамперед у зображенні головного персонажа Святополка Кочубея як захисника держави, у змалюванні картин бою прийомами візуалізації та звукопису, в конструюванні більш насиченого й символічно деталізованого хронотопу, ніж це зазвичай виявляється у драмі. Але ми не можемо констатувати, що епічне начало повністю переважає драматичне. Спрямованість до акції як внутрішня закономірність драматичного тексту все ж не втрачає повністю своєї сили.

Щодо ліризму, «...основа ліричного струменя драматичної поеми... в тóму, що стосується вже безпосередньої дії, насамперед у монологах персонажів» [107, с. 224]. Це можемо спостерігати в тужливих монологах Катрусі, у словах закоханого Дорошенка, зрештою, в загальній настроєвій тональності твору. Значення усіх цих чинників буде деталізовано далі. Крім того, деякі картини, епічні за своєю природою (битва у полі тощо), змальовані крізь призму ліричного самозаглиблення і марення Катрусі, тому про об’єктивність чи статику в її чистому вигляді не йдеться. Зазначмо, що саме завдяки цьому «Сфінкс Європи» спонукає реципієнта до чіткішого відтворення в уяві подій, які розвиваються у творі, а в багатьох його сценах – і до співпереживання та ліричного проникнення у душі персонажів.

З іншого боку, не варто ототожнювати драматичну поему із так званою «драмою для читання», мотивуючи це тим, що драматична поема нібито менше надається до сценічної постановки, ніж драма. Звичайно, цей «межирід» (за А. Ткаченком) має свої особливості реалізації конфлікту й характерів на сцені, проте дія у ньому не затінюється епічним полотном, а гармонійно розвивається на його тлі. Таким чином, для підтвердження наведених вище думок доцільно буде розглянути основні вектори творення художньої дійсності «Сфінкса Європи», зокрема специфіку моделювання головного персонажа, конфліктологію п’єси та символічний контекст образо- й сюжетотворення у п’єсі.

3.3.1. Протагоніст як виразник національної ідеї: образ Святополка у творі

Головним персонажем драматичної поеми є Святополк, молодий нащадок генерального писаря Василя Кочубея. Одразу ж зазначмо, що є певні сумніви у тому, чи Святополк – реальна історична особа, оскільки знайти згадку про нього в родоводі Василя Кочубея нам не вдалося, хоча в «Моїй сповіді» Василь Пачовський згадує про таку постать. Але зважмо, що у цей період драматург, очевидно, ще не надає надто важливого значення історичній точності зображення та правдивим прототипам головних персонажів, хоча добре ознайомлений із подіями доби Козаччини. Навпаки, у п’єсі навіть є спроба конструювання епізодів гіпотетичного розвитку історії, коли в одній зі сцен посли європейських держав обговорюють становлення України як автономної держави під протекторатом однієї з країн. Зрештою, літературний твір не виключає авторського художнього домислу чи вимислу в образній або сюжетній структурі. Тому, оминаючи історичну достовірність цього персонажа, можемо зазначити, що образ Святополка у п’єсі є втіленням жаги молодого патріота до боротьби за свій народ і втілення цієї жаги у конкретні дії. Така інтерпретація передбачає еволюцію героя і є новим підходом автора до вирішення основного конфлікту його драматургії.

Становлення Святополка як протагоніста п’єси відбувається в рамках формування принципів та переконань молодої людини, яка тільки-но обирає свій життєвий шлях. Вже було зазначено, що головний герой ранніх драматичних творів Василя Пачовського рідко діє упродовж усієї п’єси як абсолютно самостійний. Радше можемо говорити про його постійний взаємозв’язок, своєрідний симбіоз із певним образом-двійником, образом-«надбудовою». У «Сфінксі Європи» своєрідний двійник протагоніста – дух гетьмана Мазепи, який повинен допомогти молодому героєві здійснити свою місію. Попри це молодий Кочубей щораз активніше виступає як державний діяч, що здатен очолити нове покоління української політичної еліти, об’єднати посланців із різних кінців української землі. Власне, світоглядні й ідейні

переконання головного персонажа набувають форми обширних монологів, що є характерною рисою драматичної поеми. Прикметно, що Святополк гостро реагує на заклик не воювати із росіянами, що свідчить про досить радикальну (зважаючи на час написання твору) авторську стратегію у формуванні головного героя «Сфінкса Європи» як речника національної ідеї:

Що кажеш ти? Хто ворог нам, хто друг?
Від кого Україна полягла
На смертне ложе, в гіпнотичний сон?
Хто давив нас аж п’ятсот літ?
Хто ж спалював живцем нас на кострі?
Хто слав нас тисячами на Сибір?
Славяни чи Германи? Польща і Москва! [131, с. 15].

Часопростір драматичної поеми символічно скеровує читача на шляху до осягнення ідейних домінант п’єси. Водночас хронотоп відіграє істотну роль у формуванні образу Святополка. М. Бахтін писав: «Хронотоп як формально-змістова категорія визначає (великою мірою) і образ людини в літературі; цей образ завжди істотно хронотопний» [7, с. 235]. Цю тезу, на наш погляд, можна уповні застосувати як інструмент характеристики образу Святополка, адже хронотоп п’єси накладає вагомий відбиток на формування персонажа. Одразу ж варто акцентувати увагу на тому, що образ Святополка у п’єсі «Сфінкс Європи» моделюється за допомогою двох видів хронотопу: героїчного та ірреального (візійного), причому ці види нерідко переплітаються і формують різні сюжетні модифікації. Важливо й те, що у героїчному часопросторі твору головний персонаж поданий автором як активний: він значною мірою впливає на розвиток подій, власне, багато в чому безпосередньо формує цю хронотопну площину. Натомість у візійному часопросторі образ Святополка формується як через активну взаємодію із фантастичними постатями (Мазепи), так і за допомогою опосередкованого зображення (марення і пророцтва Катрусі). Розгляньмо ці способи образної актуалізації докладніше.

В експозиції драматичної поеми Святополк постає перед нами не зовсім переконливим керівником, зокрема й через свій юний вік. Реципієнт відчуває в його характері лише запал спокутувати родинний гріх, але не бачить підстав сприймати його як відповідального діяча і полководця. Таке сприйняття багато в чому зумовлює художній часопростір, у якому відбувається перша авторська презентація цього образу – пізня неспокійна ніч у домі генерал-губернатора Кочубея, розмова матері й батька, з реплік якого випливає бажання керувати волею й думками сина. Саме з експозиції бере початок один із головних конфліктів драматичної поеми – ідеологічне протистояння між персонажами. Ось чому фраза Святополка «Хто проти волі – проти того йду» [131, с. 13] сприймається швидше в контексті юнацького максималізму та вічної боротьби батьків і дітей. Однак із перебігом подій бачимо розвиток його характеру. Перший етап пов'язаний зі з'явою духу Івана Мазепи в домі Кочубеїв та врученням козацьких клейнод молодим князям. На символічно-міфологічному зрізі це сприймається як сакральний акт передачі наступному поколінню влади й відповідальності за майбутнє України. Мазепа пророкує прибуття небесного війська у складі трьохсот кінних запорожців-характерників на чолі з Архистратигом Михаїлом. Відбувається злиття реального та фантастичного світів, їх об'єднання у визвольній боротьбі, на чолі якої постане Святополк. Тому вплив ірреальних елементів, зокрема й часопросторових, на формування його образу є очевидним.

Другий етап – збір військової ради: тепер уже юнак постає як новий гетьман і приймає присягу на вірність від представників усіх частин України. Урочиста церемонія присяги старшин, яка проходить у залі губернаторського палацу, дає поштовх розвиткові окремого відгалуження загальної часопросторової канви – героїчного хронотопу, пов'язаного із подальшою визвольною боротьбою. Святкова зала у власному домі – локус із позитивним зарядом, тобто своя, безпечна територія. Хронологічні межі цього епізоду сприймаються як час тріумфу Святополка, єднання під однією булавою стягів усіх українських земель. Тому постать князя набирає величних рис і вже не

сприймається так, як на початку п’єси. Однак часовий відтинок дії накладається на пору надвечір’я, сонце сідає, заливаючи небо багряним кольором. В уяві Катрусі вечірні барви перетворюються у кров на знаменах та полках. Лиховісні передчуття посилюються, хоча й не зовсім зрозуміло, чиє саме військо зазнає поразки.

Наприкінці другої дії після торжественної присяги князь із військом вирушає на поле битви з російськими військами. Мазепа подав гасло, після якого всі робітники, студенти, селяни повинні йти у бій. І ось тут у контексті часопросторової еволюції персонажа героїчний хронотоп найтісніше переплітається із візійним. В останній сцені дії Катруся пророкує, що її брат уже не повернеться живим. Надалі аналізуючи топос твору, можна зауважити, що Василь Пачовський безпосередньо не відтворює епічних сегментів драматичної поеми, не подає їх у світлі реалістичного зображення, як того вимагали критики від попередніх п’єс, не вказує чітко часопросторових меж битви, її початку, завершення чи певних етапів. І все ж спроба окреслення часопростору бою в драматичних поемах Пачовського цілком доречна й видається цікавою, оскільки батальні сцени в них зазвичай ретрансльовані через видіння, марення або ж передаються через монологи чи діалоги персонажів. Таким чином, об’єктивований героїчний хронотоп трансформується в суб’єктивований чи онірично-візійний, часові рамки подій стискаються й модифікуються, а топоси звужуються до меж свідомості чи підсвідомості окремого героя. У «Сфінксі Європи» реципієнт сприймає бій Святополкового війська через видіння Катрусі, яка підсвідомо трансформує ці епізоди у панораму боротьби добра зі злом, а також через голос Василя Кочубея, прародича Святополка, який зрадив Мазепу. Дух Кочубея описує військову звитягу молодого князя, словесно передає картини битви. До слова, авторові вдалося майстерно відтворити батальну сцену в поході Святополка за допомогою засобів поетики, що сприяють передачі звуків бою – переважно алітерації й асонансу, а також створюють ефект візуалізації – виникнення зорових образів в уяві читачів:

Труби трублять, слава Богу!
Бити грому великому,
Бити грому великому –
Буде битва, буде бій!
Трублять: бій! [...]
Летять наші! Б'ють, рубають,
Клином ріже гордий полк!
Гурра га! Гурра га!
Гей гармати добувають,
Стяг підносить Святополк! [131, с. 58-59].

Паралельно зображена сцена гри Катрусі на піаніно вдома. Уривчаста страшна музика, що злітає з клавіш, перегукується із далекими звуками гармат, бойовими закликами, шумом битви, але також цей звуковий образ символізує бурю в душі дівчини, її хвилювання за брата, передбачення його смерті від руки Марка Проклятого, що замість допомоги молодому Кочубеєві підняв чернь на боротьбу із панами та жидами. Звуковий паралелізм справляє потужне враження і є чудовим прийомом впливу на читача або ж, у перспективі сценічної постановки, на глядача, а просторове зіставлення двох локусів (дому й поля, відкритого і закритого просторів) значно підсилює контраст безпеки, спокою та лиха, смерті.

Основним часом дії у візійно-героїчній часопросторовій площині також виступає ніч. «Спочатку нічна пора може бути символічно потрактована як підсилення страшного передчуття біди у видіннях Катрусі, а потім – як час торжества зла у битві Святополка з ворогами, а також у його змаганні з Марком Проклятим» [26, с. 27]. Загалом акцентування на символічно-міфологічній природі ночі – прикметна риса драматургічного символізму Василя Пачовського у контексті моделювання часопросторового зрізу драматичних творів. Ця типологічна особливість художнього мислення драматурга більшою чи меншою мірою присутня в усіх його п'єсах. У «Сфінксі Європи» автор накладає значеннєве навантаження ночі як темної, небезпечної пори на

хронотоп битви за українську державність, означуючи в такий спосіб поразку визвольних змагань. У фінальному бою проти московського війська воїн гине від руки Марка – вічного антагоніста у творах Пачовського. Оскільки ніч – пора нечистої сили – прямо пов'язана за своєю природою із образом Марка, якого навіть пекло не приймає, це слугує підсиленням містичного негативного струменя у зображенні неминучої смерті Святополка – поводиря й державотворця. Очевидно, головна авторська концепція протиріччя між розумом і чином у цій п'єсі ще не повністю сформована, бо Марко як символічний дух натовпу, вбиваючи Святополка, знищує не авторитетний розум (як у пізніших драматичних творах), а швидше надію держави й цвіт нації, уособлення надії на незалежність. Коли князь гине, дух Мазепи звинувачує його вбивцю Марка у гріху бездержавності, який він ніяк не хоче спокутувати і знищує всіх, хто любить його та свою землю.

Перед світанком пораненого Святополка приносять додому вірні друзі. Умираючи, лицар чує, що Україна вільна, що його боротьба була недаремна. Саме в цей момент сходить сонце, що символізує воскресіння країни, її розбудову й народження в ній інших, нових гетьманів, котрі здобудуть краще майбутнє для своєї землі.

Таким чином, образ Святополка по-своєму особливий, оскільки символізує нереалізований до кінця юнацький запал на шляху до національної мети й цим ще контрастніше показує ганебний гріх пристосуванства й байдужості натовпу в особі Марка Проклятого. Таким чином, художній часопростір у драматургії Василя Пачовського має велику вагу для осягнення основних її ідейних та образних домінант. Типологічними рисами драматичних творів митця у сенсі часопросторового моделювання художньої дійсності є переосмислення семантики концептів ночі, темряви/світла, сонця, гори/низу як основних маркерів хронотопу. Поєднання у творах реального й фантастичного (візійного, оніричного) хронотопу суттєво увиразнює авторську стратегію в моделюванні персонажів та конфліктів драматичних творів. Тому очевидною є перспектива подальшого ґрунтовного дослідження цього пласту творчості драматурга.

3.3.2. Художній світ п'єси «Сфінкс Європи». Символізація як ключовий сюжето- й образомоделювальний концепт драматичного твору

Василь Пачовський творчо переосмислює концепцію символічного образу-духа у своїй драматургії. «Засадничим принципом внутрішньої структури образу-символа є певна властива для нього функція – стимул до дії. Він проступає не тільки в образах реальних персонажів, але й міфологічних, воскреслих із забуття» [169, с. 168]. Зумовлено це тим, що померлий персонаж уособлює містичну силу, не зупиняється перед жодними перешкодами, є фактично непереможний, оскільки вже мертвий. Уже на початку перед нами постає невидимий дух Мазепи, який з'являється уві сні дочці генерал-губернатора Кочубея Катрусі. Авторська ідейно-естетична свідомість робить образ Мазепи у драматичній поемі наскрізним, водночас він уособлює волю України, оскільки «Жадна війна Росії не жахає / так як той дух Мазепи, що устав / Віддерти від Росії Україну» [131, с. 34]. Також присутній у п'єсі дух Кочубея, вічного антипода Мазепи, який, однак, висловлює підтримку своєму внукові в його прагненні будь-що спокутувати родинний гріх перед Україною.

Загалом уведення в дію духа Мазепи прямо пов'язане із символізацією та міфологізацією художнього світу твору. Коли між Святополком та його побратимами виникають ідеологічні протиріччя, з'являється образ гетьмана, який закликає забути сварки та образи. Цікаво, що у промові Мазепи можемо простежити прямі паралелі із віршем «Всі покою щире прагнуть», автором якого за деякими даними був саме він. В окремих репліках наявні прямі ремінісценції: Мазепа закликає «тягнути в один гуж», нагадує, що українці «през шаблі мають право» тощо. Гетьман передає молодим борцям стародавні дари: Святополк отримує булаву – символ влади й військової козацької звитяги; Дорошенко – трубу Семена Палія, відомого повстанського ватажка часів козаччини, яка своїм звуком має піднімати народ до боротьби; Ґалаґан – герб, символ держави, за яким «блисне нарід, згине цар». На рівні символічної рецепції епізод передавання клейнод у руки Святополка та його побратимів

може трактуватися як вищий сакральний акт єднання поколінь у боротьбі за волю, оновлення державницької ідеї, творення молодої патріотичної еліти, яка зможе вибороти ті права і вольності, яких не змогли здобути їхні предки.

Плідною видається перспектива аналізу образу жінки-віщунки як дійової особи у драматургії Василя Пачовського. Цей тип об'єднує двох героїнь – Катрусю Кочубеївну («Сфінкс Європи») та Світляну («Роман Великий»), хоч антураж, у якому ці персонажі діють, різний. Зараз нас цікавить аналіз образу першої героїні. Катрусю вважають нервово хворою, тому в її трагічні передбачення ніхто до кінця не хоче вірити. Дівчина сприймається читачем як Кассандра, віщунка бід і нещасть, смерті свого брата (можемо тут помітити звернення до мотивів давньогрецької міфології та деякі паралелі з творчістю Лесі Українки). Водночас саме ця героїня є перехідною ланкою між світами персонажів-примар та звичайних людей, посередником між реальним і потойбічним світом. Вона сприймає послання духів, передаючи іншим їх суть. Візія дівчини на початку твору – сповна символічна: Мазепа своєю шаблею розрізає навпіл настінну карту Російської імперії в канцелярії генерала, що означає крах цієї держави в майбутньому. Лише Катруся та її брат здатні бачити і відчувати духа Мазепи, а в дівчини це відчуття підсилюється ще й підсвідомим частковим перевтіленням у свою прародичку – Мотрю Кочубеївну. Особливо яскраво це виражено в монологах героїні на початку твору, де вона постійно прагне повернути втрачену любов Мотрі й Мазепи, а також спокутувати родинний гріх проти гетьмана. «Ця трагічна подія виписується в апокаліптичній візії, що сприймається як реакція на події народного повстання – приходу судного дня» [97, с. 42].

Постійна присутність Катрусі як провидиці пронизує весь подальший розвиток дії, її кульмінацію та розв'язку. Значну кількість батальних сцен за участю Святополка драматург схильний конструювати в оніричному просторі химерних візій Катрусі, куди вплітаються також її ліричні переживання. Сцена похорону Святополка, зображена через марення дівчини, цілком виписана у лірико-трагічному ключі зі стилізованими елементами надгробного плачу та

фольклорними образами, що символізують смерть лицаря. «В кінці третьої дії з їх допомогою створюється атмосфера туги за загиблим Святополком. Катруся плаче за братом, вплітаючи у своє тужне голосіння елементи народних пісень, в яких виринає образ коня без вершника, матері, що ломить білі руки за померлим сином. Те, що помер захисник, воїн, підкреслює також обряд накривання очей китайкою, як загиблому козакові за часів Гетьманщини» [24, с. 332]. Та найбільш яскравим ліричним струменем є мотив перетворення дівчини в калину через тугу за коханим. Драматург дещо видозмінює його, аби показати нерозривний зв'язок сестри і брата, поглибити передачу її горя.

На героїчно-фантастичному сюжетному зрізі найпотужнішим сукупним образом-символом у творі є триста кінних запорожців на чолі з Архистратигом Михаїлом, духи яких Мазепа обіцяє підняти із руїн Січі. Архистратиг Михаїл – полководець війська небесного, а також покровитель Києва з давніх часів; триста кінних запорожців, за твердженням Мазепи, – всі як один характерники, «що можуть ворогові видряпати очі». З'являються незборимі воїни немов із неба, у супроводі вогню, що символізує міць, гарт, а також Божу справедливість. Отже, створюється враження абсолютної непереможності України, адже за її волю борються небесні сили, смертні, але натхненні ідеєю люди, а також чарівники-характерники. І навіть якщо буде програно бій, то це ще не означає, що програно всю війну. Логічним продовженням розвитку сюжету є дивовижне й хвилююче єднання українських земель, змальоване у сцені клятви на вірність Святополкові й рідній землі, коли полковники Харкова, Чернігова, Полтави, Катеринослава, Одеси, Криму підносять йому свої знамена. Кульмінацією тут виступає зображення стягу Мазепи та жовто-блакитного прапора із левом Галицько-Волинського князівства, бо, як говорить Святополк, воно було «ключем до Європи для нас». Отже, сформовано ідею, яка є базовою у творчості драматурга – ідею соборної, об'єднаної та самостійної України.

Варто відзначити інші образи-символи, які наявні у творі. Зокрема, це золотий вінець – наскрізна ідея творчості Василя Пачовського. Тут цей образ подається у традиційному для автора сенсі – як символ державницької ідеї:

«Від Кавказу по Сян лиш один буде лан, / Його власником нарід цілий, / Спільна праця і край, блисне воля і рай, / України вінець золотий» [131, с. 47].

Цікаво, що саме у «Сфінксі Європи» цей наскрізний образ драматургії Василя Пачовського подекуди трансформується у символічний концепт золотого престола, хоч у первісному своєму значенні ніколи повністю не зникає. Престол – символ князя, атрибут влади – прямо пов'язаний з ідейним навантаженням образу золотого вінця як символа державотворчої ідеї.

Більше того – символічне навантаження має й сама назва твору. Навмисно подаємо її трактування не на початку нашого дослідження, оскільки, лише повністю розглянувши специфіку ідейного спрямування драматичної поеми та концепцію образотворення, можемо говорити про зміст її назви, адже весь текст п'єси – це натяк на заголовок. Сфінкс – символ таємниці, загадки, чогось невідомого і водночас величного, красивого і вагомого. Саме такою є наша держава у баченні Пачовського-драматурга, поки що незнаною для багатьох, може, в чиємусь розумінні непоказною і незначною. Але це насправді далеко не так, бо досі нерозгаданою є її загадка: як після стількох століть знущань і гноблення цей народ зміг вижити? Нам вдалось не загубитися десь у темному закутку історії, а зберегти свою самобутність, культуру, мову, і головне – козацький дух, про який у п'єсі іноземні посли говорять: «З усіх славян найбільше се народ / Республіканський з духа, крови й кости!». А оскільки сфінкс – це також і небезпека, таємниця, повна пасток, то нехай стережуться ті, хто прийде не з добром. Автор вірить, що народ будуть знати й поважати у світі, що вікова Українська держава розквітне і гордо піднесеться над Європою, подібно до Сфінкса, який тисячоліттями височіє над пісками Єгипту.

Варто підкреслити формальні особливості цієї драматичної поеми. Вона має віршовану форму, про її строфи ми не можемо сказати, що вони рясніють важкими метафорами, надмірно переобтяжені звуковими ефектами чи складно сприймаються на слух. Навпаки, п'ятистопний ямб сприяє мелодійності, милозвучності тексту, подекуди – навіть музичності, що є одним із важливих принципів символістської поезії. Проте інколи формальний аспект твору

страждає від неправильної акцентуації слів, як-от: «На тобі згине в *га́ньбі* славний рід»; «І то мій *обов'я́зок*, мамо, бо я син / Того народу, що воскрес тепер!» тощо. Імовірно, такі випадки були зумовлені почасти впливом польської акцентуації, яка й дотепер проявляється в галицькому діалекті, а почасти й намаганнями авторської свідомості вкласти (інколи навіть силоміць) словесне вираження ідейних домінант в обраний віршовий розмір.

Отже, «Сфінкс Європи» – драматична поема, що не втрачає своєї чіткої ідейно-естетичної настанови, репрезентує широку різноманітність проблем. Водночас вона позначена домінуванням лірико-символічної форми моделювання художнього світу, різноманіттям поетикальних засобів, використаних у зображенні реальних та ірреальних персонажів. Цей твір, без сумніву, є важливим етапом в удосконаленні драматургічної літературної майстерності Василя Пачовського.

3.3.3. Шляхи реалізації конфліктів у п'єсі

Аналізуючи досить розгалужену парадигму конфліктів «Сфінкса Європи», можемо виокремити найголовніші:

- протистояння Святополка як представника нової української еліти й генерал-губернатора Кочубея, що репрезентує зло поневолення і царського гніту; в більш глобальному сенсі – світоглядне протистояння батька й сина, старшого й молодшого поколінь;
- конфлікт між розумом та діями в особі Святополка і Марка Проклятого (як і в інших творах, поступово трансформується у конфлікт між поводирем і натовпом);
- зіткнення державницьких поглядів Святополка як сильного молодого керівника й Дорошенка як «федераліста, славянофіла, народника» [128, с. 284];
- внутрішнє змагання між почуттями та обов'язком у душі Катрусі.

Звернімо увагу на перший конфлікт у п'єсі. Святополк, будучи сином високого російського чиновника, приятелює з нащадками славних українських

родів – Ґалаґаном, Дорошенком. На тлі війни Росії та Німеччини він сподівається вибороти для України незалежність. І хоча дальші події показали, що наша держава у цій війні – всього лише розмінна монета для задоволення політичних інтересів інших держав (сцена обговорення послами долі територій України), але його слова звучать незворушно: «І то мій обов'язок, мамо, бо я син / Того народу, що воскрес тепер!» [131, с. 13].

На зауваження мами, що негоже синові повставати проти батька, Святополк говорить: «Наш батько – то не голос України / А голос Москви. Її голос – я!» [131, с. 12]. Тут розкривається зіткнення між старшим і молодшим поколіннями, підґрунтям якого є національна ідея. Для батька це – «мрія», тобто нереальна фантазія, для сина – «чин». Варто зазначити, що монологи й діалоги героїв твору виступають потужним інструментом апеляції до реципієнтів. «У драмі саме слово є головним знаряддям дії. За допомогою діалогу здійснюється боротьба між героями – зіткнення позицій, вибір варіантів дії...» [87, с. 427]. Так, пояснюючи свій запал до боротьби, Святополк надзвичайно точно й чітко викладає його причини, які не втратили актуальності й до цього часу і варті того, щоб їх пам'ятати:

А я начальний генерал, я гетьман
Сто тисяч люду, що мені ваш суд!?
За мною козаки, робітники, народ,
Студенти, всі за мною проти вас!
Піднявся стяг свободи України,
А ти, мій батьку, сам-один з царем!
Ти за царем, за підлотою Москви,
Що тисячами нас гонила по пісках,
Болотах будувати Петербург,
Що брала на тортури Україну... [131, с. 35].

Старий Кочубей як генерал-губернатор і державний чиновник зрештою посилає війська для придушення повстання, яким керує Святополк. Таким чином, конфлікт переростає в акт знищення останнього представника роду

Кочубеїв, який міг і хотів спокутувати родинний гріх. У цьому епізоді присутній також прийом паралельного символізованого зображення, коли пов'язані між собою події представлені у творі одночасно й мають символічний підтекст. Так, поранення Святополка на полі бою не виражене текстуально, але реципієнт остаточно це розуміє, коли в домі генерал-губернатора падає на підлогу і розбивається бюст Василя Кочубея – прабатька роду. Загалом же, ідейно-естетична свідомість драматурга конструює молоду ґенерацію нащадків українських гетьманів і графів як свіжу силу, що неодмінно досягне мети (таке бачення характерне і для інших його п'єс, зокрема «Сну української ночі», де головною рушійною силою визвольного змагання виступають студенти).

Акцентуючи на другому знаковому конфлікті, центральному для драматургії Пачовського загалом, варто докладніше зупинитися на характеристиці Марка Проклятого як концептуального виразника авторської ідейно-естетичної свідомості. На нашу думку, цей образ є домінантним тому, що несе в собі глибокий історіософський зміст, постає великим всеосяжним символом народу, який часто трансформується у стихійний натовп, вічно блукає в часі й неспроможний об'єднатися заради однієї мети. «Той Марко Проклятий – то не постать моєї насолоди, а мого болю, бо він є узмисловленням вічного прокляття гріху, що нам усім гне спину і хребет ярмом бездержав'я, бо ми самі безглуздими промахами розвалили свою першу княжу державу татарськими людьми, другу козацьку самовирізуванням себе, третю гетьманську соціалістичним обманом жидівського раю – а тепер наші діти караються, не маючи де голови приклонити, бо батьки опинилися без вітчини між небом і землею, а ціла нація на найбагатшій землі стала найбідніша на світі?!..» [126, с. 39].

Цікавим є розвиток образу Марка у свого роду макросимвол в авторській ідейно-естетичній свідомості Пачовського. Відомо, що Марко Проклятий – український фольклорний персонаж, який під тягарем своїх гріхів не може знайти спокою ні на цьому світі, ні на тому. Микола Ільницький підкреслює, що ідея цього образу в драматургії автора та ж, але філософська основа його

значно розширена [64, с. 39]. Справді, він сприймається як єдиний винуватець у занепаді України, що уособлює всі негативні риси її громадян: «Після розвалу української держави Пачовський знав одно питання: чому це все так трагічно скінчилося? І він виготовив акт обвинувачення своїй суспільності, демократії, гуляйпільству, отаманії, вивівши постать Марка Проклятого... Марко Проклятий Пачовського – це символ плазунства й хоробливої особистої амбіції, це боязливість і брак державницького думання, це уособлення нещасного лакімства, це все, що погане й низьке» [12, с. 27]. Тому абсолютно логічно з точки зору сутності образу, але трагічно і сумно з погляду ідеї твору, що й у «Сфінксі Європи» Марко Проклятий, в останню мить вигукнувши у запалі боротьби «Бий панів» і повернувши натовп за собою, завдає смертельних ран Святополкові. Прикметно, що Василь Пачовський модифікує прізвисько Марка, називаючи його Проданом, а отже, яскраво підкреслює зрадництво і внутрішню інертність як його основну ментальну рису. Завершальним акордом є розмова Марка і Мазепи, двох містичних постатей:

О ти, проклятий на віки,
І доки ти будеш вбивати
Всіх рідних, що люблять тебе?
І доки ти будеш ходити
По світу з гріхом на плечах? [131, с. 66].

Ще раз автор змушує нас задуматися над тим, як легко ворогам збити із визначеного шляху натовп без гідного поводиря, оскільки саме Марка губернатор Кочубей переконує, що без Росії не буде України, а головне – добирає дієві аргументи, лякаючи його втратою землі. Під цим впливом Марко формує своє бачення справедливості – земля повинна належати народові, але не задумується над тим, що хтось повинен піклуватися про неї, захищати її право на вільне існування. Тим паче, що ціннісне значення української землі у розумінні Святополка і Марка кардинально відрізняється: для молодого лицаря – це насамперед Україна, держава, рідний край, а для Марка – засіб до існування, утилітарність якого виходить на перший план, затьмарюючи собою

морально-етичні й патріотичні чинники. Такий штрих у зображенні цих персонажів цілком органічно вкладається у загальну концепцію драматичного твору й демонструє засадничі відмінності в їх світоглядній наснаженості.

Таким чином, «Василь Пачовський довершує ще один основний конфлікт своєї драматичної поеми – конфлікт між поводирем і натовпом, зіткнення між місією ватажка і недалекоглядністю та спонтанними бажаннями й слабкостями народу» [24, с. 330]. До слова, подібне протистояння символічно реалізується у драматичному етюді Олександра Олеся «По дорозі в Казку», тобто цей тип конфлікту є достатньо поширеним у творах, що репрезентують контекст української символістської драматургії.

Розгляньмо третій основний конфлікт п’єси – розбіжності в ідейному спрямуванні образів Святополка та Дорошенка. Якщо лінія Святополка як державця виписана в дусі українського націоналізму, то постать Дорошенка привертає увагу відмінними політичними поглядами. Герой закликає не воювати проти братів-слов’ян, названий у творі прихильником всеслов’янського миру і волі бідних мас. На досить контроверсійну із сучасного погляду тезу персонажі реагують гостро: однодумці Святополка докоряють Дорошенкові, наводячи приклад його славного пращура, а сам Святополк говорить: «Без нас нема Росії / Ми без неї будем!» [131, с.16], а ще висловлює тезу, яка прямо стосується назви драми: «Хто нас мав за собою, / Той рішав про долю Східної Європи!» [131, с. 17].

Образи з більш чи менш подібним смисловим навантаженням у драматургії Василя Пачовського присутні ще у «Сні української ночі». Крім того, можемо спостерегти свого роду образні «ланцюжки» між окремими творами автора. Так, у «Сфінксі Європи» Дорошенко – прямий нащадок українського гетьмана Петра Дорошенка із «Сонця Руїни» (ще раніше образ гетьмана зустрічається у «Сні української ночі», проте, як і образи більшості державних діячів та письменників, широко не розвинутий). Оскільки Дорошенко зображений як вихідець із простого люду, Мазепа доручає йому відповідальну місію – скликати народ на повстання проти царя за допомогою

Палієвої труби. Але у відповідальний момент герой не виконує свого завдання, тому Марко Проклятий як персоніфікований образ набирає сили і в кінцевому підсумку спричиняється до поразки повстання і загибелі Святополка.

Реалізація четвертого основного конфлікту – внутрішніх суперечностей у душі Катрусі – безпосередньо стосується позиції Дорошенка у творі. Він закоханий у Катрусю, а коли про це стає відомо її батькові, опиняється перед вибором – або втратити кохану, або стати на бік Кочубея, а значить, ворожого табору. На противагу цьому, героїня готова пожертвувати власними почуттями заради успіху братової боротьби. Про твердість намірів Катрусі свідчить ультимативне формулювання способу вирішення цієї дилеми: «Мій пане! Зрада – або честь, / Ізміна – або слава, батько – або я!» [131, с. 55].

Інший ракурс цієї проблеми постає у намаганні Дорошенка знайти компроміс між власними переконаннями та почуттями: він говорить, що готовий воювати за Україну заради Катрусі. Тобто кохання постає чинником важливішим, ніж національна свідомість, серце – важливішим, ніж розум. «Філософія серця» завжди відігравала особливу роль в існуванні українського народу. Однак у цьому епізоді автор прагне показати її швидше як деструктивний чинник, що заважає здійснити державотворче завдання. Вагання героя призводять до невиконання своєї місії – він повинен був збирати людей для боротьби, сурмлячи в трубу, подаровану Мазепою – а отже, і до загибелі Святополка.

Таким чином, підводячи підсумок аналізу п’єси «Сфінкс Європи», можемо спостерегти кілька характерних рис авторського художнього мислення, відображених у моделюванні Василем Пачовським основних естетичних векторів цього твору. По перше, драматург експериментує з образом протагоніста, поєднує у ньому юнацький запал із цілеспрямованою стійкою впевненістю у правильності своїх дій. У подальших п’єсах такий тип героя більше не зустрічається.

По-друге, яскраво виражене розширення функціонального призначення персонажів-духів у п’єсі. Автор диверсифікує шляхи конструювання

позаземних героїв шляхом не лише прямого введення їх у дію, а й символічного перевтілення у них реальних героїв. Така трансформація, як у випадку з Катрусею, не подана візуально, а виражається через словесні малюнки внутрішнього психологічного напруження, тому в перспективі сценічного виконання цей епізод потребуватиме режисерської та акторської майстерності для вдалої його реалізації. Зазначмо, однак, що загалом п'єса «Сфінкс Європи» цілком надається до театральної постановки. Драматург, очевидно, врахувавши зауваження до своїх попередніх п'єс, втілив власні художні концепції в достатньо невеликий за обсягом твір (67 сторінок); попри значний рівень ліризму, характерний для драматичних творів Пачовського, у «Сфінксі Європи» драматичне (активне, дієве) начало все ж проступає значно чіткіше, ніж у «Сні української ночі» чи «Сонці Руїни». Монологи й діалоги персонажів лаконічні, не занадто навантажені стилістично маркованою лексикою; завдяки цьому реципієнт має змогу сконцентруватися на основній проблематиці драматичної поеми, не відволікаючись на додаткові й часто не зовсім доцільні репліки.

По-третє, драматург досягає значно більшої гармонізації художньої дійсності у творі за допомогою перенесення акценту з кількісної парадигми образів-символів у творі на їх якісне функціональне призначення. Тобто у «Сфінксі Європи бачимо намагання саме увиразнити символічну природу основних персонажів або ж художніх прийомів чи засобів, а не зробити їх кількість якомога більшою (яскраво це виявляється у «Сні української ночі», де символізація художнього твору набуває всеохопного й інколи незрозумілого характеру, тож автор змушений розтлумачувати деякі образи-символи у примітках до п'єси). У «Сфінксі Європи» реципієнт актуалізує в уяві значно менше ключових символізованих образів, але звертає більше уваги на їхню суть, призначення у загальній конструкції художнього твору. Це, безумовно, позитивна зміна в авторській стратегії моделювання художньої дійсності драматичного твору.

По-четверте, різноманітність конфліктів та способи їх репрезентації у творі доводять чітке авторське прагнення до композиційного вдосконалення своїх

п’єс, до гармонійного узгодження ідейно-тематичних та формальних чинників у побудові драматичного твору.

Таким чином, проаналізувавши драматичні твори Василя Пачовського «Сон української ночі» (1903), «Сонце Руїни» (1912) та «Сфінкс Європи» (1914), можемо стверджувати, що автор намагається якнайширше використовувати модерністські засоби моделювання художньої дійсності у своїх п’єсах. Домінантною ознакою «Сну української ночі» є всеохопна символізація складного й багатопланового художнього світу, переплітання реальних подій з ірреальними, фантастичними та оніричними картинами аж до цілковитого їх злиття і взаємопроникнення. Виведення у творі центральних макросимволів (золотого вінця, вогненного меча, сліпого дитяти) сприяє складанню в єдине ціле, на перший погляд, розрізнених епізодів із великою кількістю дійових осіб у кожному з них. Багато персонажів, уведених в дію – це духи визначних історичних діячів, які, власне, підсилюють основний пафос та ідейне наснаження п’єси. Загалом «Сон української ночі» часто порівнюють із драмою «Wesele» польського письменника Станіслава Виспянського, однак твердження про свідоме й тотальне запозичення тем, мотивів та образів українського драматурга у польського не має переконливого підґрунтя, що й доведено у процесі розгляду вказаної проблеми.

Із «Сонцем Руїни» першу драматичну поему поєднує фольклорний континуум художньої дійсності, мелодійність та ритмічність мови персонажів, але головна спільна риса – іронічний аспект образотворення (Сміхунчик зі «Сну...» та Лучка із «Сонця Руїни»). У першому випадку спостерігаємо гірку іронію як наслідок самоосмислення, що дозволяє класифікувати її як модерністську, в другому – намір дошкулити, злу іронію, яка подекуди межує з сатирою. В подальших драматичних творах Василя Пачовського використання засобів комічного яскраво не виражене.

Головний герой – гетьман Дорошенко – сприймається в «Сонці Руїни» як нова спроба авторської ідейно-естетичної свідомості моделювати персонажа, здатного до саморефлексії, пошуку себе у внутрішніх протиріччях, що ятрять

його душу. Таким чином, вперше у своїй творчості драматург наділяє протагоніста модерністськими рисами попри його високий та відповідальний суспільний статус. Художні виміри п’єси насичені міфологічними мотивами, героями української демонології, фольклорними мотивами. Тут, як і в «Сні української ночі», реальний часопростір переплітається із фантастичним, хоча такого ж синкретизму тут уже не спостерігаємо. У цій п’єсі вперше самостійно й виразно виступає Марко Проклятий – концептуальний персонаж у драматичних творах Василя Пачовського.

Конфлікт «між умом та чином», започаткований у попередніх драматичних поемах, увиразнюється й набуває сили у «Сфінксі Європи». Протистояння між Святополком та Марком Проклятим досягає емоційної гостроти. Символізація та всеохопна візійність художнього світу виходить на новий рівень, оскільки персонажі-духи не тільки діють самостійно, але й здатні втілюватися в живих людей (Катруся), впливаючи таким чином на емоційно-експресивне тло драматичного твору. Водночас фольклоризм та міфопоетичний контекст, репрезентований у перших двох п’єсах, послідовно виявляється й тут. Загалом «Сфінкс Європи» – це найвище досягнення періоду ранньої драматургії автора. Василь Пачовський удосконалює своє вміння будувати композицію п’єси, моделювати персонажів відповідно до концептуальної проблематики твору, чітко виокремлювати основні конфлікти й перипетії, послуговуючись художніми можливостями драматичної поеми (хоч сам автор називає твір драмою) як найбільш відповідного жанру в контексті специфіки його ідейно-естетичної свідомості.

Література до розділу

1, 2, 4, 5, 7, 11, 12, 14, 15, 16, 18, 20, 24, 26, 28, 29, 31, 33, 34, 38, 40, 51, 53, 55, 61, 64, 65, 72, 74, 75, 86, 87, 92, 96, 97, 99, 104, 107, 108, 112, 126, 127, 128, 129, 130, 131, 132, 134, 143, 150, 153, 154, 155, 156, 159, 168, 169, 173, 176, 179, 180, 185.

РОЗДІЛ 4. ПОЕТИКА ДРАМАТИЧНИХ ТВОРІВ ВАСИЛЯ ПАЧОВСЬКОГО МІЖВОЄННОГО ПЕРІОДУ: У ПОШУКАХ НОВИХ ОБРАЗІВ ТА ФОРМ

4.1. Ідейно-художня та структурна специфіка драми «Роман Великий»

Символістські тенденції є визначальними у драмах автора, проте у кожному окремому творі ці тенденції різними способами поєднуються із елементами романтизму, імпресіонізму, неоромантизму тощо. Таким своєрідним синтезом є і трагедія (за авторським визначенням жанру) «Роман Великий». Уже назва твору спонукає нас до первинної рефлексії над сутністю головного персонажа. Історія руських земель до XIII століття знає лише одного князя, чиє ім'я закріпило за собою цей сталий епітет – Володимира Великого. Натомість у історичних відомостях про утворення й ранній період існування Галицько-Волинської держави князь Роман згадується як Мстиславич, син Мстислава Ізяславича. То що ж надихнуло Пачовського до такого возвеличення цієї історичної особи? Передусім прагнення князя до об'єднання галицьких та волинських земель із києворуськими в одну сильну централізовану державу. Як відомо, Роман Мстиславич, здійснивши у 1202 році похід на Київ, до смерті залишався великим князем київським, відновив авторитет і вплив Київської держави. З іншого боку, Л. Залеська-Онишкевич стверджує: «Зовнішньо вона [драматична поема (за визначенням дослідниці) «Роман Великий». – А.В.] була про галицько-волинського князя Романа, та насправді це був немов коментар до подій 1918 року в Україні, коли Східня Україна також зробила вибір і проголосила незалежність, але без Галичини» [59, с. 40]. На це вказує й наявність заспіву як особливої композиційної частини у драмі, де «вмираючий січовий стрілець обіцяє сторожити в своїй могилі, поки затрублять до бою за Галичину... Ця сцена представляє виразний вибір і самоідентифікацію героїв з Україною і її землею» [59, с. 40].

Про долю свого твору Василь Пачовський пише у «Моїй сповіді»: «Злегковажила критика і мою траґедію княжої України «Роман Великий»,

видану 1914 р. у Вецлярі, де князь Роман як творець Галицько-Волинської держави підносив вагу західних земель для конструкції української держави на степу супроти напору на сусідів. Та цеї актуальної ідеї не піднесла критика навіть під час будування держави, але польська влада краще зрозуміла вагу твору, бо заборонила його на цілому просторі Польщі» [126, с. 32-33]. Тема єдності й незалежності Русі-України була для драматурга пріоритетною у всіх без винятку його п'єсах. «У драмах і поемах Пачовського – один мотив тільки: Україна в минулому, сучасному й майбутньому» [12, с. 26].

З іншого боку, важливою є широта історичної особистості в перспективі її драматичного зображення з точки зору основних принципів модерного мистецтва, зосібна символізму. Для ранньої його форми в українській літературі «характерний широко вживаний драматургами аналіз й обсервація у розкритті соціальних, історичних і національних основ буття людини – сильної особистості, що виступає своєрідним пророком, який вказує шлях народним масам у подальшому поступі...» [169, с. 136]. Зазначимо, що такий тип героя-пророка був характерний і для романтизму, особливо українського (до прикладу, «Перебендя» Тараса Шевченка), проте він зазвичай перебував ніби трохи осторонь, в іншій площині (на могилі – вище від профанного світу й ближче до Бога), передаючи людям повчання і пророцтва у формі дум, пісень, тобто хоч інколи й у гнівній, але в досить пасивній формі. На противагу цьому тип героя раннього українського символізму має деякі вкраплення неоромантизму – рішуче прагнення діяти на благо свого народу, зробити все для його захисту і збереження. «Василь Пачовський творчо перейняв... ту форму символізму, що наче зрослася в сугестивній цілісності з націоналізмом» [169, с. 19].

Постать Романа Великого є центральним всеохопним макрообразом-символом трагедії, він уособлює міць соборних земель Київської Русі та Галицько-Волинської держави, а також незнищенність духу Русі, а відтак і України. Вже перші строфи хору русалок вводять реципієнта в атмосферу всезагальної шани й возвеличення Романа. Оскільки «засадничим принципом

побудови образу-символу є певна притаманна йому функція – стимул до дії», то автор робить «акцент на вольових якостях» [122, с. 83]. Роман зумів упокорити грізних бояр, які прагнули мати якнайбільший вплив на правління князівством, а також «розмахом крил захопив весь народ», зміг керувати державою так, щоб закон і справедливість були на боці простих людей, а не тогочасної політичної еліти. Власний народ дорожчий йому навіть за жінку Ольгу, дочку київського князя Рюрика, яка брала участь у змові проти нього. Волхви пророкують йому славу і взяття Києва, непереможність у битвах і встановлення руського стягу в Царгороді. Прикметно, що народом, а то й ворогами Романові приписуються містичні й надприродні риси, що роблять його в очах людей ідеальним правителем і полководцем:

Прокинеться і в лиса, і в орла, –
Як йому треба, – кажуть люди всі,
Його не йме ні шабля, ні стріла! [128, с. 39].

Така велична сукупна характеристика, нехай навіть певною мірою ідеалізована (вплив романтичної традиції), підсилює основну концепцію та ідейне навантаження драми. «Відмова від реалістичних засобів зображення історичної дійсності дає змогу драматургові ідеалізувати свого героя, вдаючись до гіперболи, наділити його рисами виняткової особистості» [149, с. 91].

На міфологічному зрізі князь Роман Мстиславич сприймається як герой божественного походження, правитель, посланий небом, що зміг об’єднати українські землі та забезпечити мир і добро українського народу. Цьому сприяють всі можливі засоби образотворення, а саме: портретна характеристика персонажа у ремарках (зовнішня фізична досконалість сприймається як ознака богорівності, величі, героїзму), захоплені висловлювання про нього союзників та обережні й шанобливі – ворогів. Божественна велич Романа підкреслюється характерним для язичницького мислення слов’ян порівнянням його із сонцем, адже «при досить великій галереї богів слов’яни визнавали одного бога, «батька природи», і цим богом для них, хліборобів і скотарів, було сонце як символ найбільш життєдайного світла й тепла» [99, с. 539]. В цьому плані символічно-

міфологічною рисою авторського художнього мислення є використання щодо образу князя сталих епітетів «сокіл», «орел», які прямо пов'язані з культом сонця у слов'ян. Якщо ж брати до уваги композиційний рівень моделювання міфологічного виміру в драмі, то можемо спостерегти наявність хорів, що своїми піснями означують розвиток дії, а також дають реципієнтові ключ розуміння перипетій у душі героїв. «Беручи за основу форму античної містерії, В. Пачовський відтворює життя Романа... як земного бога, повторюючи тим самим космогонічний обряд творення світу України» [168, с. 10]. Хор волхвів прославляє Романа, великого державця, пророкує йому славу, взяття Києва, здобуття меча і щита Святослава.

Упродовж дії драматичного твору більш чіткою стає паралель між Романом і князем Святославом Ігоровичем. Святослав, як відомо, не захотів охреститися і до своєї загибелі залишився поганином. Роман Мстиславич – формально християнин, перебуває у шлюбі з дочкою київського князя, проте не раз підкреслює своє негативне ставлення до ченців, церковних служителів та їхнього фальшивого виконання своїх обов'язків. Як і його предок, Роман є насамперед лицарем незалежно від форми релігії, про що свідчить епізод присяги йому на вірність київських князів:

О не кляніться вже мені на хрест,
Не хочу я любецької присяги!
Ви поклянітеся, як лицарі
По давньому звичаю на той меч
Хороброго прадіда Святослава,
Що трусив сходом аж по Царгород! [128, с. 96].

Варто підкреслити, що впродовж драми постать Романа перманентно пов'язується із символічними фольклорними образами птахів, а також лева. Найчастіше його називають орлом. Такий образ «традиційно передає духовну велич. Це символ мужності, волі, але водночас жорстокості, невблаганності» [76, с. 222]. Семантику підтверджують численні вислови ворогів князя, як відкритих, так і прихованих («Спізнали ми орла // Ще знайдем кігті видерти»;

«Ми знайдем раду / вишлемо черців // Супроти того дикого вірла»), а також прихильників («Ой радій / наша земле / З'явився орел!»). Та й опис зовнішності героя, який подано автором у ремарках до драми, показує нам високого ставного красеня із золотими кучерями, орлиним носом та темно-синіми великими очима. Рідше використовується образ сокола. *Сокіл* – символ чоловічої мужності, сили, козацької вдачі [76, с. 221]. Навіть військо князя зображене у панцирах з крильми. Натомість вороги, бояри, дружина-зрадниця – всі, хто протистоїть Романові, порівнюються із шуліками («Та не Василько він, не дасть собі / Всі очі видряпати яструбам»; «Святославе / чув ти // Як яструби руйнують рідний край?). Образ Романа-лева символічно перегукується із золотим левом на його щиті й означає нерозривну єдність воїна та обладунків як продовження його сутності.

З іншого боку, Роман постає в уяві реципієнта передовсім як жива людина з притаманною їй повнотою почуттів. У цьому полягає модерне конструювання його образу, почасти відповідно до концепції «філософії серця», співзвучної з «філософією життя». Хоча стереотип ідеального правителя це заперечує, але герой не стримує себе у проявах кохання, радості, болю, розпачу. «Автор драматичного твору надзвичайно розбірливий у засобах, оскільки навіть пристрасті добираються з того розряду, що дає можливість безпосередньо включити емоцію в дію, пристрасть у вчинок, у загальний рух» [74, с. 68].

Але тут виникає новий надзвичайно цікавий рівень розвитку стандартного мотиву: оскільки образ князя ідеалізується, протиріччя між розумом та діями зникає. Це чи не єдиний випадок у творчості драматурга, коли постать князя поєднує в собі «ум і чин», стратегію державотворення та її втілення в життя. Саме цим і можна пояснити відсутність у драмі Марка Проклятого – вічного антагоніста у творах Пачовського. Народ любить князя, визнає його авторитет і прагнення кращого майбутнього для держави, сприймає його як божественну істоту, а тому Марко Проклятий як душа натовпу не може існувати в цій моделі суспільства. Таким чином, виразно простежується

згадувана нами впевненість самого автора, що Україна як самостійна держава можлива лише під сильним одноосібним керівництвом. Висока міра ідеалізації Романа також відкидає необхідність певного яскравого образу-«надбудови», оскільки князь, по суті, – найзначніший за внутрішньою силою персонаж. Натомість вперше постає чітко виражений внутрішній конфлікт модерністського спрямування – протистояння між почуттями любові до рідного краю та згубного кохання. «Конфлікт між розумом і діями нарешті неактуальний, оскільки повнота влади зосереджена в руках однієї особи – сильного правителя» [21, с. 418]. Отже, художній психотип цього персонажа доцільно охарактеризувати як модерністський із рисами романтизму. Зважаючи на рівень майстерності в зображенні головного персонажа, спосіб репрезентації внутрішнього конфлікту, а також відносно струнку композиційну побудову, можна вважати цей твір вершинним досягненням автора у драмі.

Окремої уваги заслуговує епізод загибелі Романа. Останній його похід на Польщу завершується невдало. Характерною тут є ремінісценція зі «Слова о полку Ігоревім»: каркання ворон, сонячне затемнення. А ще з’являється мара Світляни, коханої Романа, яка просить повернутися назад. В душі князя точиться боротьба, але Роман як хоробрий воїн не може зрадити власного війська чи показати свою слабкість перед ворогом, хоча по дорозі ревно плаче, чуючи голос коханої. Здавалося б, лицареві – лицарська загибель на полі бою, тим паче, що ця розв’язка органічно завершувала б його образ. Але драматург знову ж таки нагадує нам про одвічну проблему смерті чоловіка через кохання, через жіночу підступність, а отже – перевагу серця над розумом. Коли Роман гине від рук розбійників, останніми його словами є: «О кляте серце! Рідний краю мій...» [128, с. 274]. У цьому – весь сенс життя великого державця і звичайної людини. Серце й рідна земля – ось два головні модуси існування українського народу в особі Романа Великого.

Творячи основний конфлікт п’єси – внутрішнє протиріччя між обов’язком та почуттям в душі князя, драматург уводить в дію Світляну, молоду жрицю Перуна, яка є уособленням чистоти, добра і вищої краси. Дубовий вінець на

голові дівчини символізує її приналежність до божественного культу, оскільки дуб у слов'янській міфології вважався деревом цього верховного бога: «Перунові був посвячений дуб. Про се маємо і вчасніші, і пізніші згадки. Константин Профірородний говорить, що русини при поході на Царгород приносили в жертву під великим дубом птахів, хліб і м'ясо» [35, с. 62-63]. Роман закохується у Світляну, незважаючи на те що боги обіцяють покарання за таку образу: «Любов або воля – їх злука то смерть!» [128, с. 42]. Роман невипадково обирає її собі за дружину, бо спадкоємець князя має бути наділений вищою силою на благо Української держави. Водночас такий вибір неминуче принесе нещастя, адже героїня служить верховному богові, а тому ні тілесно, ні духовно не може належати комусь іще. Про це попереджає волхв, опікун Світляни: «Ти не дивись на неї, не лестись – а то буде лихо тобі і мені!» [128, с. 46]. У символістському дусі сприймається сцена передачі жрицею князеві меча й жовто-блакитного щита Святослава – важливого символу, що творить загальний образ Романа як захисника і воїна. Ця зброя, послана Перуном із давньої могили в Карпатах, має допомогти Романові в його подвигах і державницьких справах. Варто звернути увагу, як майстерно застосовує Василь Пачовський кольори української символіки, надаючи їм здатності захищати борця за волю і добро свого народу. Ці обладунки, підняті зі стародавньої могили в Карпатах і подаровані героєві жрицею Перуна Світляною, роблять князя непереможним у бою. Світозор, молочний брат Романа, відкриває реципієнтові їхнє значення:

Дивись на щит золотокований,
Се мов символ життя глибин народу! [128, с. 45].

Єдиний спосіб убити Романа і знищити Київську Русь – забрати у нього щит і меч. Про це говорить польський пан:

Я знищу їх – то Руси талісман!
Він зродить віру в месника, як ми
Уб'єм його, а їх не заберем!...
Хай щезне слід, що був Роман Великий,

В історії запишем: наш вазаль! [128, с. 243].

Водночас на звороті щита написані пророчі слова: «Любов або воля – їх злука то смерть!» [128, с. 42]. Врешті, варто звернути увагу на епіграф до твору – цитату зі «Слова о полку Ігоревім»: «Ні хитру, ні гаразду, ані птичію горазду суда божія не минути!». Це – своєрідне мотто драми, що налаштовує реципієнта на міфологічно-язичницький дискурс у її прочитанні. Вислів періодично повторюється впродовж усієї дії, вказуючи на неминучість покарання за непослух богам, причому навіть для таких возвеличених осіб, як князь Роман. У кінці трагедії, коли князь гине, зброю приймають до себе у воду русалки, які пророкують, що колись вродиться месник і завершить справу князя. Можливо, ним стане син Романа – в майбутньому король Данило Галицький, – адже народжений він від великого правителя і жриці. Таким чином, меч і щит Святослава слугують символом неперервності боротьби, вічного змагання за Українську державу аж до її здобуття.

Цікавим видається порівняння образів Світляни та полячки Марилі – спокусниці й співучасниці вбивства Романа. З одного боку, їх можна трактувати аналогічно до бінарної опозиції Лада – Марена, уже репрезентованої в ліриці Пачовського. Аґнєшка Матусяк зауважує, що «поряд із Ладою існує ще один ключовий образ-символ – Марена, праслов'янська богиня смерті. Цим Пачовський неначе хотів сказати сучасникові, що лише в коханні, символом якого є Лада, людина може порятуватися від смерті – «Марени блідої» [100, с. 37]. Це протиставлення яскраво виражене від початку п'єси й аж до її кінцівки. «У художньому світі трагедії Світляна виступає в ролі богині Лади, а Марія – богині Марени. Ототожнення починається вже з портретної характеристики героїнь» [168, с. 15]. Світляна – опора для Романа у збереженні внутрішньої гармонії та зовнішнього іміджу державця. З іншого боку, розгляньмо цих жінок-антиподів у контексті їхньої первинної ролі в драмі. Світляна – обіцяна богам жриця, якій не можна відрікатися від свого призначення через земні почуття. Вона, проте, досить легко змінює одержимість божественним служінням на цілковите підкорення Романові як

сильному й харизматичному чоловікові. Волхв-опікун попереджає, що кара за гріх впаде на обох, а в пісні хору мовиться, що розум жінки потемніє. Таким чином, Світляна зраджує своїй місії, що мала би стати головною метою її життя. Коли ж розглядати образ Марилі як доньки свого народу, то можна говорити про те, що вона повністю виконала покладене на неї завдання, не зрадила сподівань своїх покровителів, хоча на певному етапі й була закохана в Романа. Такий альтернативний погляд дозволяє не бути категоричним у цілковитій ідеалізації чи демонізації певної героїні, хоча деякі ознаки цього у творі все ж помітні. Щодо Ольги, дружини Романа, то вже на початку п'єси вона – героїня, яка вичерпала свій внутрішній потенціал, оскільки зрадила чоловіка-володаря, ставши на бік бояр у боротьбі за владу над Галицько-Волинською державою.

Як уже доведено на прикладі характеристики персонажів, прикметною рисою п'єси, як і драматургії Василя Пачовського в цілому, є широке використання міфологічних, фольклорних образів-символів, які підкреслюють та увиразнюють смислове поле художнього твору, а також особлива манера письма, що своєю мелодикою та ритмом нагадує народнопоетичні твори. «Символістська тенденція до актуалізації підсвідомого в літературі й мистецтві з метою зображення особистості як історико-естетичної цілості зумовлювала саме актуалізацію міфу як невід'ємного чинника у розвитку й побутуванні людини...» [175, с. 13]. У драматичній поемі «Роман Великий» фольклорні риси виявляються специфічним чином: загальний вимір твору яскраво позначений язичницькою міфопоетикою. Маючи великий досвід використання образів-символів слов'янської міфології та українського фольклору в поетичній творчості, автор реалізує його у своїй драматургії. Саме тому доцільним є окреслення часопросторових рамок дії та розгляд найбільш яскравих сцен, що створюють особливий дух слов'янського макрокосму в драмі.

У різних епізодах значною мірою репрезентований сонм слов'янських богів: Перун, Сварог, Лада, Леля, Див. Яскраво змальована сцена відтворення купальської ночі з її піснями, танцями, священними діями. Свято Купала – це

слов'янське торжество на честь Сонця. Оскільки солярний культ у драмі прямо пов'язаний із протагоністом, то загальна атмосфера обожнювання Романа твориться, зокрема, за допомогою авторських вставок в обрядові пісні:

Ходили дівочки коло Мареночки,
А парубочки коло Купайла,
Гратиме Сонечко для Романа,
Сріберні ключі взяло Марені,
Тай відчиняє скарби черлені.
Все для Романа, доброго пана! [128, с. 37-38].

Крім того, саме на Купала у князя народжується син – спадкоємець і продовжувач славних подвигів Данило Галицький. На зрізі міфологічної рецепції він повинен бути ще сильнішим і величнішим за батька, бо сонце як головне божество прямо визначає його долю.

Особлива роль у драмі «Роман Великий» належить танцю. Відомо, що здавна танець вважався сакральною дією, яку виконували обрані люди, що вважалися посередниками між богами та земними істотами. Танець використовувався як спосіб спілкування з вищими силами, прохання про щось. У п'єсі Пачовського танець насамперед призначений для підсилення внутрішніх переживань персонажів. Зокрема, на початку четвертої дії божевілля Світляни передано через примарну сцену танцю в колі драчиць та лютищ (виконують функції міфологічних гарпій), що карають Світляну за її відступництво. Варто зазначити, що автор творчо обігрує свастику (символ вогню) як знак Перуна, роблячи її центральним елементом танцю. Але звістка про порятунок дітей проганяє від Світляни страшне марево, яке змінюється танцем у колі жриць Перуна. Символічно танець у колі сприймається як конструктивний процес відтворення мікрокосму душевнохворої жінки, хоча не скасовує її покарання смертю за скоєний гріх. Крім того, коло як танцювальна форма безпосередньо стосується язичницького пантеїстичного культу, а підняті Світлянині руки – як прохання пробачити її й подарувати довгоочікуваний спокій. Врешті, не витримавши душевної напруги, жриця кидається у вогонь, таким чином

несвідомо прагнучи нарешті повернутися до своєї первинної суті – служіння Вогню. Смерть коханої Світляни викликає в душі Романа бурю, яка за символістським законом самоперетворення внутрішнього на зовнішнє переростає у бажання зруйнувати цілий світ:

Зрубайте дуба, встановіть костер,
Уставте військо в зброї довкруги!
Дівчата, уберіть її в вінки!
А ліс той запаліть, нехай горить!
Нехай палає біль мій у вогні,
Нехай згорить вся Литва тим вогнем,
Хай вичерпає море – не загасить!..
Кістками всіх заореться мій жаль! [128, с. 225-226].

Символічно з імпресіоністичними елементами виписаний у драмі кривавий місяць, який щоразу є передвісником смерті. «Вперше він виринає з-за хмар тієї ночі, коли після містерії у храмі Перуна помирає Світляна; вдруге він віщує смерть самого Романа, адже здається раною в його голові. Привертають увагу мотиви зображення битви як кривавого бенкету («пиру»), а також полеглого литовського війська як «напоєного червоним вином», що притаманно українській фольклорній традиції» [17, с. 170]. Також у творі присутній мотив умирання як символічного перетворення душі на пташку (голубку), характерний для українського фольклору. Власне, актуалізація авторським мисленням такого художнього прийому сприяє створенню атмосфери, забарвленої не трагічними тонами, а швидше жалем та світлим смутком, спонуками до роздумів про місію людини у світі, про складність синтезу почуттів та розуміння свого життєвого призначення як вічних антагоністичних категорій людського буття.

Як уже зазначалося, композиційною особливістю п’єси є наявність хорів. Але варто наголосити, що в цьому випадку на них покладена не лише функція пояснення подій чи створення своєрідного тла, як в античній драмі, а насамперед ілюстрація зіткнення трьох життєствердних сил, трьох основних

мотивів твору. Так, хор волхвів як священнослужителів пророкує кару богів для Романа: «Любов для великих не щастя, а смерть!» [128, с. 42]; хор русалок прославляє героя, його подвиги та мудре керівництво державою, а хор хлопців та дівчат оспівує земні почуття, кохання та весілля князя.

Жанрова природа п’єси «Роман Великий» найбільш багатогранна порівняно з рештою драматичних творів Василя Пачовського. «Тут гармонійно поєднано яскраві формально-змістові особливості драматичної поеми й окремі містерійні риси сюжетотворення, пов’язані переважно із язичницьким континуумом у творі (творча трансформація культу Перуна, купальський часопростір тощо)» [25, с. 10]. Насамперед варто виокремити глибину внутрішніх рефлексій головного персонажа та заборонене кохання як чинники, що формують суб’єктивований вимір художнього світу в п’єсі. Очевидно, в контексті історичного буття українських земель Василь Пачовський прагне зобразити смерть Романа Мстиславича як велику втрату. На це вказує й авторська жанрова дефініція твору – трагедія. Але знову-таки у моделювання потенційно трагедійного пафосу втручається й починає активно функціонувати ліричне начало творчої натури письменника. До прикладу, Роман із самого початку постає перед реципієнтом як захисник і правитель, тобто уже сформований персонаж героїчного типу. Саме тому й відсутні у п’єсі масштабні епічні картини, які б відтворювали становлення князя-воїна. Тим часом всеохопна увага сконцентрована на розвитку почуттів Романа й Світляни. Такий спосіб моделювання сюжету неминуче зумовлює появу великих за обсягом ліризованих сцен (розмови персонажів, смерть Світляни як розплата за образу богів, туга Романа за нею). Сюжетоконструювальна специфіка багато в чому визначає основний конфлікт – внутрішнє протистояння між обов’язком та почуттями головного героя (відповідно до філософії серця). Зіткнення, проте, вже не виглядає настільки гостро й безкомпромісно, як того вимагає трагедія, і не стає прямою причиною його загибелі. Таким чином, реципієнт не має підстав декодувати подібну авторську інтенцію саме в трагічному ключі, оскільки письменник не досягає тієї

непримиренності конфлікту й глибини драматизму, які характерні для трагедії в класичному розумінні. Натомість читач/глядач відзначає динамізм твору, невимушене розгортання дії. Зважаючи на проаналізовані особливості, можна констатувати, що п'єса «Роман Великий» виявляє всі найголовніші ознаки, притаманні драматичній поемі як міжжанровому утворенню.

Підсумовуючи сказане, можна зазначити, що п'єса «Роман Великий» повною мірою репрезентує новий рівень у драматичній творчості Василя Пачовського завдяки широкому використанню модерністських елементів у творенні характерів та конфліктів. Розуміння центрального образу крізь призму символістських домінант є ключем до осягнення творчої концепції Василя Пачовського – України в її історичному розвитку із правом на самостійність та волю. Головний символічний месидж образу Романа Великого може бути декодований так: допоки правителем рідної землі є людина, яка готова віддати своє життя за неї, яка не гордує тим, щоб спати просто неба із сідлом під головою поруч зі всіма іншими воїнами, і при цьому залишається не лише воїном, але й людиною, не позбавленою серця, – ця земля не загине, не загубиться на сторінках світової історії.

4.2. Образно-стильова своєрідність п'єси «Гетьман Мазепа»

Літературний твір як явище мистецтва покликаний зачіпати в людській душі найглибші струни, не залишати людину байдужою до актуальних тем чи ідей. Репрезентуючи й переплітаючи їх, авторська ідейно-естетична свідомість формує пафос твору. Серед літературознавців побутує думка, що пафос художнього твору взагалі й драматичного зокрема неможливий без глибокої внутрішньої переконаності письменника у певних судженнях, думках, адже пафос – це сильне пристрасне почуття чи переживання, яке є одним із ключових чинників у втіленні авторського креативного задуму. Ось чому творчість письменника в цілому дуже рідко буває нерівною й неоднаковою в плані художнього пафосу окремих його творів. «У формулі пафосу природно вбачати зерно всієї творчості митця, їй має бути притаманна висока міра

узагальнення, абстракції» [74, с. 18]. Саме так можна охарактеризувати драматичний доробок Василя Пачовського. Тому актуальним є окреслення спектру ідей, що формують пафос п’єси «Гетьман Мазепа», а також виокремлення символістських засобів, за допомогою яких ці ідеї реалізуються у творі.

Одразу ж зауважмо, що практично вся дія у п’єсі виступає всеохопним тлом для розгортання героїчно-визвольного пафосу художнього твору. Також цій меті повністю або частково підпорядковані усі персонажі, художні засоби, часопросторова площина. Власне, у цьому річищі й розглянемо детальніше художній світ твору.

В аналізованому творі, написаному через п’ятнадцять років після «Романа Великого», Василь Пачовський робить спробу повернутися до основного конфлікту між державотворчою ідеєю та конкретними діями, увиразнивши та остаточно сформувавши його. «Іван Мазепа, протагоніст п’єси, постає перед нами як розумний державець, дипломат і воїн. Він здатен мислити стратегічно, шукати остаточної користі для свого народу, а не задовольнятися тимчасовими сумнівними перемогами, тим паче, що має серйозних супротивників-загарбників» [19, с. 127]. Народ України постійно перебував під гнітом чергового загарбника – чи то Польської корони, чи то Московського царства, яке згодом гучно нарекло себе Росією. Таке досить різке, як на 1933 рік, звинувачення вкладає автор в уста Мазепи:

...для українського князівства,
Якого ім’я “Русь” разом з первенством
Украла нам в історії Москва! [124, с. 30].

Натомість автор уводить у дію наскрізного персонажа своїх драматичних творів – Марка Проклятого, який символізує душу мас, натовпу, що не завжди хоче коритися мудрим рішенням гетьмана, є символом «зрадництва і відступництва, фанатичної віри і користолюбства» [169, с. 165]. Ще одна символічна деталь – Марко носить у торбі за плечима голови попередніх гетьманів України, тобто знищує їх, не зрозумівши до кінця їхніх ідей. У

такому контексті Марко – уособлення хаотичного ірраціонального натовпу, що споконвіку носить за плечима гріх бездержав'я – може розглядатися як антагоніст п'єси, герой, що протистоїть раціональному, але не настільки спонтанно-радикальному протагоністові. «Історіософічний погляд Пачовського на історію України був такий, що не було гармонії між умом і чином. Ум у князя, чин у юрби, ум у Сомка, чин у Брюховецького, ум у гетьмана – чин у січових стрільців та в Петлюри. За Хмельницького ум і чин були одно – у Великого Гетьмана» [12, с. 28].

Символічним апогеєм цього протистояння є битва між Мазепою і Марком Проклятим, тобто бій між виваженою й обдуманою метою та неосмисленим і небезпечним емоційним поривом юрби. В бою Маркова торба важчає, оскільки він чинить гріх проти суспільності. Посланець від люду падає на землю. Січовики, біжучи на поле бою, перестрибують через нього. Така сцена на рівні символічного мислення означає, що юрба без поводиря не може стати повноцінною нацією; їй потрібен лицар, за Тарасом Шевченком, – один козак із мільйона свинопасів. З іншого боку, не варто ототожнювати постать Марка із козацтвом, хоч він формально є посланцем із Січі. Справжній козак завжди знав, що він проливає свою кров не за гетьмана чи старшин, а за рідну землю, щоб захистити її від загарбника. А простий люд сумнівається, не знає, чи варто йти у бій лише за наказом гетьмана, чи варто накласти головою, як їм здається, нізащо. Недарма Мазепа запитує в Марка: «Посел зі Січи ти, чи з люду голос?» [124, с. 39]. Отже, оприявнюється друга ключова проблема – протиставлення козака і гречкосія, лицаря і байдужої людини, для якої головніший хліб, а не воля. Не дивно, що витоки цієї проблеми знаходимо ще у творчості Тараса Шевченка, який був для Василя Пачовського великим авторитетом і героєм-пророком у «Сні української ночі».

Варто зазначити, що протистояння між гетьманом і юрбою, можливо, не зовсім свідоме і категоричне, бо ж зізнається у фіналі Марко, що зрадив Мазепу і перейшов на бік московського царя, тому що той «погладив по голові» й налякав, що гетьман віддасть Україну знову під польський гніт: «Хотів я добре,

вийшло зло довічне!» [124, с. 80]. Несміливий оптимізм проблискує із останніх рядків п’єси, в яких Марко кається у своїх вчинках. «Надгробне прощання Марка Проклятого – це своєрідна метаморфоза духа нового покоління, національна трагедія рабів історичних умовностей...» [133, с. 157].

У цьому контексті варто звернути увагу на одну, з першого погляду, суто формальну деталь. Конфлікт увиразнюється тим, що Маркові відомий план гетьмана, а також наказ підтримати його у відповідальний час повстання. Саме тому один із рецензентів «Вісника» Л. Граничка висловлює нерозуміння факту Маркової зради в останню мить і тим паче його кінцевого розкаяння. Василь Пачовський пояснює: «А Марко Проклятий виступає... тому, аби виказати, що українська маса не піде під «наказ» навіть великої одиниці як Муссоліні, чи Гітлєр з «мусу» проливати кров за ідею, якщо ця ідея не вийде з її переконання» [126, с. 38]. Як бачимо, автор подає цю рису українського народу здебільшого в негативному контексті, оскільки в такий спосіб чернь знищує усі світлі прагнення провідника. Але одноосібна влада державця нерідко обертається злом для народу. При такому застереженні історіософська концепція Василя Пачовського може похитнутися. «Звісно, автор вибудовував художній світ своїх драматичних творів відповідно до сучасних йому реалій, моделював власні державотворчі концепції на тлі глобальних історичних процесів. Але сучасний погляд на ці ідеї виявляє в них певні суперечності. Тому можна зробити узагальнений висновок, що непокора Марка Проклятого в певному сенсі – не завжди деструктив. Інколи це – вказівка на недопустимість зловживання владою, відірваність від життя народу, наслідки якої бувають руйнівними» [21, с. 419]. Наприклад, Мазепа в аналізованій п’єсі часом постає авторитарним у своїх діях, а інколи – недостатньо рішучим. Це частково стає причиною поразки у боротьбі з ворогами, адже люд, керований Марком Проклятим, не розуміє гетьмана: «Чи ти ведеш до пекла, чи до неба?» [124, с. 39].

Таким чином, образ Марка – глибоко символічний і несе потужний сигнал: не може бути роздвоєності, розбрату у справі відновлення української

незалежності; щоб спокутувати свій гріх бездержав'я, українці повинні об'єднатися навколо розумного лідера, який зможе безкорисливо провадити свій народ до національного відродження. В цьому й полягає пафос національного визволення, який є наскрізним для всієї драматургії Василя Пачовського й великої частини його ліричних творів. Зрештою, в «Моїй сповіді» драматурга знаходимо рядки, що їх можна вважати авторським визначенням пафосу драми: «Треба освідомити українську масу про вагу власної держави для кожної одиниці, тоді вона споїться великою ідеєю, в одну лаву, готову до найбільших жертв, але провід мусить з'єднати собі довір'я до себе...» [126, с. 37].

Цілком зрозумілим у такому світлі видається авторське визначення жанру – містерія воскресіння. Спершу реципієнт не зовсім розуміє доцільність використання цієї назви, бо драма має небагато виразних ознак містерії у класичному розумінні. Тут уже немає масштабних фантастичних картин, співмірних зі «Сном української ночі», відсутні численні персонажі-духи (уведена хіба що тінь Кочубея – вже звична дійова особа у п'єсах Пачовського), перманентно діє лише Марко Проклятий як уособлення гріха бездержав'я. Насправді ж, таку дефініцію слід сприймати у найширшому сенсі, з усією різноманітністю відтінків, які тільки можуть бути у контексті художнього пафосу цього твору. Очевидно, точність у дефініціях – не головне для автора. Він визначає жанр кожного свого твору відповідно до загальної ідейної спрямованості, панівного настрою, пафосу. Таке припущення знаходить підтвердження і в аналізованому творі. Більш того, на нашу думку, «Гетьман Мазепа» найяскравіше демонструє взаємозв'язок авторського художнього мислення, пафосу драматичного твору як апеляції до реципієнта і жанрових особливостей п'єси.

Власне драматична акція у творі набагато динамічніша, ніж, скажімо, у «Сні української ночі». «Безперечно, це зумовлено набутим творчим досвідом автора (досконаліша художня форма п'єси, оптимальний обсяг, чіткіше акцентування на основних ідеях та персонажах). Водночас очевидним й

подекуди домінантним є лірико-символічне тло (філософсько-ліричні монологи-роздуми Мазепи, його діалоги з Мотрею)» [25, с. 11]. Героїчний пафос твору в багатьох сценах переплетений із коханням персонажів, тому реципієнт на підсвідомому рівні синкретично сприймає поразку визвольної боротьби Мазепи і трагедію почуттів до Мотрі. Загалом «Гетьман Мазепа» також може розглядатися як драматична поема, оскільки в ній мають свій формально-змістовий вияв лірична домінанта й драматичні та епічні чинники, а також філософсько-світоглядні позиції та внутрішні рефлексії героїв.

Концептуальний характер має теза, сформульована автором стосовно головного персонажа: смерть із самопожертви веде до воскресіння. У цьому контексті драматург художньо трансформує гасло «Держава або смерть» як основу проголошення анафеми Мазепі. Його проклинають, отже, бояться. І хоча фінал п’єси зображує переможеного гетьмана у вигнанні, але його дух не здолано до кінця. Мазепа виграв, оскільки залишив Україні національну ідею як спадщину для наступних поколінь. Драматург сам пояснює символіку свого художнього задуму, як мусив не раз це робити, оскільки тодішнє суспільство не сприймало і не зовсім розуміло літературні твори такого роду: «Критик “Назустрічи” не може збагнути, чому ця драма називається містерією воскресення – та щоби се взнати, треба мати серце з національним змістом... це не є драма з життя Мазепи, це містерія воскресення ідеї Гетьмана Мазепи, якою ми живемо...» [126, с. 36].

Продовжуючи порушену в попередніх підрозділах проблему функціонування жіночих образів, справедливо буде зауважити, що жінка в художньому мисленні Пачовського-драматурга постає не тільки як зрадниця, а почасти як патріотка й захисниця Української держави. «У час складних і трагічних випробувань українського народу він [автор – А.В.] апелює до жінки, яка для нього – кохана, дружина, мати, берегиня, а відтак – осердя суспільства, втілення віри в незалежність української держави, в її могутність та міць» [77, с. 11]. Це великою мірою стосується особливостей конструювання образу Мотрі Кочубеївни, що її можемо назвати найбільш яскравою героїнею в галереї

жіночих образів драматургії Василя Пачовського. Витоки формування цього образу спостерігаємо ще у драматичній поемі «Сфінкс Європи», де автор вводить героїню в дію лише опосередковано. На початку п'єси Мотря постає як дух, що вселяється у причинну Катрусю. Дух спонукає спокутувати родинний гріх сімейства Кочубеїв – донос на гетьмана Мазепу. Таким чином, драматург намагається актуалізувати ще один фрагмент у конструюванні цілісного образу гетьмана, що й надалі виступає як головний натхненник визвольної боротьби, очолюваної Святополком Кочубеєм.

Натомість у п'єсі «Гетьман Мазепа» образомоделювальні акценти дещо зміщуються. Відповідно до особливостей психологізації героя у драматичному творі автор вже намагається позиціонувати як активних патріотів не тільки протагоністів своїх п'єс, а й жінок-персонажів, оскільки вони часто інспірують вчинки й запал головних героїв до визвольного змагання. В. Пачовський набагато розлогіше репрезентує образ Мотрі, вона виступає адептом домінантної авторської концепції подекуди чіткіше й послідовніше, ніж сам Мазепа. Але навіть у цьому творі є відлуння мотиву відступництва жінки: вказано, що саме Мотря зрадила гетьмана, віддавши його листи своєму батькові Кочубею, проте автор виправдовує це жіночими ревнощами й образою, а не намаганням умисно нашкодити гетьману-державцеві. Камертон мотиву жіночої зради вже не має достатньої сили, щоб заглушити основну авторську інтенцію в моделюванні цього образу. Мотря впродовж усієї дії надихає гетьмана до боротьби, допомагає йому відіслати шведському королю угоду про союзництво, зрештою, вона бере на себе обов'язок контролювати дії Марка Проклятого – душі натовпу, що може завадити становленню своєї-таки державності. У момент нерішучості Мазепи слова героїні служать каталізатором до подальших радикальних дій. За свідченням Василя Пачовського, «Мотря зрушує акцію з мертвої точки вагання Мазепи до чинного виступу: під гаслом своя держава або смерть» [126, с. 36].

Загалом прикметно, що у двох останніх драмах автор значно ширше й повніше змальовує вагу кохання у становленні героїв. Для Мазепи кохання до

Мотрі – це також шлях боротьби за державу, адже, щоб повернути втрачену любов, йому потрібно врятувати Україну:

...у день визвілля

Поверне приязнь ясна як алмаз [124, с. 20].

Водночас Мотря Кочубеївна постає перед реципієнтом ще в одній іпостасі – автор послідовно репрезентує цей образ як символічне уособлення України. В. Бірчак стверджував, що «велику ролю грали у його творах символи і містика. Я запитався був його раз:

– Як ти, Василю, міг так представити Мазепу? Мазепа на вигнанні виймає сорочку Мотрі та її волосся, звите в кучері, гладить сорочку й цілує кучері. Представ собі, який то регіт викличе в театрі, коли старий гетьман – програвши все! – вийме жіночу сорочку й стане її гладити!

– Але ж це все символ! Мотря – це Україна, а на вигнанні лишилися Мазепі тільки спомини з України. Це та сорочка, кучері!» [12, с. 28].

Мотря як хоронителька мрій і сподівань старого гетьмана перебуває поруч із Мазепою у час його смерті. Останні слова, які чує гетьман: він переміг ворога, хоча програв битву. Перемога – це те, що Мазепа залишив ідею боротьби за незалежність нащадкам, а отже, буде раз у раз воскресати в майбутньому разом із піднесенням національного духу українців на пострах усіх ворогів.

Отож можемо констатувати, що жіночі образи драматургії Василя Пачовського органічно вплітаються в загальне смислове поле і настроєву тональність п’єс. При цьому драматург не вдається до формування характерів героїнь у феміністичному дусі – до опозиції жіночого начала чоловічому та їх протистояння. Навпаки, він намагається або ж гармонізувати стосунки чоловіка та жінки, зробити ту чи іншу героїню опорою для персонажа-лицаря у його боротьбі, або кинути на жінку тінь зради, що шкодить героєві, призводить до його поразки. Так чи інакше, індивідуальний спосіб моделювання жіночих персонажів у кожному з творів сприяє втіленню авторського скерування до головного мотиву – України в минулому, сучасному й майбутньому.

Виокремивши ключові аспекти у творенні героїчного пафосу цього твору, розгляньмо символістські засоби, за допомогою яких твориться загальне тло для вияскравлення й реалізації цього ідейно-естетичного спрямування. Виразного символічного звучання набуває умовний знак, який має дати початок повстанню і боротьбі під проводом Мазепи: Мотря повинна запалити жаром копицю сіна, коли Марко Проклятий під її керівництвом посіє незгоду в лавах ворога. Проте цього не стається, вогонь не спалахує, а отже, повстання не набирає своєї сили. Загалом цікаво, що в багатьох своїх п'єсах драматург так чи інакше використовує для означення визвольної боротьби вогонь як одну із чотирьох земних стихій, а також сонцепоклоніння слов'ян-українців. У «Сні української ночі» за участі студентів полум'я підземного ковальського горна народжує золотий вінець; у «Сонці Руїни» головною надією народу є гетьман-сонце, божественна особа; у «Сфінксі Європи» повстання освячене вогнем із неба, який супроводжує прибуття небесного війська для боротьби; а сюжет «Романа Великого» загалом насичений язичницькими мотивами, зокрема автор художньо актуалізує міфологему Перуна як верховного слов'янського бога, а також бога вогню та грому й блискавки. Нерідко автор у своїх творах використовує солярні знаки як підґрунтя символічної грані того чи іншого персонажа, художнього образу або часопросторової організації дії.

Помітний символічний підтекст у рамках п'єси має випадок із юності Івана Мазепи – роздягнутий юнак, прив'язаний до коня, що мчить через ліси і поля. Цю картину полюбляли використовувати у своїх творах найвизначніші літератори епохи романтизму – Вольтер, Байрон та інші. Проте у п'єсі Пачовського навіть таку подію спроектовано в національну площину:

Тепер той дикий кінь – Москва шалена,
Якій Петро пустив огонь під хвіст!
А Україна – той юнак прекрасний,
Скровавлений тернами на хребті... [124, с. 7].

Нагадуючи гетьманові цей епізод, січовики кажуть, що саме козаки тоді допомогли йому. А зараз Мазепа змушений осмислити це й віддячити,

врятувати Україну, що потерпає від знущань, зупинити дику орду, яка руйнує і палить усе навколо.

Однією з найсильніших у творі є сцена, коли гетьман, програвши битву під Полтавою, палить хартію, укладену зі шведським королем. Символічна аура знищення цього документа підсилюється тим, що за його охорону і втілення в реальність свідомо чи несвідомо віддали своє життя багато людей, з ним же й пов'язана Батуринська трагедія й особиста поразка персонажа як державного діяча. Мазепа палить хартію на самоті, таким чином у мить розчарування символічно знищуючи свої надії.

Яскраво позначена у творі лірична стихія, що реалізується через сцени зустрічей гетьмана Мазепи і Мотрі Кочубеївни. Варто зазначити, що саме в таких діалогах розкривається талант Пачовського-лірика, який тонко відчуває й передає думки закоханих за допомогою власного оригінального стилю інтимної лірики із притаманною йому мелодійністю та фольклорною образною палітрою. Мазепа порівнює свою кохану із калиною, яка буде спочатку цвісти білим цвітом, потім убереться в червоні коралі, а себе – із чорним тисом, що зріс біля урвища. «Червона калина фігурує як символ краси, радості... калина – символ здорової повносилої жінки взагалі» [55, с. 269]. Тис – символ вічного життя; дуже часто тиси висаджували біля могил померлих, бо вважали, що це дерево служить певним мостом або ж дверима в інший світ. Таким чином, «через актуалізацію народнопісенних символів реципієнт підсвідомо розуміє, що у такого кохання немає майбутнього. Важливо також звернути увагу на кольористику цих символічних образів: білий, червоний – кольори, що означають молодість, красу, силу, кохання, життя. Натомість чорний колір асоціюється зі старістю, смертю. На зрізі символічного мислення життя не може єднатися зі смертю, тому почуття головних героїв приречені» [23, с. 43].

Ремарки у творі «Гетьман Мазепа» мають велике значення. Якщо формування героїв тут здійснюється, насамперед, через дію п'єси, монологи персонажів, автохарактеристику та зображення через висловлювання інших дійових осіб, то настрої, переживання нерідко виражені саме в ремарках. «З

появою нових типів і функцій ремарки посилюється епічне (об'єктивоване) і ліричне (суб'єктивоване) начало в національній драматургії, а також відображення новаторських форм авторської ідейно-естетичної свідомості, зосібна символізму» [169, с. 59]. Так, у структурі «Гетьмана Мазепи» ці авторські зауваги не тільки виконують уточнювальну роль, конкретизують умови дії, але й означують лірично-фольклорне начало у загальній сюжетно-смисловій структурі твору. Прикладом може слугувати вступна ремарка до першої дії: «Кімната в палаті Мазепи в Батурині. Місяць світить крізь отворені вікна. Чути шум водного млина і шелест очерету. Наляканий журавель клекотом озивається в своїм неприступнім гнізді. Соловій заливається; у вишневих садах шумить молодь. Орлик пише при столі» [124, с. 5]. З одного боку, можемо відзначити широке використання народнопісенних мотивів для створення ідилійної картини української ночі. З іншого – автор ледь помітним штрихом вносить в умиротворену атмосферу перший тривожний звук – наляканий журавлиний клекіт. Підсилює відчуття небезпеки й занепокоєння зачин п'єси, її композиційна особливість – пісня про чайку, яка вивела своїх чаєнят при битій дорозі. За однією з версій, автором її був Іван Мазепа. Символічно в образі чайки проглядається Україна – ласий шматок для багатьох держав, що не поступалися одна одній величиною власних амбіцій.

Часопросторові площини в художньому вимірі п'єси чітко не окреслені. Автор лише зазначає, що дія відбувається у 1708-1709 рр., тобто відповідно до історичної хронології. Загалом хронотоп твору окреслений спорадично, похапливими лаконічними штрихами автор лише подекуди акцентує увагу реципієнта на зовнішніх чинниках, які супроводжують центральну колізію п'єси. Водночас ці часопросторові модуси обов'язково символічно відображають сутність основних подій. Скажімо, конструюючи психологічно потужну сцену заклику Мазепою полковників та війська до бою, автор намагається наснажити кожне слово в діалозі між персонажами, показати поступове піднесення бойового духу, створити загальну атмосферу звеличення і майбутньої перемоги. Натомість у своєму апогеї картина раптово досягає

калейдоскопічного стану; дія розвивається надзвичайно швидко – козаки сідлають коней і мчать у темряву ночі на поле бою. А невелика ремарка логічно завершує структурну частину п'єси й підбиває лаконічний, але ефектний підсумок: «*Всі вибігають разом з Мазепою на чолі – чути бурю, блискавиці, громи серед ливного дощу*» [124, с. 44]. Отже, за допомогою градації піднесених реплік, динамізму розгортання подій та влучної ремарки, яка, власне, паралельно зіставляє цей динамізм із зовнішньою бурхливою негодою, автор сповна досягає того рецептивного ефекту, який і мав намір створити.

До подібного прийому Василь Пачовський вдається при моделюванні хронотопу бою. Як ми вже зазначали, драматург не схильний у своїх творах прямо зображати події на полі битви. З першого погляду, часопросторова площина бою у п'єсі «Гетьман Мазепа» безпосередньо означена лише короткою ремаркою: «*Темрява. Гук гармат. Боєвий галас*» [124, с. 73]. Але функційність вказаного структурного елемента насправді набагато ширша. По-перше, при конструюванні бойового хронотопу ремарка виступає своєрідним концептуальним осердям у творенні чітких звукових та зорових образів: за допомогою прийому парцеляції Василь Пачовський чітко акцентує на ключових візуальних і акустичних маркерах, навколо яких у процесі рецепції формуються складники батального часопростору. Однак, щоб урешті надати ремарці смислового навантаження потрібної сили, автор поступово підштовхує реципієнта до кульмінаційної точки зображуваного епізоду: через монологи козацьких полковників описує хід битви, почергову перевагу в ній обох військ, поразку козаків. По-друге, знаковим є те, що автор моделює цю ремарку як своєрідний рефрен, яким завершується кожен із п'яти образів – особливих структурних частин п'єси, які описують той чи інший етап битви. Важливо, що у кожному образі цей підсумковий вислів звучить по-різному – урочисто й натхненно або ж трагічно, залежно від того, як розвивається боротьба двох ворожих сторін. Отже, функції ремарки у творі не обмежуються суто авторськими рекомендаціями чи уточненнями, а виступають як широке символічно-образне й емоційно наснажене тло для динаміки драматичної дії.

Про потенційну можливість поставити на сцені «Гетьмана Мазепу» йдеться в розмові Степана Чарнецького із Йосипом Стадником на честь 35-річчя сценічної діяльності [179, с. 447]. Режисер театру імені Тобілевича Стадник висловлював упевненість у потребі ставити народно-побутові п'єси, але не заперечував, що необхідно звертати увагу й на історичні драми, що мають виховне значення. Постановка твору Пачовського так і не була здійснена, очевидно, через історичні перипетії, що значно ускладнювали розвиток мистецтва, зокрема й театрального. Та, незважаючи на це, сьогодні п'єса «Гетьман Мазепа» як ніколи актуальна й варта того, щоб по-новому переосмислити її ідейні домінанти в контексті сучасності.

Отже, можемо зазначити, що місце п'єси «Гетьман Мазепа» в драматургії Василя Пачовського – особливе. Якщо в ранніх його драматичних творах лише формувався провідний ідейний стрижень подальшого доробку, то ця п'єса – зразок зрілого періоду творчості автора. Микола Ільницький про magnum opus Пачовського – «Золоті ворота» – говорить так: «...починаючи від "Сну української ночі"... через "Івана Мазепу" поема виросла до монументального видіння долі України» [65, с. 135]. І це справді так, адже «Гетьман Мазепа» – один із драматичних творів В. Пачовського, де символічний образ Золотих воріт постає найяскравіше, з одного боку, накладаючись на трагічний епізод смерті гетьмана, а з іншого – символізуючи майбутню українську державу, воскресіння Мазепи та інших діячів через самопожертву задля майбутнього наступних поколінь:

Хоч моя дорога жертвами кровава,
Щастя для ідеї кинув я у хлань –
Золоті ворота осияла слава
З крутих веж столиці злотоверхих бань [124, с. 93].

Василь Пачовський вважав містичний епос «Золоті ворота» найголовнішим у своєму доробку і прагнув змалювати в ньому широку історично-філософську панораму буття України. У цьому творі найповніше репрезентований образ Марка Проклятого. Постійно переосмислюючи

ментальні основи сутності Марка як концептуального персонажа у своїй драматургії, з часом автор все більше прагне показати його еволюцію. «З Марка-бурлаки повинен стати звитяжець для нового життя» [5, с. 18]. Очевидно, В. Пачовський поступово розуміє, що неможливо перекласти вину за поразку визвольного змагання лише на відступництво й недалекоглядність мас, тим паче, що Українська революція першої половини XX ст. багато в чому спростувала подібне твердження. Марко – уособлення українського народу – зображений вже не так однозначно й радикально: «Філософське ядро образу Марка Проклятого полягає в роздвоєнні його натури: одна частина – з обличчям Митуси, співця татарських руїнників, друга – з обличчям Святослава Хороброго, що уособлює державотворче начало» [60, с. 58]. Бачимо, що письменником вже закладена можливість переродження персонажа, його внутрішньої зміни. Поема мала складатися із трьох частин: «Пекло України», «Чистилище України» та «Небо України». На жаль, твір залишився незакінченим, а головний зміст третьої частини відомий нам лише із авторських чернеток та записів. «В ній Марко мав би – за словами автора в його нотатках – розв’язати загадку буття нації і свою, як людини, бо маючи державу, він може творити вищі цінності людського духу» [5, с. 18].

Про особливості моделювання образу Марка у своєму листі до автора писав В. Липинський, один із найбільших поціновувачів творчості Василя Пачовського, зокрема, його епосу «Золоті ворота». Липинський зауважує: «Це дуже стара тема: клясицизм і романтизм... Марко Проклятий, руїнник-революціонер, який, виконавши діло зруйнування чужої влади на Україні, мусить *перестати бути собою*, коли він дійсний патріот, або *мусить бути обезвладнений іншими патріотами – бо інакше він зруйнує і Україну*, зруйнує свою власну *Українську Владу*. Це, мабуть, один з найтрагічніших проблемів нашого українського життя... Ви хочете його розв’язати в той спосіб, що даєте Маркові два обличчя і тим хочете врятувати його від бунту або від смерти. Чи це можливо?» [89, с. 47]. Далі автор листа висловлює припущення, що така можливість буде лише тоді, коли Україну очолюватиме «Гетьман

Державної Сили», тобто коли суверенітет держави буде під захистом сильного керівника. Тоді, за словами Липинського, романтичний бунт революціонера не знищить основи основ – державництва України.

Отже, розглянувши особливості поетики драматичних творів «Роман Великий» та «Гетьман Мазепа», можемо зазначити, що ідейно-художній рівень цих творів вищий, ніж у ранній драматургії Василя Пачовського. Зокрема, автор досягає успіхів у царині образотворення, композиційної структури, часопросторових особливостей названих творів. До прикладу, образ Романа Мстиславича суто з художньої точки зору більш зрілий у порівнянні з попередніми персонажами – протагоністами у п’єсах Василя Пачовського. Це проявляється і в контексті модерністського художнього рівня характеротворення, і з погляду значимості історичного прототипа – виразника головних концептів драми. У творі галицько-волинський князь зображений сильним лідером і могутнім керівником, авторитарним щодо бояр, але не стосовно народу. Висока міра ідеалізації цього персонажа дозволяє говорити про істотний вплив естетики романтизму на художнє мислення автора. Василь Пачовський найповніше реалізував свої художні можливості щодо творення персонажів, внутрішнім стрижнем яких є міфологічний слов’янський код. Важливо, що ця тенденція не дисонує із головним мотивом драматургії автора – ідеєю державності України. Навпаки, потреба захищати свою рідну землю і бажання кохати – для людини такі ж природні речі, зумовлені внутрішньою її сутністю, як і життя в гармонії з природою.

Крім цього, драматург значно розширює тло для дії персонажів-жінок у своїх творах. Так, у п’єсі «Роман Великий» ця тенденція виявляється через протистояння двох героїнь, асоційованих на рівні слов’янського міфопоетичного мислення із бінарною опозицією Лади/Марени, доброго та злого жіночих начал. Такий прийом створює додаткові цікаві можливості для проникнення реципієнта у мистецько-художні виміри твору, слугує сюжетно-образною окрасою драматичної поеми в цілому.

П’єса «Гетьман Мазепа» написана автором значно пізніше, ніж «Роман Великий». На наш погляд, це вповні позначилось на її архітектоніці, образних та сюжетоконструювальних особливостях. Василь Пачовський актуалізує основний конфлікт своїх драматичних творів, але робить це значно динамічніше, вперше поряд із протагоністом моделюючи жіночий образ як повноправний суб’єкт оприявнення та реалізації драматичного зіткнення. Психологізація персонажів поглиблюється із розвитком сюжету, підсилюючись за допомогою ремарок, що почасти несуть у собі потужний сенс, потрібний для розуміння не лише зовнішнього антуражу, а радше внутрішнього стану героїв, їхніх почуттів та сподівань.

Поряд із символістськими тенденціями у творі чітко вимальовується настанова на романтизацію окремих епізодів (згадка про юного Мазепу, прив’язаного до коня), однак автор і цю подію вкладає у загальний історико-героїчний пафос твору, що реалізується у концептуальній тезі «Смерть із самопожертви веде до воскресіння».

Через остаточне утвердження ідейно-естетичних концепцій аналізована драматична поема стала вагомим кроком до створення містичного епосу «Золоті ворота» – найважливішого і найсерйознішого, на думку письменнника, твору в його доробку. Однак не можна заперечити того, що автор, створивши цілий ряд п’єс, пройшов свій шлях становлення, спроб, помилок, і кожен його твір – це окремий, якісно новий етап удосконалення мистецького світобачення та художньої свідомості Василя Пачовського-драматурга.

Література до розділу

5, 12, 17, 19, 21, 23, 25, 35, 55, 59, 60, 65, 74, 76, 77, 89, 99, 100, 122, 124, 126, 128, 133, 149, 168, 169, 175, 179.

ВИСНОВКИ

Беручи до уваги викладені вище основні аспекти розгляду й вирішення поставлених завдань, можемо зазначити, що модернізм як літературно-мистецький феномен мав вагомий вплив на оновлення художніх принципів, засобів та прийомів, що є підґрунтям написання драматичних творів. Зокрема, в царині моделювання драматичного конфлікту увага переноситься із зовнішніх перипетій на внутрішнє протистояння між почуттями героя, глибоку його рефлексію над власним «Я», намагання зрозуміти своє призначення й знайти себе в цьому світі. Розширюється спектр поетикальних засобів, оновлюється мова персонажів, відбувається перерозподіл функцій діалогів, монологів, реплік, ремарок як концепційних виражальних елементів у загальній художній структурі п’єси.

Проблема співвідношення філософсько-естетичної настанови модерного мистецтва на універсальність, загальність і використання національно-історичних та суспільно-політичних мотивів у модерністських творах, зокрема в драматургії, є однією з ключових для визначення мистецько-стильових координат літературного твору, його приналежності до модернізму як літературного напряму. Теза про модернізм як позбавлену історичних векторів естетичну систему не є достовірною; історизм модерністських творів, зокрема драматичних, мав своєрідні особливості, відмінні від інших літературно-естетичних систем.

На основі теоретико-методологічних літературознавчих розвідок розглянуто тристоронню взаємозумовленість та взаємозалежність авторського драматичного художнього мислення, жанрової природи твору та його рецепції читачем/глядачем. Така кореляція завжди більшою чи меншою мірою актуалізована у творчому процесі, адже автор творить художню дійсність з орієнтацією на реального чи принаймні уявного читача, вкладаючи основні ідейно-художні модуси, навіяні творчим світовідчуттям та світорозумінням, у

певні жанрові рамки, вибір яких зумовлений індивідуальними особливостями письменницької ідейно-естетичної свідомості.

У символістській драмі комунікативний акт між персонажами будується таким чином, що діалог чи монолог повністю або частково втрачає свою первинну функцію динамізації дії й артикулювання концептуальних ідей твору; це завдання драматурги відводять символу як центру драматичного художнього світу. Автори широко використовують прийоми творення паралельної реальності – візійних чи ірреальних світів, уводячи у драматичний сюжет сцени сну, марення, видіння. На підставі цих та інших домінантних рис символістського художнього мислення драматургів розглянуто поняття драматургічного символізму як типу авторської ідейно-естетичної свідомості, з'ясовано його суть та основні ознаки. Проаналізовано специфіку українського драматургічного символізму, а саме: наявність у багатьох драмах стійкого романтичного струменя поряд із домінантним символістським, синтез різних стильових напрямів під егідою символізму; опертя на національно-історичну проблематику в символістському розрізі, що зумовлює особливості реалізації конфліктів та образотворення; широке використання фольклорних, міфопоетичних елементів, народнопісенна стилізація у багатьох драмах.

Студіювання історико-літературних джерел дало можливість окреслити становлення раннього модернізму в українській літературі, зокрема у драматичних творах Василя Пачовського. Зосереджено увагу на ролі «Молодої музи» у формуванні його як письменника-модерніста й драматурга-символіста, фрагментарно розглянуто окремі риси раннього українського поетичного модерну, оскільки саме поетична мова, її специфічні особливості, нова ритміка, тоніка, прийоми та засоби лягли в основу формальної організації українських драм початку XX століття. Розглянуто драматичний доробок автора в контексті літературознавчого, зокрема літературно-критичного, дискурсу доби. Особливої ваги надано вивченню проблеми тенденційності/атенденційності у творчості Пачовського, спростовано його однозначну приналежність до прихильників «теорії чистого мистецтва», бо цей висновок зроблено деякими

дослідниками лише на основі часткового аналізу його поетичної спадщини. Натомість з ідеєю відродження української державності пов'язані майже всі драматичні твори, історичні вірші, включно з поемою «Золоті ворота», велика кількість популярних видань і статей, тому погодитись із цим, на жаль, ще досі усталеним в українському літературознавстві твердженням не можна.

У дисертації проаналізовано художні особливості драматичних творів В. Пачовського «Сон української ночі», «Сонце Руїни», «Сфінкс Європи», «Роман Великий» та «Гетьман Мазепа» з погляду актуалізації модерністської художньої свідомості драматурга в цих творах, простежено основні риси характеротворення дійових осіб у п'єсах. Так, можемо стверджувати, що образ центрального персонажа у драматургії автора має яскраво виражені ознаки лицаря, воїна, борця за ідею незалежності. «Для нього – се великий національний Пантеон... Де другі бачили тільки ряд ефектовних картин, ряд оригінальних типів та колоритних постатей, – для нього це герої, творці національної свідомости, мученики» [53, с. 340]. Водночас із розвитком драматургічної майстерності автора цей образ набуває символістських рис зі значними вкрапленнями романтизму, позиціонується не тільки як державець, а й як людина в усій повноті притаманних їй почуттів, часто суперечливих. Крім того, в усіх аналізованих характерах відчувається сильна авторська присутність. І хоча деякі критики закидали Пачовському це як художню неоковирність, розмитість персони власне зображуваного героя, проте автор, на нашу думку, зумів сповна передати цим образам весь спектр своїх переживань, адже первинне завдання драми як мистецького дійства – викликати в читача або ж глядача щиру й непідробну емоцію, завдяки якій п'єса отримає своє індивідуальне переосмислення у свідомості кожної людини.

З'ясовано палітру основних конфліктів, реалізованих у драматичних творах автора. Зокрема, домінантним конфліктом, що має концептуальне значення, є протистояння між розумом в особі авторитетного й мудрого керівника-державця (Мазепа, Дорошенко та інші) й діями, що вчиняються на шкоду загальній справі недалекоглядним і спонтанним натовпом, душею якого

є Марко Проклятий. Як демонструє матеріал дослідження, проблема функціонування образу Марка Проклятого в ідейно-естетичній свідомості Василя Пачовського складна й багатогранна. Однозначно можна стверджувати, що автор постійно переосмислює й модифікує свого героя, дошукується його філософських першооснов, живе у його смисловому полі. Без сумніву, в цьому разі взаємопроникнення творця й художнього образу має свій прямий вияв. Тому цілісний розгляд драматичного доробку В. Пачовського неможливий без глибинного аналізу всіх художніх особливостей цього персонажа.

Крім названого магістрального конфлікту, в різних драмах реалізовані такі найяскравіші зіткнення:

- протистояння між батьком та сином, що відповідно уособлюють загарбника й повсталу Україну («Сфінкс Європи»);
- протиріччя між почуттями патріотизму й відповідальності за власний народ та забороненим коханням («Роман Великий»);
- любовний конфлікт, що переростає у внутрішню людську трагедію персонажа («Сонце Руїни»).
- протиставлення образних типів лицаря й гречкосія («Гетьман Мазепа») тощо.

Образ жінки у творах письменника проходить свій власний процес еволюції. Якщо у «Сні української ночі» ще відлунює характерний для поетичного світу Василя Пачовського мотив відступництва жінки, то у п’єсі «Гетьман Мазепа» Мотря постає почасти активнішим виразником авторських ідей та ініціатором динамізації дії, ніж сам Мазепа. Драматург моделює образ Мотрі як символ нескореної української жінки, здатної тримати під контролем навіть некеровану юрбу в образі Марка Проклятого. Саме цій героїні відведена немала роль у творі: якщо для протагоністів ранніх п’єс драматурга характерний своєрідний образ-двійник, персонаж-надбудова – переважно авторитетна історична особа, що допомагає головному героєві у його боротьбі (студенти – Мазепа, Хмельницький; Дорошенко – Тукальський; Святополк – Мазепа), то в «Гетьмані Мазепі» таким персонажем-надбудовою обрана жінка –

Мотря Кочубеївна. Вона супроводжує, підтримує й надихає гетьмана упродовж усього його шляху аж до смерті. Паралельно образ Мотрі зіставлений (подекуди – безпосередньо ототожнений) із образом України як найвищої цінності для автора.

Символістське конструювання хронотопу – дуже важливий чинник для творення художнього світу п'єс загалом і для чіткішого окреслення постатей протагоністів зокрема. Типологічними рисами драматичних творів Василя Пачовського в сенсі часопросторового моделювання художньої дійсності є переосмислення семантики концептів ночі, темряви/світла, сонця, гори/низу як основних маркерів хронотопу. Поєднання у творах реального й фантастичного (візійного, оніричного) часопростору суттєво увиразнює авторську стратегію в моделюванні персонажів та конфліктів драматичних творів.

Специфіка модерністського дискурсу ранньої драматургії письменника виражається в конструюванні персонажів за допомогою засобів іронії. Таким є образ Сміхунчика у «Сні української ночі», однак його висловлювання забарвлені гіркою іронією, спрямованою на болючу саморефлексію й спонуку до неї інших дітей Матері-України. А вже Лучка, персонаж «Сонця Руїни» – втілення іронії насмішкуватої, часом злої, викривальної, спрямованої на диверсифікацію розуміння постаті протагоніста й загального тла дії у п'єсі. Важливим засобом творення іронії є особливості мови цих персонажів: ритмізація реплік, вдале застосування гри слів, підкреслена музичність завдяки використанню алітерації та асонансу. У решті аналізованих творів Пачовського іронічний контекст не має широкого розгортання.

Щодо мовної організації драматичного тексту, загалом варто відзначити високий рівень гармонійного поєднання різних засобів: ритмічність чергується із вільною манерою вислову, застосовуються повтори із потрібним семантичним навантаженням, специфічні рими тощо. В окремих драматичних творах, де модерністська настанова на творення художнього світу не передбачає широкого панорамного зображення історичних подій чи то масштабних картин, Василь Пачовський майстерно застосовує прийом

візуалізації, а також відтворює перипетії за допомогою звукопису. З іншого боку, деякі драматичні тексти надто переобтяжені безміром зайвих реплік («Сонце Руїни»), що істотно ускладнює рецепцію твору як при читанні, так і в перспективі сценічної постановки.

Спільний для багатьох своїх творів історичний контекст автор органічно поєднує із міфологічним світом української язичницької демонології, зокрема у п'єсах «Сонце Руїни», «Роман Великий». У першому творі міфопоетичні мотиви складають основу часопросторової організації художнього світу, в другому – окрім хронотопних вимірів, уплітаються в характерологічну модель жінки-представниці добра (Світляни) на противагу демонічній героїні (Марилі), репрезентуючи опозицію Лада – Марена. Використання народнопоетичної символіки, специфічної кольористики («Гетьман Мазепа»), стилізації монологів засобами народної пісні («Сфінкс Європи») – одні з тих рис, що яскраво засвідчують національну домінанту символістського художнього мислення письменника.

Проаналізувавши формальний та змістовий зріз драматургії Василя Пачовського, варто наголосити на тісному взаємозв'язку авторського художнього мислення, пафосу твору та його жанрової природи у творчості письменника. Особливо плідним є встановлення такого взаємозв'язку з урахуванням оригінальної авторської жанрової дефініції аналізованих п'єс. Внаслідок детального розгляду особливостей будови кожного з творів, якісної кореляції ліричних, епічних та власне драматичних складників у їхній художній структурі з'ясовано, що драматичні твори, піддані аналізові, найорганічніше вписуються у рамки драматичної поеми як міжжанрового утворення, характерного для української модерної драми початку XX століття. Безумовно, студіювання родів та жанрів у теоретичному та історико-літературному контекстах ще не досягло своїх вершинних результатів, існує чимало питань, які потребують ґрунтовного аналізу. Цілком імовірно, що вивчення цих драматичних творів буде продуктивним у світлі нових теоретичних концепцій, які можуть бути запропоновані в майбутньому.

Таким чином, у дисертаційному дослідженні здійснено комплексний різноаспектний аналіз відомої на сьогодні драматургічної спадщини Василя Пачовського, яка ґрунтується на історико-патріотичних ідейних векторах модерністського художнього мислення автора. В наш час важливо по-новому переосмислювати деякі пласти української класичної літератури, відкривати в них (інколи зовсім несподівано) синтез світових мистецько-естетичних тенденцій та оригінальних національно-культурних чинників, бо лише за таких умов можливе усвідомлення власної значущості й повноцінності серед інших національних спільнот.

Список використаних джерел

1. Аристотель. Поетика / Пер. Б. Тена; вступ. ст. і коментарі Й. Кобова. К.: «Мистецтво», 1967. 136 с.
2. Балла Е. Легенда про цвіт папороті в творчості Василя Пачовського // Науковий вісник Ужгородського університету. Ужгород, 2005. Вип. 12. С. 82–85.
3. Балла Е. Поетика лірика Василя Пачовського: монографія / Ужгородський національний ун-т. Кафедра української літератури. Ужгород: Ліра, 2008. 174 с.
4. Барабан Л. П'єси В. Пачовського і А. Крушельницького // Український театр. 2004. № 6. С. 17–20.
5. Барка В. Лірик-мислитель // Пачовський В. Зібрані твори: у 2 т. Філадельфія–Нью-Йорк–Торонто: Слово, 1984–1985. Т. 2: Золоті ворота. 1985. С. 11–21.
6. Барт Р. Драма, поэма, роман // Называть вещи своими именами: прогр. выступления мастеров запад.-европ. лит. XX в. / Сост., предисл., общ. ред. Л. Андреева. М.: Прогресс, 1986. С. 133-151.
7. Бахтин М. Формы времени и хронотопа в романе. Очерки по исторической поэтике // Бахтин М. Вопросы литературы и эстетики. Исследования разных лет. М.: «Художественная литература», 1975. С. 234-407.
8. Белый А. Символизм как миропонимание / Сост., вступ. ст. и прим. Л. Сугай. М, 1994. 528 с.
9. Бентли Э. Жизнь драмы / Перевод с англ. В. Воронина; предисловие И. Минакова. М.: Айрис-пресс, 2004. 416 с.
10. Бібліоґрафія // Вістник: місячник літератури, мистецтва, науки й громадського життя. 1934. Річник II. Кн. 4. С. 312-316.
11. Білоус П. Вступ до літературознавства. Теорія літератури. Психологія літературної творчості: лекції. Житомир: Рута, 2009. 336 с.

12. Бірчак В. Лицар-мрійник: думки і спогади про Василя Пачовського // Пачовський В. Зібрані твори: у 2 т. Філадельфія–Нью-Йорк–Торонто: Слово, 1984–1985. Т. 2: Золоті ворота. 1985. С. 23–28.
13. Бовсунівська Т. Теорія літературних жанрів: Жанрова парадигма сучасного зарубіжного роману. К.: Видавничо-поліграфічний центр «Київський університет», 2009. 519 с.
14. Боднарович О. «Така література» // «Чорна Індія» «Молодої музи»: антологія прози та есеїстики / Упоряд., літ. ред. та прим. В. Ґабора. Львів: ЛА «Піраміда», 2014. С. 232–235.
15. Боньковська О. Львівський театр товариства «Українська бесіда». 1915–1924. Львів: Літопис, 2003. 342 с.
16. Василь Пачовський // Летіло 40 сорок: літературні анекдоти про відомих українських письменників, митців, політиків та мистецькі й суспільно-політичні події 20–30-х рр. XX ст. / Упоряд. та літ. ред. В. Ґабора. Львів: ЛА «Піраміда», 2015. С. 10.
17. Верлата А. «Добро народу – мій найвищий Бог»: модерна специфіка творення образу Романа Мстиславича у драмі Василя Пачовського «Роман Великий» // Вісник Прикарпатського університету. Філологія. 2014-2015. Вип. 42-43. Івано-Франківськ: Місто НВ, 2015. С. 168-171.
18. Верлата А. Драматична поема «Сон української ночі» Василя Пачовського: символічна природа ірреального часопростору // Spheres of Culture / [editor-in-chief: prof. Ihor Nabytovych]. Volume XI. Lublin, 2015. P. 113-121.
19. Верлата А. Еволюція протагоніста у драматургії Василя Пачовського // Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка. Серія: Літературознавство. Вип. 44. Тернопіль: ТНПУ, 2016. С. 123-128.
20. Верлата А. Корелятивна модель модерністської іронії в поетичному та драматичному доробку Василя Пачовського // Південний архів: збірник наукових праць. Філологічні науки. Випуск LXVII. Херсон: ХДУ, 2017. С. 22-25.

21. Верлата А. Марко Проклятий як специфічний вияв авторської ідейно-естетичної свідомості у драматургії Василя Пачовського // Прикарпатський вісник НТШ. Слово. 2015. № 2 (30). Івано-Франківськ: Вид-во Івано-Франків. нац. техніч. ун-ту нафти і газу, 2015. С. 414-421.
22. Верлата А. «Мистецтво для мистецтва» versus ідея: творчі шукання естетичної свідомості Василя Пачовського // Науковий вісник Східноєвропейського національного університету імені Лесі Українки. Серія: Філологічні науки. № 8 (333). Луцьк: Вид-во СНУ ім. Лесі Українки, 2016. С. 14-18.
23. Верлата А. Символістська актуалізація державницьких ідей у п'єсі Василя Пачовського «Гетьман Мазепа» // Літературознавчі обрії: Праці молодих учених. К.: Ін-т літератури ім. Т. Г. Шевченка НАН України, 2017. № 24. С. 41-44.
24. Верлата А. Символістські засоби реалізації авторської ідейно-естетичної свідомості у драматичній поемі Василя Пачовського «Сфінкс Європи» // Прикарпатський вісник НТШ. Слово. 2014. № 2 (26). Івано-Франківськ: Вид-во Івано-Франків. нац. техніч. ун-ту нафти і газу, 2014. С. 324-334.
25. Верлата А. Специфіка жанрових структур у драматургії Василя Пачовського // Теоретична і дидактична філологія: зб. наук. праць. Серія «Філологія». Переяслав-Хмельницький: «ФОП Домбровська Я. М.», 2016. Випуск 23. С. 4-12.
26. Верлата А. Хронотопні виміри символістської моделі драматургії Василя Пачовського // Наукові записки. Вип. 148. Серія: Філологічні науки. Кіровоград: РВВ КДПУ ім. В. Винниченка, 2016. С. 22-27.
27. Выготский Л. Психология искусства. Ростов н/Д: «Феникс», 1998. 480 с.
28. Волицька І. Театральна юність Леся Курбаса: проблема формування творчої особистості / за ред. М. Горбаль. Львів: Ін-т народознавства НАН України, 1995. С. 131.

29. Волицька І. Український театр у Галичині першої третини ХХ століття // Український театр ХХ століття / Редкол.: Н. Корнієнко та ін. К.: ЛДЛ, 2003. С. 168–198.

30. Волкова Т. Образи Сміхунчика і Демона в системі образів-символів трагедії Василя Пачовського «Сон української ночі» // Василь Пачовський у контексті історії та культури України: збірник наук. праць / Ужгородський нац. ун-т та ін. Ужгород: Закарпаття, 2001. С. 75–80.

31. Вороний М. Театр і драма: зб. критич. ст. з обсягу театр. мистец. і драм. л-ри. К.: Волосожар; Друк. 2-ої Київ. спілки, 1913. 168 с.

32. Вороний М. Театральне мистецтво і український театр // Вороний М. Твори. К.: Дніпро, 1989. С. 320–404.

33. Гейко С. Іронія в трансформаціях модернізму та постмодернізму // Художня культура. Актуальні проблеми: наук. вісн. / Акад. мистецтв України, Ін-т пробл. сучас. мистецтва; редкол.: О. Федорук (голов. ред.) та ін. К.: ІПСМ АМУ, 2004. Вип. 5. 2008. С. 42–53.

34. Генеза і дійові особи містичного епосу «Золоті ворота» (Фрагмент автобіографії Пачовського) // Пачовський В. Зібрані твори: у 2 т. Філадельфія–Нью-Йорк–Торонто: Слово, 1984–1985. Т. 2: Золоті ворота. 1985. С. 53–57.

35. Гнатюк В. Нарис української міфології. Львів: Ін-т народознавства НАН України, 2000. 263 с.

36. Голомб Л. Василь Пачовський: Закарпатські сторінки життя і творчості поета. Ужгород: Карпати-Ґражда, 1999. 218 с.

37. Грабович Г. Екзорцизм українського модернізму // Грабович Г. До історії української літератури: дослідження, есеї, полеміка. Київ: Критика, 2003. С. 522–534.

38. Грицай О. Із нашої драматичної літератури. «Сонце Руїни», трагедія Василя Пачовського, з нагоди її вистави // Літературно-науковий вісник. Львів, 1912. Т. 56; Т. 57. Кн. 5. С. 102-110; С. 348-363.

39. Гром'як Р. Роль літературної критики кінця XIX – початку XX ст. в утвердженні престижу українства // Гром'як Р. Давнє і сучасне: Вибрані статті з літературознавства. Тернопіль: Лілея, 1997. С. 191–200.
40. Гундорова Т. ПроЯвлення слова. Дискурсія раннього українського модернізму: монографія. 2-е вид., перероб. і доп. К.: Критика, 2009. 448 с.
41. Гундорова Т. Ранній український модернізм: до проблеми естетичної свідомості // Радянське літературознавство. 1989. № 12. С. 3–7.
42. Гуцуляк О. Своєрідність філософії українського солярного космізму // Українознавчий альманах. 2012. Вип. 7. С. 171–174.
43. Дей О. Словник українських псевдонімів та криптонімів (XVI–XX ст.). К.: Наукова думка, 1969. С. 60.
44. Демська-Будзуляк Л. Досвід і риторика смерті у творчості молодомузівців // Слово і час. 2008. № 1. С. 25–31.
45. Демська-Будзуляк Л. Історія, що стала міфом – європейський вітер на львівській бруківці // «Чорна Індія» «Молодої музи»: антологія прози та есеїстики / Упоряд., літ. ред. та прим. В. Ґабора. Львів: ЛА «Піраміда», 2014. С. 13–28.
46. Дем'янівська Л. Українська драматична поема: проблематика, жанрова специфіка. К.: Вища школа, 1984. 159 с.
47. Довган О. Традиції Данте у творчості Василя Пачовського та Юрія Клена // Українознавчі студії: науково-теоретичний журнал Інституту українознавства при Прикарпатському національному університеті імені В. Стефаника. Івано-Франківськ, 2007–2008. № 8–9. С. 208–220.
48. Драй-Хмара М. Бояриня // Дзвін. 1991. № 2. С. 147–154.
49. Євшан М. Боротьба ґенерацій і українська література // Євшан Микола. Критика. Літературознавство. Естетика / Упор. Н. Шумило. К.: Основи, 1998. С. 45–53.
50. Євшан М. Василь Пачовський // Євшан Микола. Критика. Літературознавство. Естетика / Упор. Н. Шумило. К.: Основи, 1998. С. 181–188.

51. Євшан М. Під прапором мистецтва: літературно-критичні статті. К.: Друкарня акц. т-ва «Петр Барскій», 1910. 109 с. Електронний ресурс. Режим доступу http://1576.ua/books/4955.
52. Євшан М. Сучасна польська література і її вплив на нашу // Літературно-науковий вісник. Львів, 1912. Т. 60. Кн. 12. С. 526–534.
53. Євшан М. Трагедія козацької України // Українська хата. К., 1911. Травень-червень. С. 339-343.
54. Ефремов С. В поисках новой красоты // Єфремов С. Літературно-критичні статті. К.: Дніпро, 1993. С. 48-120.
55. Жайворонок В. Знаки української етнокультури: словник-довідник. К.: Довіра, 2006. 703 с.
56. Жирмунский В. Из истории западно-европейских литератур. Л.: Наука, 1981. 306 с.
57. Забужко О. Ліричне як спосіб художнього моделювання дійсності // Радянське літературознавство. 1986. № 6. С. 33–41.
58. Залеська-Онишкевич Л. Модернізм у драмі // Антологія модерної української драми. К.–Едмонтон–Торонто: ТАКСОН, 1998. С. 9–14.
59. Залеська-Онишкевич Л. Текст і гра: Модерна українська драма. Львів: Літопис, 2009. 472 с.
60. Ільницький М. Від «Молодої музи» до «Празької школи». Львів: Ін-т українознавства ім. І. Крип'якевича НАН України, 1995. 318 с.
61. Ільницький М. Візія національного «воскресіння»: «Wesele» Станіслава Виспянського і «Сон української ночі» Василя Пачовського // Слово і Час. 2000. № 6. С. 41–44.
62. Ільницький М. Драма без катарсису: Сторінки літературного життя Львова першої половини XX століття. Львів: Місіонер, 1999. 212 с.
63. Ільницький М. Краси свічадо // Поети «Молодої музи» / упоряд., авт. передм. М. Ільницький. К.: Дніпро, 2006. С. 5–20.
64. Ільницький М. Образ Марка Проклятого в поемі Василя Пачовського «Золоті Ворота» // «Молода муза» і літературний процес кінця XIX –

початку ХХ століття в Україні і Європі: тези доповідей наукової конференції (19–20 листопада 1992 року). Львів: Львівське відділення Інституту л-ри ім. Т. Г. Шевченка АН України; Інститут суспільних наук АН України, 1992. С. 39–40.

65. Ільницький М. Поет національної ідеї // Дзвін. 1991. № 11. С. 129–137.
66. Історія української літератури ХХ століття. Книга 1 / за ред. В. Дончика. К.: Либідь, 1993. С. 91–94.
67. Історія української літератури: у 8 т. / Редкол.: Є. Кирилюк (голова) та ін. К.: Наукова думка, 1967 1971. Т. 5: Література початку ХХ ст. / Ред. тому П. Колесник. 1968. С. 498–499.
68. Кавушевська Я. Особливості символістського дискурсу у слов'янських країнах // Слово і час. 2004. № 11. С. 59–66.
69. Калениченко Н. Українська література ХІХ ст.: напрями, течії / АН Української РСР, Ін-т літератури ім. Т.Г. Шевченка; відп. ред. П. Федченко. К.: Наукова думка, 1977. 315 с.
70. Карманський П. Українська богема. Львів: Олір, 1996. 144 с.
71. Клочек Г. «Художній світ» як категоріальне поняття // Слово і час. 2007. № 9. С. 3-14.
72. Ковалів Ю. Василь Пачовський / Ковалів Ю. Історія української літератури: кінець ХІХ – початок ХХ століття: у 10 т. К., 2013. Т. 1: У пошуках іманентного сенсу. С. 463–472.
73. Кодак М. Авторська свідомість і класична поетика: монографія. 2-ге вид. Луцьк: ПВД «Твердиня», 2014. 276 с.
74. Кодак М. Поетика як система: літ.-крит. нарис. Вид. 2-е, доп. Луцьк: ПВД «Твердиня», 2010. 176 с.
75. Козак Б. До історії постановок драми «Сонце Руїни» Василя Пачовського // Театральні відлуння. Львів: Ліга-Прес, 2010. С. 17–35.
76. Кононенко В. Символи української мови: монографія. 2-ге вид., доповн. і перероб. К.; Івано-Франківськ: Вид-во Прикарпат. нац. ун-ту ім. В. Стефаника, 2013. 440 с.

77. Конопенко О. Проблема відступництва в поезії Василя Пачовського // Дивослово. 2000. №11. С. 11–12.
78. Копистянська Н. Жанр, жанрова система у просторі літературознавства: монографія. Львів: ПАІС, 2005. 368 с.
79. Копистянська Н. Час і простір у мистецтві слова: монографія. Львів: ПАІС, 2012. 344 с.
80. Костелянец Б. Драма и действие: лекции по теории драмы / Сост. и вст. ст. В. Максимов, вст. ст. Н. Таршис. М.: Совпадение, 2007. 502 с.
81. Костенко Н. Аспекти модернізму // Слово і час. 2001. № 2. С. 46–51.
82. Костецький І. Як читати вірші Зуєвського // Зуєвський О. Під знаком Фенікса. Мюнхен, 1958. С. 9–10.
83. Красильникова О. Історія українського театру ХХ сторіччя. К.: Либідь, 1999. 208 с.
84. Кузякіна Н. Українська драматургія початку ХХ століття: шляхи оновлення. К.: Мистецтво, 1979. 224 с.
85. Ласло-Куцюк М. Засади поетики. Бухарест: Критеріон, 1983. 395 с.
86. Лев В. «Сон української ночі», драма Василя Пачовського. Мюнхен, 1983. С. 609–633.
87. Лейдерман Н. Теория жанра: научное издание / Институт филологических исследований и образовательных стратегий «Словесник» УрО РАО; Урал. гос. пед. ун-т. Екатеринбург, 2010. 904 с.
88. Липинський В. Листи до братів-хліборобів: Про ідею і організацію українського монархізму. К.: Київ-Філадельфія, 1995. 470 с. Електронний ресурс. Режим доступу http://diasporiana.org.ua/wpcontent/uploads/books/3615/file.pdf
89. Лист В. Липинського до В. Пачовського (15.05.1924 р.) / Пачовський В. Зібрані твори: у 2 т. Філадельфія–Нью-Йорк–Торонто: Слово, 1984–1985. Т. 2: Золоті ворота. 1985. С. 47-51.
90. Літературознавча енциклопедія: у 2 т. Т. 1: А–К / Авт.-уклад. Ю. Ковалів. К.: ВЦ «Академія», 2007. 624 с.

91. Літературознавча енциклопедія: у 2 т. Т. 2: М–Я / Авт.-уклад. Ю. Ковалів. К.: ВЦ «Академія», 2007. 624 с.
92. Літературознавчий словник-довідник / Р. Гром'як, Ю. Ковалів, В. Теремко. К.: ВЦ «Академія», 2007. 752 с.
93. Луцький О. «Молода муза» // «Чорна Індія» «Молодої музи»: антологія прози та есеїстики / Упоряд., літ. ред. та прим. В. Ґабора. Львів: ЛА «Піраміда», 2014. С. 33–36.
94. Мазепа В. Український модернізм початку XX сторіччя: спроба синтезу естетизму та української ідеї: (Естетика та філософія мистецтва) // Філософська думка. 1998. № 2. С. 81–97.
95. Макаров А. П'ять етюдів. Підсвідомість і мистецтво: Нариси з психології художньої творчості. К.: Радянський письменник, 1990. 285 с.
96. Малютіна Н. Польська та українська модерна драма: перехрестя традицій: монографія. Одеса: Одеський національний університет імені І. Мечникова, 2013. 186 с.
97. Малютіна Н. Українська драматургія кінця XIX – початку XX ст.: аспекти родо-жанрової динаміки: монографія. Одеса: Астропринт, 2006. 352 с.
98. Малютіна Н. Українська драматургія кінця XIX – початку XX століття: аспекти родо-жанрової динаміки // Ucrainica II: soucasna ukrajinistika: Problemy jazyka, literatury a kultury: 3 Olomoucke sympozium ukrajinistu, 24–26 srpna 2006. Olomouc: Universitatis palackianae, 2006. C. 2: Sbornik clanku. S. 339–344.
99. Марків Р. Фольклорно-міфологічні образи у драмах Василя Пачовського // Українська філологія: школи, постаті, проблеми: збірник наукових праць Міжнародної наукової конференції, присвяченої 150-річчю від дня заснування кафедри української словесності у Львівському університеті. Львів: Світ, 1999. Ч. 2. С. 538–545.
100. Матусяк А. Молодомузівська femme fatale // Слово і час. 2006. № 4. С. 34–45.

101. Матусяк А. Сецесійний дискурс письменників «Молодої музи» // Слово і час. 2008. № 6. С. 35–50.

102. Матусяк А. Творчість «Молодої музи» як літературний gesamtkunstwerk українського модернізму // «Чорна Індія» «Молодої музи»: антологія прози та есеїстики / Упоряд., літ. ред. та прим. В. Ґабора. Львів: ЛА «Піраміда», 2014. С. 280–328.

103. Мафтин Н. Західноукраїнська та еміграційна проза 20-30-х років ХХ століття: парадигма реконкісти: монографія.– Івано-Франківськ: ВДВ ЦІТ ПНУ, 2008. 356 с.

104. Медицька М. Творчість Станіслава Виспянського та українська література кінця ХІХ – початку ХХ століття: рецепція і типологія: монографія. Івано-Франківськ: Вид. Третяк І., 2008. 316 с.

105. Мельничук Б. «Драма для читання» чи драматична поема? // Радянське літературознавство. 1978. № 11. С. 62–72.

106. Мельничук Б. Драматична поема як жанр: літературно-критичний нарис. К.: Дніпро, 1981. 143 с.

107. Мельничук Б. На перехресті літературних родів (про кілька істотних прикмет драматичної поеми) // Теорія родів і жанрів художньої літератури: тези доповідей республіканської наукової конференції 20–22 лист. 1975. Одеса, 1975. С. 222–225.

108. Мірошниченко Н. Модернізм в українській драматургії початку ХХ ст. // Український театр ХХ століття / Редкол.: Н. Корнієнко та ін. К.: ЛДЛ, 2003. С. 4–35.

109. Моклиця М. Вступ до літературознавства: посібник для студентів філологічних факультетів. Луцьк, 2011. 467 с.

110. Моклиця М. Модернізм – проблема теоретична й психологічна // Слово і час. 2001. № 1. С. 32–38.

111. Моклиця М. Модернізм як структура: Філософія. Психологія. Поетика: монографія. 2-е вид., доповн. і переробл. Луцьк: РВВ «Вежа» Волин. держ. ун-ту ім. Лесі Українки, 2002. 389 с.

112. Моренець В. Національні шляхи поетичного модерну першої половини ХХ століття: Україна і Польща. К.: Основи, 2001–2002. 327 с.

113. Мороз Л. Особливості символізму драматургії В. Пачовського // Василь Пачовський у контексті історії та культури України: збірник наук. праць / Ужгородський нац. ун-т та ін. Ужгород: Закарпаття, 2001. С. 25–28.

114. Мороз Л. Про символізм в українській драматургії // Сучасність. 1993. № 4. С. 94–106.

115. Мушировська Н. Архітектонічний ключовий символ у творчості Василя Пачовського та поетів «Молодої музи» // Актуальні проблеми сучасної філології. Літературознавство: зб. наук. пр. Вип. 17. Рівне: Рівненський держ. гуманіт. ун-т, 2007. С. 90-98.

116. Мухина Г. Проблематика українського модернізму // Вісник міжнародної асоціації україністів. К.: Наукова думка, 1991. С. 36–40.

117. Мушировська Н. Національна історія як основа творчих пошуків Василя Пачовського // Актуальні проблеми сучасної філології. Літературознавство: зб. наук. пр. Рівне, 2001. Вип. Х, спец. С. 151–165.

118. Наливайко Д. Искусство: направления, течения, стили: монография. К.: Мистецтво, 1980. 288 с.

119. Наливайко Д. Спільність і своєрідність: українська література в контексті європейського літературного процесу. К.: Дніпро, 1988. 395 с.

120. Нахлік Є. Василь Пачовський про всесвітню місію українського духу // Український світ. К., 1995. № 1–2.

121. Немченко І. «Від Сяну до Дону засіли амеби...» (Патріотичний пафос поезії В. Пачовського). Визвольний шлях. 2002. Кн. 9. С. 89–103.

122. Олійник О. Феномен символістської драми в системі українського модерну // Стильові тенденції української літератури ХХ ст.: збірник. К.: Фоліант, 2004. С. 63–97.

123. Павличко С. Теорія літератури / упоряд. В. Агеєва, Б. Кравченко. Вид. 2-е. К.: Вид-во Соломії Павличко «Основи», 2009. 679 с.

124. Пачовський В. Гетьман Мазепа. Містерія воскресіння: у 5-ти діях. Перемишль: Краса і сила, 1933. 94 с.

125. Пачовський В. Конструктивні ідеї державності та космічна місія української нації // Хроніка–2000. К., 1993. Вип.5(7). С. 192.

126. Пачовський В. Моя сповідь // Пачовський В. Зібрані твори: у 2 т. Філадельфія–Нью-Йорк–Торонто: Слово, 1984–1985. Т. 2: Золоті ворота. 1985. С. 29–43.

127. Пачовський В. На стоці гір // Пачовський В. Зібрані твори: у 2 т. Філадельфія–Нью-Йорк–Торонто: Слово, 1984–1985. Т. 1: Поезії. 1984. С. 184.

128. Пачовський В. Роман Великий. Вецляр, 1918. 288 с. Електронний ресурс. Режим доступу diasporiana.org.ua/drama/ 2103-pachovskiy-v-roman-velikiy.

129. Пачовський В. Сон української ночи: трагедія. Львів: Наклад М. Петрицького, 1903. 289 с.

130. Пачовський В. Сонце Руїни: трагедія козацької України в 5 діях, в 33 явах. Жовква–К., 1911. 213 с.

131. Пачовський В. Сфінкс Європи: драма в 3 діях. Львів, 1914. 67 с.

132. Пачовський В. Хуртовина мого життя // Київ: журнал літератури й мистецтва. 1952. Р. 3. Ч. 3. С. 151–158. Електронний ресурс. Режим доступу http://ukrbiblioteka.org/uploads/magazines/Kyiw/ Kyiw-1952-03.pdf.

133. Печарський А. Образ України в творчості О. Турянського та В. Пачовського // Василь Пачовський у контексті історії та культури України: збірник наук. праць / Ужгородський нац. ун-т та ін. Ужгород: Закарпаття, 2001. С. 155–160.

134. Піхманець Р. Психологія художньої творчості: монографія / АН УРСР, Ін-т літератури ім. Т. Г. Шевченка. К.: Наукова думка, 1991. 164 с.

135. Погребенник В. Історія й сучасність батьківщини у поезії Василя Пачовського // Українська література. 2008. № 11. С. 11–13.

136. Подмазко А. Творчість В. Пачовського в оцінці І. Франка // Василь Пачовський у контексті історії та культури України: збірник наук. праць / Ужгородський нац. ун-т та ін. Ужгород: Закарпаття, 2001. С. 161–165.

137. Поліщук Я. Міфологічний горизонт українського модернізму: монографія. Вид. 2-е, доп. і перероб. Івано-Франківськ: Лілея–НВ, 2002. 392 с.

138. Поліщук Я. Поліфункціональність міфу в поетиці модернізму// Слово і Час. 2001. №2. С. 35–45.

139. Поспелов Г. Проблемы исторического развития литературы. М.: Просвещение, 1971. 271 с.

140. Пронкевич О. Символізм: його естетика й історія // Всесвітня література в середніх навчальних закладах України. 2001. № 7. С. 62–64.

141. Радишевский Р. Іскри єднання. До питання про інтернаціональні мотиви творчості Лесі Українки: монографія. Київ: Дніпро, 1983. 203 с.

142. Радишевський Р. Українська та польська школи і літератури українсько-польського пограниччя // Київські полоністичні студії: зб. наук. праць. – Т. 7: «Українська школа» в літературі та культурі українсько-польського пограниччя: зб. наук. праць / Ін-т філології КНУ ім. Т. Шевченка, Ін-т л-ри ім. Т. Шевченка НАН. К. : 2005. С. 7-30.

143. Речка А. Феномен «п’єси для читання»: витоки й сучасна актуалізація // Українська мова та література. 2000. № 15. С. 1–3.

144. Розсипані перли: поети «Молодої музи». К.: «Дніпро», 1991. С. 293.

145. Рубчак Б. Пробний лет // Остап Луцький – молодомузець / Упор. Ю. Луцький. Нью-Йорк: Слово, 1968. С. 37-38.

146. Рудницький М. Що таке «Молода муза»? // Рудницький М. Від Мирного до Хвильового. Між ідеєю і формою. Що таке «Молода муза»? Дрогобич: Видавнича фірма «Відродження», 2009. С. 487–500.

147. Сазонова Е. Теория драмы и основы сценарного мастерства. – Барнаул, 2012. 135 с.

148. Свербілова Т., Малютіна Н., Скорина Л. Від модерну до авангарду: жанрово-стильова парадигма української драматургії першої третини ХХ століття / За заг. ред. Л.Скорини. Черкаси, 2009. 595 с.

149. Семенюк Г. Українська драматургія 20 років: Нове осмислення драматургічних і театральних явищ одного з найбагатших і непростих етапів в історії національної літератури і культури. К.: РВЦ «Проза». 1993. 204 с.

150. Семків Р. Парадокси постмодерної іронії та стильова параноя сучасної української літератури // Іронія: Збірник статей / Упоряд. О. Галета, Є. Гулевич, З. Рибчинська (Центр гуманітарних досліджень Львівського націон. ун-ту ім. Івана Франка). Львів: Літопис; Київ: Смолоскип, 2006. С. 9–27.

151. Соболь В. Державницькі мотиви у творчості Василя Пачовського // Дивослово. 1998. № 7. С. 5–7.

152. Соболь В. Праобрази Василя Пачовського // Василь Пачовський у контексті історії та культури України: збірник наук. праць / Ужгородський нац. ун-т та ін. Ужгород: Закарпаття, 2001. С. 172–177.

153. Степняк М. Поети «Молодої музи» // «Чорна Індія» «Молодої Музи»: антологія прози та есеїстики / Упоряд., літ. ред. та прим. В. Ґабора. Львів: ЛА «Піраміда», 2014. С. 236–279.

154. Струць Р. Різновиди іронії // Наукові записки Національного університету «Києво-Могилянська академія». К., 1998. Том 4: Філологія. С. 37–42.

155. Тарнавський О. Поет Василь Пачовський // Пачовський В. Зібрані твори: у 2 т. Філадельфія–Нью-Йорк–Торонто:Слово, 1984–1985. Т. 1: Поезії. 1984. С. 11–26.

156. Ткаченко А. Мистецтво слова: Вступ до літературознавства. 2-е вид., випр. і доповн. К.: ВПЦ «Київський університет», 2003. 448 с.

157. Турган О. Метажанрові ознаки античної трагедії в українській драматургії кінця XIX – початку XX ст. // Ucrainica II: soucasna ukrajinistika: Problemy jazyka, literatury a kultury: 3 Olomoucke sympozium ukrajinistu, 24–26 srpna

2006. Olomouc: Universitatis palackianae, 2006. C. 2: Sbornik clanku. S. 333–338.

158. Український драматичний театр. Нариси історії: у 2 т. / АН УРСР. Ін-т мистецтвознавства, фольклору та етнографії. К.: Наукова думка, 1967. Т. 1: Дожовтневий період. 1967. 519 с.

159. Фенько Н. Естетичні функції картин сновидінь у творах українських письменників другої половини XIX–XX століть: автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук спец. 10.01.01 «Українська література». Дніпропетровськ, 1999. 19 с.

160. Франко І. Із секретів поетичної творчості // Франко І. Зібрання творів: у 50 т. / АН УРСР. Ін-т л-ри; Редкол.: Є. Кирилюк (голов. ред.) та ін. К.: Наукова думка, 1976–1986. Т. 31: Літературно-критичні праці (1897- 1899) / Уклад. Ф. Лось. 1981. 596 с.

161. Франко І. Маніфест «Молодої музи» / Франко І. Зібрання творів: у 50 т. / АН УРСР. Ін-т л-ри; Редкол.: Є. Кирилюк (голов. ред.) та ін. К.: Наукова думка, 1976–1986. Т. 37: Літературно-критичні праці (1906–1908) / Ред. тому І. Дзеверін. 1982. С. 410–417.

162. Франко І. Наша поезія в 1901 році // Франко І. Зібрання творів: у 50 т. / АН УРСР. Ін-т л-ри; Редкол.: Є. Кирилюк (голов. ред.) та ін. К.: Наукова думка, 1976–1986. Т. 33: Літературно-критичні праці (1900–1902) / Ред. тому П. Колесник. 1982. С. 172–198.

163. Франко І. Привезено зілля з трьох гір на весілля // Франко І. Зібрання творів: у 50 т. / АН УРСР. Ін-т л-ри; Редкол.: Є. Кирилюк (голов. ред.) та ін. К.: Наукова думка, 1976–1986. Т. 37: Літературно-критичні праці (1906–1908) / Ред. тому І. Дзеверін. 1982. С. 286–288.

164. Франко І. Українська література 1904-1906 років // Франко І. Додаткові томи до Зібрання творів у п’ятдесяти томах / НАН України. Ін-т л-ри; Редкол.: М. Жулинський (голов. ред.) та ін. К.: Наук, думка, 2006–2010. Т. 54: Літературознавчі, фольклористичні, етнографічні та публіцистичні праці (1896–1916) / Ред. тому Є. Нахлік. 2010. С. 723–731.

165. Хализев В. Драма как род литературы (поэтика, генезис, функционирование). М.: Изд-во МГУ, 1986. 260 с.

166. Хализев В. Драма как явление искусства. М.: Искусство, 1978. 240 с.

167. Хализев В. Теория литературы. 4-е изд., испр. и доп. М.: Высш. шк., 2004. 405 с.

168. Хижняк І. Міф і національна ідея у творчості Василя Пачовського: автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук: спец. 10.01.01 «Українська література». Одеса, 2004. 20 с.

169. Хороб С. Діалоги у відсвіті слова: українська драматургія в типологічних зіставленнях. Івано-Франківськ: Місто НВ, 2013. 308 с.

170. Хороб С. «Драма – моя стародавня страсть...» (Драматургія і театр Івана Франка). Івано-Франківськ: Місто-НВ, 2016. 268 с.

171. Хороб С. «І поклик вічний отчої землі...» (Про невідому драму Василя Пачовського «Кров землі») // В. Пачовський. Кров землі: драма на 3 дії / авт. передм. С. Хороб. Івано-Франківськ: Грань, 2005. С. 5–8.

172. Хороб С. Літературно-мистецькі знаки життя: літературознавчі й театрознавчі статті, дослідження і публіцистика. Івано-Франківськ: Нова Зоря, 2009. 390 с.

173. Хороб С. Моделі оніричного простору в системі художнього мислення Франка-драматурга // Іван Франко: дух, наука, думка, воля: збірник матеріалів Міжнародного наукового конгресу, присвяченого 150-річчю від дня народження І. Франка (Львів, 27 вересня – 1 жовтня 2006 р.). Львів: Світ, 2006. С. 556–561.

174. Хороб С. Становлення символізму в українській модерній драмі // Обрії. 1998. № 2. С. 14–16.

175. Хороб С. Українська драматургія 20-30-х років у Західній Україні та діаспорі. Івано-Франківськ: Нова зоря, 2008. 192 с.

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

177. Хрестоматія з теорії драми: особливості драматургічного мистецтва в історичному розвитку (від античних часів до початку XX ст.) / Упоряд. П. Нестеровський, вст. стаття В. Сахновського-Панкеєва, прим. Ю. Проценка. К.: Мистецтво, 1978. 183 с.

178. Хрестоматія з теорії драми: особливості драматичного мистецтва XIX–XX ст. / Упоряд. П. Нестеровський. К.: Мистецтво, 1988. С. 154-155.

179. Чарнецький С. Історія українського театру в Галичині. Нариси, статті, матеріали, світлини. Львів: Літопис, 2014. 584 с.

180. Шаян В. Василь Пачовський – віщун історії: коротка характеристика у 25-ліття з дня його смерти – 5. 4. 1942 // Визвольний шлях. 1967. № 4. С. 431–437.

181. Шоу Б. О драме и театре. М., 1963. 687 с.

182. Шумило Н. Під знаком національної самобутності. К.: Задруга, 2003. 354 с.

183. Юсип-Якимович Ю. Мовна картина світу письменника і фоностиль (фонопоетика Василя Пачовського) // Науковий вісник Ужгородського університету. Серія: Філологія. Соціальні комунікації. 2010. Вип. 23. С. 85–89.

184. Ярема С. Василь Пачовський зблизька і з віддалі років // Дзвін. 1998. № 10. С. 127–129.

185. Wyspiańsky S. Wesele / Stanisław Wyspiańsky // http://wolnelektury.pl/katalog/lektura/wesele.html.

ДОДАТКИ

Список публікацій за темою дисертації

1. Верлата А. Символістські засоби реалізації авторської ідейно-естетичної свідомості у драматичній поемі Василя Пачовського «Сфінкс Європи» // Прикарпатський вісник НТШ. Слово. 2014. № 2 (26). Івано-Франківськ: Вид-во Івано-Франків. нац. техніч. ун-ту нафти і газу, 2014. С. 324-334 (0,68 др. арк.).

2. Верлата А. «Добро народу – мій найвищий Бог»: модерна специфіка творення образу Романа Мстиславича у драмі Василя Пачовського «Роман Великий» // Вісник Прикарпатського університету. Філологія. 2014-2015. Вип. 42-43. Івано-Франківськ: Місто НВ, 2015. С. 168-171 (0,38 др. арк).

3. Верлата А. Драматична поема «Сон української ночі» Василя Пачовського: символічна природа ірреального часопростору // Spheres of Culture / [editor-in-chief: prof. Ihor Nabytovych]. Volume XI. Lublin, 2015. P. 113-121 (0,62 др. арк.).

4. Верлата А. Марко Проклятий як специфічний вияв авторської ідейно-естетичної свідомості у драматургії Василя Пачовського // Прикарпатський вісник НТШ. Слово. 2015. № 2 (30). Івано-Франківськ: Вид-во Івано-Франків. нац. техніч. ун-ту нафти і газу, 2015. С. 414-421 (0,48 др. арк.).

5. Верлата А. Еволюція протагоніста у драматургії Василя Пачовського // Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка. Серія: Літературознавство / За ред. М. Ткачука. Вип. 44. Тернопіль: ТНПУ, 2016. С. 123-128 (0,5 др. арк.).

6. Верлата А. «Мистецтво для мистецтва» versus ідея: творчі шукання естетичної свідомості Василя Пачовського // Науковий вісник Східноєвропейського національного університету імені Лесі Українки. Серія: Філологічні науки. № 8 (333). Луцьк: Вид-во СНУ ім. Лесі Українки, 2016. С. 14-18 (0,42 др. арк.).

7. Верлата А. Специфіка жанрових структур у драматургії Василя Пачовського // Теоретична і дидактична філологія: зб. наук. праць. Серія

«Філологія». Переяслав-Хмельницький: ФОП Домбровська Я.М., 2016. Випуск 23. С. 4-12 (0,54 др. арк.).

8. Верлата А. Символістська актуалізація державницьких ідей у п’єсі Василя Пачовського «Гетьман Мазепа» // Літературознавчі обрії: Праці молодих учених. К.: Ін-т літератури ім. Т. Г. Шевченка НАН України, 2017. № 24. С. 41-44. (0,36 др. арк.).

9. Верлата А. Корелятивна модель модерністської іронії в поетичному та драматичному доробку Василя Пачовського // Південний архів: збірник наукових праць. Філологічні науки. Випуск LXVII. Херсон: ХДУ, 2017. С. 22-25 (0,5 др. арк).

10. Верлата А. Символістський язичницький континуум драми Василя Пачовського «Роман Великий» // Філологічні науки в умовах сучасних трансформаційних процесів: матеріали Міжнародної науково-практичної конференції (Львів, 13-14 листопада 2015 р.). Львів: ГО «Наукова філологічна організація «Логос», 2015. С. 57-59.

11. Верлата А. Драматургія Василя Пачовського в літературно-критичному дискурсі першої половини ХХ століття // Мова та культура: сучасні аспекти співвідношення: матеріали Міжнародної науково-практичної конференції (Одеса, 20-21 листопада 2015 р.). Одеса: Міжнародний гуманітарний університет, 2015. С. 15-18.

12. Верлата А. «Сонце Руїни» Василя Пачовського: специфіка оніричних елементів у художній системі драматичного твору // Дослідження різних напрямів розвитку філологічних наук: міжнародна науково-практична конференція (Одеса, 27-28 листопада 2015 р.). Одеса: Південноукраїнська організація «Центр філологічних досліджень», 2015. С. 13-15.

13. Верлата А. Витоки й трансформація іронічного дискурсу в ранній драматургії Василя Пачовського // Поетика художнього тексту. Матеріали Всеукраїнської наукової конференції (Херсон, 20 травня 2016 р.). Херсон: ХДУ, 2016. С. 13-15.

14. Верлата А. Хронотопні виміри символістської моделі драматургії В. Пачовського // Художні модуси хронотопу в культурно-мистецькому дискурсі: збірник матеріалів міжнародної наукової конференції (26-27 травня 2016 р.). Мелітополь: Вид-во МДПУ ім. Б. Хмельницького, 2016. С. 32-34.

15. Верлата А. Хронотопні виміри символістської моделі драматургії Василя Пачовського // Наукові записки. Вип. 148. Серія: Філологічні науки. Кіровоград: РВВ КДПУ ім. В. Винниченка, 2016. С. 22-27 (0,45 др. арк.).

Відомості про апробацію результатів дисертації

1. XIII Міжнародна наукова конференція молодих учених (Київ, 16-18 вересня 2015 р.).

2. Міжнародна науково-практична конференція «Філологічні науки в умовах сучасних трансформаційних процесів» (Львів, 13-14 листопада 2015 р.).

3. Міжнародна науково-практична конференція «Мова та культура: сучасні аспекти співвідношення» (Одеса, 20-21 листопада 2015 р.).

4. Міжнародна науково-практична конференція «Дослідження різних напрямів розвитку філологічних наук» (Одеса, 27-28 листопада 2015 р.).

5. Всеукраїнська наукова конференція «Поетика художнього тексту» (Херсон, 20 травня 2016 р.);

6. Міжнародна наукова конференція «Художні модуси хронотопу в культурно-мистецькому дискурсі» (Мелітополь, 26-27 травня 2016 р.).

7. III Міжнародна науково-практична конференція «Теоретична і дидактична філологія: надбання, проблеми, перспективи розвитку» (Переяслав-Хмельницький, 6-7 жовтня 2016 р.).

8. Засідання кафедри української літератури Факультету філології ДВНЗ «Прикарпатський національний університет імені Василя Стефаника» (19 травня 2017 р.)