

## ВІЗУАЛІЗАЦІЯ ХУДОЖНЬОГО ПРОСТОРУ В ІСТОРИЧНІЙ ДРАМАТУРГІЇ ГНАТА ХОТКЕВИЧА

Музичук В. В.

### ВСТУП

На початку ХХ ст. на теренах української культури відбувається органічна взаємодія традиційного реалістичного світогляду з модерністським. Це привело до жвавого зацікавлення історіософськими варіаціями в літературі, спрямованими на метафізично-онтологічну інтерпретацію історії людства. Апелювання до «живої» історії у текстах стало одним із способів вирватись із задушливого постколоніального стану. На перший план у літературному творі доби модернізму уже висувається не сухий історичний факт, а психологічна налаштованість зображуваного, прочитання і пояснення дій, вчинків головних героїв, зумовлених їхніми індивідуальними психологічними особливостями. Поряд із переосмисленням історії своєї держави простежується зацікавлення містицизмом, окультизмом, втіленням у творах ірраціональної образності, міфу тощо.

Науковці багато уваги приділили вивченню прози та драматургії письменника, а також діяльності його Гуцульського театру, який він створив під час перебування у вимушеній еміграції з 1905 по 1912 рр. на Гуцульщині. Ще сучасники митця високо оцінили майстерність роботи Г. Хоткевича і як режисера, і як драматурга. С. Чарнецький писав: «Режисерія була дуже й дуже старанна, а місцями задивляючо помислова. Гуртові яви живі, мальовничі, ефекти акустичні давали досконалу оману. Кожний момент мав на собі сліди світлого приготування і вродженої інтелігенції amatorів-гуцулів, а було між ними пару сил, проявляючих правдивий талан сценічний»<sup>1</sup>. Д. Антонович у монографії «Триста років українського театру» теж високо оцінив гуцульські драми Г. Хоткевича та роботу Гуцульського театру. Він зазначив, що «поставлений на певний шлях з відповідними засобами і спеціальним репертуаром гуцульський театр міг би утворити на лоні українського театру

---

<sup>1</sup> Чарнецький С. Гуцульський театр. *Неділя*. 1912. 7 квітня. С. 1.

своєрідне і колоритне явище, не менш цікаве, ніж Сіцилійський театр у Італії, або Тирольський театр на німецькій сцені»<sup>2</sup>.

Сьогодні надзвичайно цінними є праці літературознавців, де продемонстровано модерністські тенденції драматургії письменника. Тут варто згадати праці Н. Шумило, зокрема її монографію «Під знаком національної самобутності». Т. Гундорова і Н. Шумило у спільному дослідженні «Тенденції розвитку художнього мислення» розглянули проблему особистості та історії у творчості Г. Хоткевича. Н. Малютіна в монографії «Українська драматургія кінця XIX – початку XX ст.: аспекти родо-жанрової динаміки» звертає увагу на психологізм драм Г. Хоткевича. «Модель «Народного театру» Гната Хоткевича» дослідила Я. Партола.

Значний внесок у дослідження творчості Г. Хоткевича зробила М. Семенюк. Її науковий здобуток важливий тим, що вона опрацювала багато невідомих філософських, суспільно-політичних та історичних праць Г. Хоткевича у ЦДІА України (м. Львів), де нині зберігається найбільший архів праць письменника. З результатами її досліджень можна ознайомитись у статтях «Гнат Хоткевич: думки про людину і творчість», «Гнат Хоткевич і традиції українського універсалізму», «Риси модерну у творчості Гната Хоткевича», «Світоглядно-естетичні засади музичної творчості Гната Хоткевича» тощо. М. Семенюк проаналізувала низку науково-публіцистичних робіт письменника, де він робить оцінку окремим питанням філософії Ф. Ніцше, М. Троїцького, В. Соловйова, А. Шопенгауера. Ці статті ще не опубліковані.

У роботі досліджуються історичні драми, які написані в різні періоди життя письменника, що дасть можливість скласти уявлення про цей аспект творчості загалом, та за тематикою охоплюють найяскравіші події з історії України. Це драма-хроніка «Лихоліття» (1906 р.), драматична повість «Добуш»<sup>3</sup> (у другій редакції – драма «Довбуш») (1910 р), драма «О полку Ігоревім» (надрукована 1926 р.), тетралогія «Богдан Хмельницький» (опублікована 1929 р.), а також драма «Етапи» (приблизно кінець 30-х рр.), що є завершальним твором із відомих нині драматичних творів письменника. Рукопис останньої зберігається у Центральному історичному архіві у Львові. Автор планував створити епічне

---

<sup>2</sup> Антонович Д. Триста років українського театру (1619–1919). Прага : Український громадський видавничий фонд, 1925. С. 176.

<sup>3</sup> Тут і далі правопис автора збережено – *В.М.*

полотно, у якому намагався осмислити історію України від найдавніших слов'янських часів до сьогодення.

Коло зацікавлень буде звужено до вивчення одної категорії поезики – простору у зазначених драмах письменника, оскільки, попри багатство різноманітних підходів до вивчення творчості письменника, саме цей аспект є найменш вивченим.

### **1. Семантика поняття «художній простір»**

Моделювання простору, його візуалізація, смислова наповненість – це найперша філософська та естетична категорія, що реагує на зміну смаків та світогляду представників будь-якої епохи. Простір як універсальна категорія є предметом дослідження багатьох наук, зокрема філософії, естетики, психології, літературознавства.

Усвідомлення важливості вивчення категорії художнього простору у творі мистецтва було задекларовано у праці Г. Лессінга «Лаокоон, або про межі живопису і поезії» (1766 р.). Дослідник звертає увагу на момент співтворення та об'ємності в зображенні того чи іншого твору мистецтва, що створює підґрунтя для корелятивної візії. Твори митців «існують не на те, щоб позирнути на них мимохідь, а щоб приглядатися до них пильно і не один раз, то ж певне, що та єдина мить і єдиний напрямок, з якого ту мить побачено, мають бути якнайбільш плодотворними. Проте плодотворне тільки те, що дає поживу нашій уяві. Що більше ми дивимося, то більше маємо домальовувати собі в уяві до побаченого, а що більше домальовуємо в уяві, то наче більше бачимо»<sup>4</sup>.

Вивчення поезики літературного твору, а саме художнього простору, в сучасному літературознавстві представлено на досить високому рівні, але потребує уточнень, оскільки багатство та різноманітність концепцій сприяють прагненню систематизувати та виокремити головні ознаки. Темою простору в творі мистецтва цікавилися М. Бахтін, Д. Лихачов, Р. Інгарден, Ю. Лотман, В. Топоров, Я. Славінський, Г. Башляр.

Категорія простору в літературі активно використовується поряд із такими поняттями: художній світ творчості певного митця, що передбачає синтез певних рис поезики, сюжетних ліній, образів, та

---

<sup>4</sup> Лессінг Г. Лаокоон, або Про межі малярства й поезії. Київ : Мистецтво, 1968. С. 74.

художній світ конкретного твору, який передбачає глибшу змістову та естетичну насиченість, що твориться інтенцією митця та реципієнта. На думку Г. Клочека, «художній світ літературного твору чи окремого письменника – об'єкт дослідження, пізнання якого виступає пізнанням сутнісного моменту явища. «Опір матеріалу» (термін, запропонований Д. Лихачовим, що стосується особливостей організації темпу дії в просторі та визначається відповідно до опору середовища, – *В.М.*), час і простір, візуальність, предметність, кольористика, озвучення тощо – операційні категорії характеристики художнього світу. Усі його складові частини перебувають у системних зв'язках»<sup>5</sup>. Слід зазначити, що, інтерпретуючи художній простір, ми не можемо уникати моментів щодо відтворення світу письменника та художнього світу твору. Про категорію простору у складі поняття «художній світ» пише О. Боронь: «Під художнім світом розуміють або сукупність специфічних рис поезики, або множину усіх сюжетних ліній творів письменника та створених його уявою образів тощо. Однак варто говорити про цілісний художній світ письменника та простір і час як визначальні його складові частини»<sup>6</sup>. Отже, категорія художнього простору є частиною поезики твору та складовою частиною понять «художній світ твору», «художній світ письменника», «картина світу» тощо.

Більшість дослідників вказує на необхідність розглядати поняття простору разом із часом. За основу взято працю М. Бахтіна «Форми часу і хронотопу в романі», де він вводить новий термін «хронотоп», тобто буквально часопростір. Славіст зазначає, що «хронотоп в літературі має велике жанрове значення. Можна прямо сказати, що жанр і жанрові різновиди визначаються саме хронотопом, причому в літературі, початковим началом у хронотопі є час»<sup>7</sup>. Категорію хронотопу розглядали також Р. Інгарден у праці «Про літературний твір»<sup>8</sup>, Д. Лихачов «Поетика давньоруської літератури», В. Топоров «Простір і текст». В українському

---

<sup>5</sup> Клочек Г. «Художній світ» як категоріальне поняття. *Слово і час*. 2007. № 9. С. 14.

<sup>6</sup> Боронь О. Поетика простору в творчості Тараса Шевченка. Київ : Агентство «Україна», 2005. С. 9.

<sup>7</sup> Бахтин М. Формы времени и хронотопа в романе. Очерки по исторической поэтике. *Вопросы литературы и эстетики. Исследования разных лет*. Москва : Художественная литература, 1975. С. 235.

<sup>8</sup> Ingarden R. *Odzieleliterackim*. Warszawa : PWN, 1988. 494 s.

літературознавстві слід згадати монографію Н. Копистянської «Час і простір у мистецтві слова», а також працю М. Кодака «Поетика як система», низку статей Р. Козлова, які демонструють напрацювання літературознавця у напрямі часу та простору, зокрема у драматургії. На думку М. Кодака, «актуалізація уваги до хронотопу як системно-структурного рівня поетики нині зумовлена появою художніх творів з посиленою філософічністю, з поглибленим розробленням опозицій типу «верх – низ», «минуле – майбутнє», «народження – смерть», «злет – падіння»<sup>9</sup>.

Вагоме місце в калейдоскопі дослідження проблеми простору посідає концепція Ю. Лотмана. Він пояснює, що «художній простір є моделлю світу конкретного автора, що виражається мовою його просторових уявлень»<sup>10</sup>. Дослідник вважав, що основою все ж таки має бути фізичний простір, у якому розміщуються персонажі, предмети, відбуваються події, а також який спонукатиме до ірраціонального сприйняття дійсності. Наприклад, щодо візуалізації простору в драмі, то тут науковець додає, що важливе місце посідає процес відмежованості (отграниченность (рос.) – *В.М.*) простору рампою і кулісами. Замкнутість простору може демонструвати досить умовна декорація на сцені (малюнок на стінах, розставлені предмети тощо), але «відсутність стін з боку глядацького залу не міняє справи, оскільки має непросторовий характер: воно на мові театру еквівалентно тій умові побудови словесного художнього тексту, відповідно до якого автор та читач мають право знати все, що їм необхідно, про героїв та події»<sup>11</sup>. Дослідник також оперує такими термінами, які зараз активно використовуються літературознавцями, наприклад, «локус», «топос», «точка зору». Ідеї Ю. Лотмана, наприклад, підхопив у своїй монографії «Поетика простору в творчості Тараса Шевченка» О. Боронь. На його думку, тут цінним є «акцент на семантичному аспекті формальних просторових засобів, їхній тісній взаємодії»<sup>12</sup>, тому літературознавець пропонує зосередитись на термінах «топос» – «складно

---

<sup>9</sup> Кодак М. Поетика як система : літературно-критичний нарис. 2-ге вид., доп. Луцьк : ПВД «Твердиня», 2010. С. 85–86.

<sup>10</sup> Лотман Ю. Художній простір в прозі Гоголя. *В школе поетического слова: Пушкин. Лермонтов. Гоголь* : книга для учителя. Москва : Просвещение, 1988. С. 252.

<sup>11</sup> *Ibid.* С. 262.

<sup>12</sup> Боронь О. Поетика простору в творчості Тараса Шевченка. Київ : Агентство «Україна», 2005. С. 15–16.

організований, осяжний за семантикою фрагмент простору літературного твору»<sup>13</sup> і «локус» – «значно менший за обсягом простір, здебільшого площинний. Декілька локусів можуть підпорядковуватися топосу»<sup>14</sup>.

Аналізуючи праці, присвячені інтерпретації простору, не можемо оминати доробок В. Топорова, який розглядав цю проблему через призму міфопоетичної свідомості, що є особливо актуальною в просторових структурах творів модернізму. Дослідник, окрім детального аналізу міфопоетичного простору, відзначає, що простір твору є оречевленим, тобто «поза речами він не існує, і, відповідно, у цьому значенні категорія простору в цих умовах не може бути визнана абсолютно універсальною. <...> Отже, простір (або точніше, просторо-часовий континуум) не тільки нерозривно пов'язаний із часом, з яким він перебуває у відносинах взаємовпливу, взаємовизначення, але й з речовим наповненням (першотворець, боги, люди, тварини <...>), тобто усім тим, що так чи інакше «організовує» простір, збирає його, об'єднує, вкорінює в єдиному центрі (мова простору, що зжата до крапки)»<sup>15</sup>. Речі створюють не лише матеріальний світ, але й ірраціональний, наповнений смислами, які продукує світ автора та реципієнта.

Про важливу роль предметності в моделюванні простору в творі писав А. Чудаков: «Художні предмети – це ті мислинневі реалії, з яких складається зображений світ літературного твору і які розміщені в художньому просторі та існують в художньому часі»<sup>16</sup>. Водночас, як зазначає дослідник, предмети складають основу простору, який зображує письменник, і світу самого письменника, тому умовно стають «героями» поетики твору.

Цікавою видається праця «Поетика простору» Г. Башляра, де, аналізуючи простір у творах, автор подає його через призму оціночних суджень митця та реципієнта. Дослідник зосереджує свою увагу на тих образах-предметах, що формують у нашій уяві позитивні враження, хоча стверджує, що заслуговують на увагу

---

<sup>13</sup> Боронь О. Поетика простору в творчості Тараса Шевченка. Київ : Агентство «Україна», 2005. С. 41.

<sup>14</sup> Ibid.

<sup>15</sup> Топоров В. Пространство и текст. *Текст: семантика и структура*. Москва : Наука, 1983. С. 234.

<sup>16</sup> Чудаков А. Предметный мир литературы (К проблеме категорий исторической поэтики). *Историческая поэтика. Итоги и перспективы изучения*. Москва : Наука, 1986. С. 254.

простори ворожі, простори ненависті та боротьби: «Простір, який охопила уява, не може залишатися індивідуальним, вимірним і осмисленим в категоріях геометрії. Йдеться про простір, що переживається»<sup>17</sup>, тому він пропонує як інструменти дослідження простору твору взяти образ-предмет дому, все, що його наповнює, наприклад, шафу, куток, свічку, похідні образи природи, що мають близьке семантичне значення, зокрема гніздо, мушлю.

Розвиваючи ідею репрезентації простору твору, маємо згадати монографію Н. Городнюк «Resincognita: семіотика речі у східнослов'янському модерністському романі першої половини ХХ століття», де дослідниця акцентує увагу на семіотичній знаковості речі. «Іншими словами, у художній літературі річ первинно має високий семіотичний статус, оскільки виявляє «чисту» знаковість, відсилаючи не до предмета у реальній дійсності, а до сукупності культурних смислів, що висловлюються ним, отже, категорія речі завжди демонструє значущість письмемницького вибору з усіх потенційно доступних можливостей»<sup>18</sup>. Таким чином, простір без речей не існує, у літературному творі вони є також стилетворчою категорією і вагомим текстогенеруючим чинником. Дослідниця умовно зводить функції речі у творі до таких двох груп: «функції речі в ракурсі концепції персонажа (характерологічна, психологічна, оцінна); функції речі в ракурсі концепції світу (аксесуарна, світомоделююча, культурологічна)»<sup>19</sup>.

Різноманітність підходів створила проблему розмитості інтерпретації поняття художнього простору. На думку О. Бороня, її можна вирішити шляхом створення «класифікації різновидів простору, що враховувала б тематичні, композиційні та смислові характеристики як окремого твору, так і цілого роду, тобто йдеться знову ж таки про поширення інтегративного принципу цієї категорії, однак у межах літературного тексту та його сприйняття читачем. Інакше ми ризикуємо оперувати в аналізі або смаковими метафорами, або квазітермінами»<sup>20</sup>.

---

<sup>17</sup> Башляр Г. Избранное: Поэтика пространства / пер. с фр. Москва : Российская политическая энциклопедия (РОССПЭН), 2004. С. 22–23.

<sup>18</sup> Городнюк Н. Resincognita: семіотика речі у східнослов'янському модерністському романі першої половини ХХ століття : монографія. Дніпро : Свідлер А., 2017. С. 57.

<sup>19</sup> Ibid. С. 61.

<sup>20</sup> Бороня О. Поетика простору в творчості Тараса Шевченка. Київ : Агентство «Україна», 2005. С. 10.

Категорію простору у творі буде простіше розкрити, коли чітко розуміти, за допомогою яких засобів відбувається моделювання останнього письменником. В. Халізов пояснює це так: простір твору – це багатоплановий світ світогляду письменника, який він моделює перш за все через предметні компоненти, такі як «акти поведінки персонажів, риси їх зовнішності (портрету), вираження психіки, а також факти навколишнього середовища (речі, що зображуються в інтер'єрі; картини природи – пейзажі)»<sup>21</sup>. Особливе місце тут посідає художня деталь, що часто чітко виділяється автором та несе окреме смислове та психологічне навантаження.

Наша увага буде зосереджена на репрезентації простору у драматургічних творах, визначення якому досить влучно дав Р. Козлов: «це система співвідношень між подіями, процесами, персонажами (як фізичними тілами й духовними одиницями), подібних до просторових співвідношень реального світу, а також система локативних номенів»<sup>22</sup>.

Отже, вивчення категорії простору художнього твору зобов'язане мати комплексне філософське, естетичне, історіософське, лінгвістичне, психологічне, літературознавче підґрунтя. Простір художнього твору разом із часом є частиною поетики твору, засобом творення образів, а також визначає змістову та жанрову організацію твору, розширює межі філософсько-світоглядних позицій автора, реципієнта, нації, епохи.

## **2. Історичні драми Гната Хоткевича в модерністському дискурсі**

У літературу Г. Хоткевич увійшов наприкінці ХІХ ст., коли в українському мистецтві розгорталися полеміки навколо традицій народництва, налаштованості декадентства та перших проблисків національного варіанта естетики українського модернізму. Драматургія та інші жанрові різновиди літератури цього періоду демонструють бажання відійти від традиційної етнографічної п'єси та сконструювати свою візію української культурної дійсності, але з огляду на досвід європейського модернізму, зокрема, в цей час усе яскравіше прослідковуються елементи символістської драми, що

---

<sup>21</sup> Халізов В. Теория литературы : учебник. 3-е изд., испр. и доп. Москва : Высшая школа, 2002. С. 195.

<sup>22</sup> Козлов Р. Художній час та простір у драматургії. *Вісник Запорізького державного університету*. 1999. № 1. С. 62.

були репрезентовані в «новій драмі» Г. Гауптмана, Г. Ібсена, М. Метерлінка, А. Стріндберга.

Автори-модерністи, як зауважила Т. Гундорова, «говорячи про «творчі візії», відтворювали ірраціональний тип чуттєвості, психологію «диференційованого» індивіда, «інтегрованого» чоловіка, людини «без властивостей». Характерність і реальність окремої історії (звичайної людини, народу, нації), все окреме, спеціальне перетворювалося в модерністському тексті на знакове поле, на «нульове» місце вибудування естетичного дискурсу, на інтертекст людської культури»<sup>23</sup>. Аналізуючи український модернізм крізь призму естетичної та етичної позицій, Т. Гундорова звертає увагу на парадоксальне і водночас органічне поєднання модернізму та української естетичної традиції, оскільки бажання бути частиною європейської літератури, що диктувалося вимогами часу, не могло оминати тодішню молоду літературу, яка все ж таки пам'ятала про важливість традиції.

Про парадоксально-органічне поєднання модернізму та народолюбства на українському мистецькому ґрунті писала також Н. Шумило: «Наприкінці ХІХ ст. – на поч. ХХ ст. історично зумовлена «диспозиція єдиного фронту» окреслювалася, з одного боку, культурним національним відродженням, а з іншого боку, потребою інтеграції в культуру інших народів. Перша проблема актуалізувала пам'ять, етику, отже, усталене, а друга – інноваційні процеси на зразок передусім західноєвропейських, абсолютизуючи естетичне начало»<sup>24</sup>. Схожу позицію висловлює Л. Демська-Будзуляк: «Поява й утвердження модернізму на українському ґрунті здебільшого походила з бажання оновити національну мистецьку парадигму ідейно й естетично»<sup>25</sup>. В. Моренець у вступній статті до колективної монографії «*Tertium non datur*: проблема культурної ідентичності в літературно-філософському дискурсі ХІХ–ХХІ ст.», окреслюючи основні завдання сучасного літературознавства та гуманітарного простору загалом, теж зазначає, що «з настанням доби модернізму осмислення національно-патріотичної тематики

---

<sup>23</sup> Гундорова Т. Проявлення Слова. Дискурсія раннього модернізму. 2-ге вид., перероб. та доп. Київ : Критика, 2009. С. 111.

<sup>24</sup> Шумило Н. Під знаком національної самобутності (Українська художня проза та літературна критика кінця ХІХ – поч. ХХ століття) : монографія. Київ : Задруга, 2003. С. 74.

<sup>25</sup> Демська-Будзуляк Л. Драма свободи в модернізмі: Пророчі голоси драматургії Лесі Українки : монографія. Київ : Академвидав, 2009. С. 32.

видозмінюється, але сама проблематика аж ніяк не втрачає на значенні (як часом стверджують дилетанти), радше навпаки, переходить у стан нового і вищого напруження»<sup>26</sup>. Вчена остаточно констатує, що «усе справжнє і значиме, що було створено в українській літературі ХХ століття, живлене чуттям українськості й жагою її соціально-історичного пізнання та утривалення»<sup>27</sup>. Отже, народолобство в українській літературі завжди було і є необхідною частиною літератури, а особливо в часи національного загострення. Українські митці ніколи не поривали з традиціями, відчуючи високий ступінь відповідальності перед своєю нацією.

У своїх літературно-критичних статтях Г. Хоткевич активно підтримував естетичне новаторство у творчості митців і переконував у необхідності змін, проте митець від початку вважав абсолютною перевагою української літератури, на відміну від інших, те, що остання «міцна тим, що ніколи не губила зв'язку з народом»<sup>28</sup>, тому цю властивість він намагається зберегти у своїй творчості, оскільки бажання йти за модними віяннями зарубіжної літератури могло обернутися для письменника і всієї української культури втратою національної ідентичності.

У 1908 р. у статті «Літературні вражіння» Г. Хоткевич аналізує проблему «убогості сучасної літератури» і зазначає, що причиною цього є обмеженість самої інтелігенції, небажання літераторів шукати щось нове. «В звиклих формах звиклий зміст, в старих міхах нова вода; вічні нариси, сонети, «осінній ранок», копія зі старого черевика. Нічого свіжого, що вимагало б труда, смілости, духа підприємчivosti»<sup>29</sup>. Разом із відзначенням обмеженості й заскорузлості в літературі він підкреслює, що важливо шукати нове не в зарубіжній літературі, а передусім в історії, в культурі свого народу: «Вся наша сучасна історія говорить нам, що без народу ми ніщо; значить, поки там ще прийде можливість розриву, коли хочеш творити щось пожиточне – мусиш шукати народу, входити з ним в

---

<sup>26</sup> Tertium non datur: проблема культурної ідентичності в літературно-філософському дискурсі ХІХ – ХХІ ст.: колективна монографія / В. Агеєва, Л. Криворучка, С. Іванюк, В. Моренець, І. Лисий, В. Панченко, Р. Семків та ін.; наук. ред. та упоряд., передм. В. Моренець. Київ: НаУКМА, 2014. С. 25.

<sup>27</sup> Ibid. С. 27.

<sup>28</sup> Хоткевич Г. З російської України. Факт історичної вартости. *Літературно-науковий вісник*. 1900. Т. 12. Ч. 2. С. 174.

<sup>29</sup> Хоткевич Г. Літературні вражіння. *Літературно-науковий вісник*. 1908. Т. 43. Кн. 9. С. 127.

контакт. Як, коли, що від нього брати – то річ індивідуума. Нарід – стихія, і в ньому чернець найде ченця, цинік циніка. Пірнувши в море народне, кожний з нас відшукає там і витягне для себе свої перлини, і здобуток одного зовсім не мусить бути схожим на здобуток другого»<sup>30</sup>.

Письменник пропонує тодішній літературі йти в ногу з європейським модернізмом, але це мав би бути власний національний варіант, який не поривав би відносин із культурою свого народу: «Кожна народність виростає в своїх спеціальних умовах, котрі все кладуть свою печать на кожную індивідуальність, і якою б оригінальною не була особа – вона *мусить* (курсив Г.Х. – В.М.) нести на собі цю печать коли не на чолі, то бодай на спині або деінде. Позбутися того – не в людській силі. О скільки б віків не випередила особа свій час або на скільки б не відстала від того – все одно: *щось* (курсив Г.Х. – В.М.) уже та буде типове, в чимось, в якійсь дрібничці, в якійсь малесенькій дрібничці, а таки вилізе шило з мішка і можна буде сконстатувати хто був цей чоловік, в яким часі жив, серед якої суспільности обертвся»<sup>31</sup>.

Ці спостереження митець узагальнює, виокремивши три ознаки символістського перелому. Це «явний розрив слова та думки», тобто думка завжди глибша і попереду мови, «присутність невисловленого, несвідомого, неартикульованого в художньому дискурсі», тобто відбувається конфлікт чуттєвого та форми, та «своєрідна боротьба митця зі словом-іменем у пошуках відповідності смислу і форми»<sup>32</sup>, тобто розширення форми, її зміна задля узгодження із смислами. Узагальнюючи результати дослідження раннього модернізму в українській літературі, Т. Гундорова зазначає, що символізм у цей час фіксував «перехід від відомого до невідомого, від кінцевого до безкінечного, від омовленого до неомовленого. При цьому пошуки чуттєвих відповідностей, одкровення таємничої «душі» стають осердям ідеального світу»<sup>33</sup>. Таким чином, у цей час митці намагаються активно розширити можливості творення нового дійства, вийти за рамки форми, конкретних смислів, збудувати свою реальність через міфи та

---

<sup>30</sup> Хоткевич Г. Літературні вражіння. *Літературно-науковий вісник*. 1908. Т. 42. Кн. 4. С. 133.

<sup>31</sup> Хоткевич Г. «Камні отметаєміє». *Українська хата*. 1909. № 10. С. 531–532.

<sup>32</sup> Гундорова Т. Проявлення Слова. Дискурсія раннього модернізму. 2-ге вид., перероб. та доп. Київ : Критика, 2009. С. 186.

<sup>33</sup> Ibid. С. 192.

символи. «Обираючи власну траєкторію руху, українська драматургія кінця XIX – 20-х рр. XX ст. спиралася на національну традицію, однак творчо трансформувала її відповідно до нових мистецьких та історико-часових вимог, які знайшли втілення в модерністських текстах російської і західноєвропейської літератури, тому цілком справедливо говорити про впливи як західноєвропейської, так і російської драматургії на українських драматургів, які реалізуються на рівні інтертекстуальних проявів, асоціацій і типологічних зв'язків. Цікаво, що цей вплив був не одновекторним, а зворотнім»<sup>34</sup>.

У 1905 р. Г. Хоткевич опиняється на Західній Україні, спілкується з видатними діячами української культури (І. Франком, В. Стефаником, О. Кобилянською, С. Людкевичем, О. Маковеєм, І. Трушем, М. Мочульським, Л. Курбасом, Н. Кобринською, М. Рудницьким, О. Барвінським). Разом із В. Гнатюком він організував Гуцульський театр, що набув неймовірної популярності не тільки в Україні, але й за кордоном. У цей час Г. Хоткевич симпатизує «Молодій музи» й активно співпрацює з її представниками. Цей період найбільш плідний у творчості митця.

Не випадково письменник для своїх драм вибирає сюжети з переломних моментів історії. Саме в часи таких етапних змін оголювалися головні проблеми суспільства, найповніше розкривалася роль особистості в цьому процесі, зокрема роль «безіменної» пересічної людини. Визначальним стає ірраціональне пізнання світу, а увага митців прикута до перевірки особистості в межових ситуаціях.

За допомогою різноманітних сценічних (пластичність дії, синтез різних видів мистецтв (хор, балет, музика, яка є частиною сюжету, кіно), гра світла, звуку тощо) та літературних (метафори, символічна образність, інтертекстуальність, динаміка сюжету, децентралізація героя, присутність автора у тексті, індивідуалізація мовлення персонажів, художня деталь, психологічні прийоми (сни, марення, мимовільні поведінкові дії) тощо) засобів образи в його драмах постають живими, багатограними.

Як модерніст Г. Хоткевич найяскравіше проявив себе в експериментах із жанротворенням. Аналізуючи жанрові особливості історичної драми зламу століть, Н. Малютіна зазначає, що в

---

<sup>34</sup> Синявська Л. Українська драматургія кінця XIX – початку XX століття: комунікативні стратегії : монографія. Одеса : КП ОМД, 2019. С. 137.

«українській історичній драмі кінця XIX ст. простежуються такі дві тенденції: тенденція епізації подій в історичних драмах-хроніках П. Куліша, О. Барвінського, М. Грушевського та ліризації візійно-казкового начала в історичних драмах-казках чи трагедіях, що почасти зберігали ознаки міфогенного бачення або легендарно-казкової, фольклоризованої історичної візії, як у драмі-казці І. Франка «Сон князя Святослава», драмі Г. Хоткевича «Пристрасті»»<sup>35</sup>. У жанротворенні Г. Хоткевича можна прослідкувати обидві тенденції, які змінювали одна одну. Рання творчість письменника – це тяжіння до ліризації, використання етнічно-казкового матеріалу, що стирало у творах чіткі ознаки часу, що, власне, простежується в історичних драмах. Сам час та історичні обставини – це тло для розкриття психології героїв. «Таким п'єсам властива фрагментарна вільна композиційна будова, яка зумовлює руйнування лінійної структури історичної драми»<sup>36</sup>. Письменник часто використовує малі літературні жанри (малюнки, етюди, образки, ескізи, поезії в прозі), сюжети драматичні, змалювання характерів уривчасте.

Фрагментарність оповіді, порушення лінійної форми викладу є однією з визначальних ознак модернізму. Монтаж подієвого ряду драм стає улюбленим прийомом автора, а історичні події виконують функцію рушійної сили формування сюжетних ліній.

20-ті роки XX ст. в українській драматургії були періодом дискусійного протистояння старого репертуару театру корифеїв та нової модерної драматургії. Література переживала історичний перехід, пристосовуючись до нових вимог часу. Цей процес намагалася штучно коригувати радянська ідеологія, яка, зрештою, остаточно знищила модерний український театр у 30-ті рр.

Митці намагалися синтезувати модернізацію театральних форм із загальними проблемами доби, презентуючи свою концепцію мистецтвотворення, яка поєднувала українську версію модернізму з пролетарським соцреалізмом. Складна поліфонія стилів (неоромантизму, символізму, експресіонізму) та послаблення мовного тиску у зв'язку з політикою «українізації» давали змогу стимулювати розвиток нового авангардного театру й драматургії Леся Курбаса та Миколи Куліша. «М. Кулішеві, як нікому іншому, в

---

<sup>35</sup> Малютіна Н. Українська драматургія кінця XIX – початку XX ст.: аспекти родо-жанрової динаміки : монографія. Одеса : Астропринт, 2006. С. 96–97.

<sup>36</sup> Ibid. С. 97.

«шатах» радянської драматургії вдалося увічнити українську версію мистецького проєкту про загальнолюдський екзистенційний сенс буття, про невідворотні комунікативні розриви, трагізм мислення і поведінки людини перехідної епохи, коли «вік вивихнув суглоб»<sup>37</sup>. У центрі уваги драматургів постають сучасні герої і сучасні проблеми, історична драматургія відходить на другий план, оскільки стає далекою і не цікавою для сучасників.

До революції 1917 р. актуальність історичних тем можна було пояснити екзотизмом та романтикою національно-визвольної боротьби. З приходом буремних революційних подій інтерес до цих тем поступово згасає. Молодий театр Леся Курбаса пропонував не відкидати традицію цілком, а реформувати підхід до відтворення історичних тем, зробити їх ближчими для сучасника. Яскравим прикладом цього стала постановка «Гайдамаків» у Києві в березні 1920 р. Після перегляду драми натхненні військові, що були присутні у залі, вирушали на фронт для боротьби за соціальну та національну справедливість. З точки зору формально-змістових експериментів, режисер запропонував новий філософський підхід до осмислення історичних подій, метафізичне сприйняття часу й актуалізацію національного питання. «Театр Л. Курбаса – М. Куліша руйнував догматичну концепцію керівних кадрів диктатури щодо історичного оптимізму у світогляді нової людини, позбавленої будь-яких національних ознак»<sup>38</sup>.

Курс радянської влади на «українізацію» спровокував в українському мистецькому колі емоційно-продуктивний віраж. На відміну від епохи романтизму, українська тематика з площини екзотики, яскравої прикраси, що викликала інтерес, бо була невідома і навіть чужа, поступово переходить у площину рідної.

Г. Хоткевич у своїй творчості демонструє власний неповторний стиль, що відобразив його індивідуальні пошуки та дискурс модерної епохи, в яку він творив. Митець відчував головну проблему української літератури того часу, якою була естетична відокремленість від світового процесу та брак національної

---

<sup>37</sup> Сverbілова Т., Малютіна Н., Скорина Л. Від модерну до авангарду: жанрово-стильова парадигма української драматургії першої третини ХХ століття. Черкаси : Інститут літератури ім. Т. Шевченка НАН України, 2009. С. 569–570.

<sup>38</sup> Сverbілова Т., Малютіна Н., Скорина Л. Від модерну до авангарду: жанрово-стильова парадигма української драматургії першої третини ХХ століття. Черкаси : Інститут літератури ім. Т. Шевченка НАН України, 2009. С. 199.

свідомості. На це він постійно звертає увагу у доповідях та статтях, а також відображає у художніх творах.

### 3. Візуальні засоби моделювання художнього простору у драмах Гната Хоткевича

З огляду на специфіку роду драми художній простір драм письменника реалізується перш за все через локуси та їхню предметну наповненість. З розвитком драматургії модернізму семантичне навантаження реплік героїв доповнюється також символічними знаками у ремарках. Ремарка стає повноправною частиною тексту, а інколи виконує функцію тексту у тексті, де за допомогою описів природи, мовлення персонажів, інтер'єрів, одягу, їжі, вулиці репрезентується складний світ авторських інтенцій.

Центральним поняттям візуалізації простору в драмах письменника є рух, який репрезентується через переміщення персонажів у просторах, а тому маємо його розмежування, перевертання, накладання, «склеювання» тощо. У першій дії драми «Добуш» митець розділив сцену на дві частини: «Повисоку – хата Олекси. Внизу – пляц панського двора»<sup>39</sup>. Такий поділ легко можна порівняти з традицією українського вертепу. Те, що відбувається внизу, схоже на опис пекла, а окоман (економ – *В.М.*) зі своїми гайдуками схожі на темних демонів, які знущаються з людей. Поділ сцени на дві площини допомагає розширити рамки зображуваної дії, створити ефект контрасту, який поглиблює конфлікт, увиразнює експресію. За правилами вертепної драми, події, що відбуваються зверху, – це сюжети біблійні, пов'язані з народженням Христа, посередині – життя світське, а низ – пекло. Отже, вище – це щось світле (заклик до боротьби, повстання духу, спокій), низ – це темне (занепад духу, програш, сцени знущань та тортур). М. Еліаде у праці «Священне і мирське» говорить про закономірність розриву простору, який передуює створенню «нового світу»: «Розрив простору є початком створення Світу, бо він дає «вихідну точку», центральну вісь усіх майбутніх рухів. Коли священне проявляється в будь-якій ієрофанії (священній іпостасі – *В.М.*), має місце не тільки розрив однорідності простору, відкривається абсолютна реальність, яка протистоїть нереальності безмежного навколишнього хаосу. Вияв священного онтологічно є моментом народження

---

<sup>39</sup> Хоткевич Г. Добуш. *Неопубліковані гуцульські п'єси* / Г. Хоткевич. Луцьк: Терен, 2005. С. 44.

Всесвіту»<sup>40</sup>. Отже, Довбуш має створити нову реальність, спуститися вниз та знищити хаос основи, світ профанний, витворити нову реальність. Спускається вниз до волхва у світ ворожий, дикий, такий, що губить, і Ярославна («О полку Ігоревім»), щоб вплинути на своє майбутнє: «сходить зверху непомітними, викопаними в землі сходами, озирається»<sup>41</sup>. Волхв тут зображений як втілення сили демонічної, такої, що вимагає жертви. Наприклад, зривання натільного хрестика Ярославною стає актом задекларованої угоди з темним потойбічним світом та демонструє готовність героїні «співпрацювати» з ним.

Аналізуючи рух героїв між просторами у драмах Лесі Українки, Л. Демська-Будзуляк пояснює це «переходом з однієї системи цінностей в іншу», що часто «супроводжується втратою ідентичності, людина перестає бути тим, ким була, але ще не стає, або вже ніколи не стає чимось іншим»<sup>42</sup>. Наприклад, це добре помітно у зображенні історичних осіб (Довбуш, Богдан Хмельницький, Ярославна, Рогніда), які змушені покинути своє звичне життя та діяти в чужому просторі, часто так і не отримавши того, чого хотіли, розчарувавшись. Показовою є сцена вбивства Довбушем священика, який звинувачує його у кривавості вибраного шляху. Вчинок та вигляд ватажка лякають безстрашних опришків, які не раз дивилися у вічі смерті: «*Опришки (удар грому і дощ, жахливо кричать): У хрест! У хрест поцілив! Ой, браття! Горе, горе нам! Тікаймо, дощ. Довбуш завив як пес, гримнув рушницев на камінь і побіг*»<sup>43</sup>.

Часто Г. Хоткевич ділить сторінку на дві-три частини для зображення синхронності масових сцен, яких у його творах доволі багато. Реципієнт має змогу чути всі репліки одночасно, переводячи погляд з однієї колонки на іншу, й отримати враження гомону живого натовпу. Таке накладання різних світів, які представляють

---

<sup>40</sup> Еліаде М. Священне і мирське; Міфи, сновидіння і містерії; Мефістофель і андрогін; Оккультизм, ворожбиттво та культурні уподобання / пер. з нім., фр., англ. Г. Кьорян, В. Сахно. Київ : Видавництво Соломії Павличко «Основи», 2001. С. 12.

<sup>41</sup> Хоткевич Г. О полку Ігоревім. Харків : Рух, 1926. С. 30.

<sup>42</sup> Демська-Будзуляк Л. Візуалізація простору в драматургії Лесі Українки. Літвиця Якова : збірник статей на пошану професора Леоніда Ушкалова з нагоди його шістдесятиліття / упоряд. Н. Левченко ; наук. ред. Р. Мельників. Харків : Майдан, 2016. С. 125. URL: <http://ekmair.ukma.edu.ua/handle/123456789/16324>.

<sup>43</sup> Хоткевич Г. Довбуш. *Неопубліковані гуцульські п'єси* / Г. Хоткевич. Луцьк : Терен, 2005. С. 121.

різні групи персонажів, веде до відчуття гомону без знакового змісту. Пусті балачки, перекидання відповідальності, відсутність стійких емоцій створюють ефект приреченості, безвиході ситуації. У драмі «Богдан Хмельницький» він дає свою професійну пораду, як цей ефект відтворити на сцені: «Режисер повинен грати на тій масі реплік, як на органі. Я хотів досягти максимуму динамічності не помостом, що крутиться, і не безтолковим галаканням статиста, а живою розмовою живих людей. Видвигаючи вперед одну групу, затіняючи другу, мішаючи їх між собою, режисер може досягти бажаного ефекту»<sup>44</sup>. Цей прийом автор використовує також у драмах «Рогнідь», «Етапи» «Повстання чернігівців (декабристи)», і він стає його справжньою творчою візитівкою.

З розвитком кінематографу письменник використовує новітні технічні прийоми, що дають змогу увиразнити не лише реальний фізичний простір, але й ірреальний. Зміна фокусу, поступове зникнення, розчинення, монтаж найчастіше використовує митець у масових сценах. Оригінальною є сцена ворожіння Ярославни у печері старого волхва в драмі «О полку Ігоревім», що без засобів кіно реалізувати на сцені неможливо: «Відкривається задня стіна.... І видко степ, завмерлий у синій мглі місячного сяйва; далекі могили на обрїях. Спить руський стан, руські повки. <...> І страшний регіт повалив з усіх кутків. Вся печеря нараз ярко освітлюється червоним світлом. В повітрі колишеться труп Ігоря й кладеться коло ніг Ярославни»<sup>45</sup>.

Усі варіації з верхом-низом, злетом-падінням, «тут» – «там» та рухом між ними персонажів моделюють картину Всесвіту, що стискається до точки Дому, тобто створює візію батьківщини з наповненими національними локусами та ретельно описаними речами (хата, ставок з очеретом, поле, ліс, звичне хатне начиння тощо), тому історичні події, що описані у творі, відбуваються не десь і колись, а зараз, у моєму домі. Дім – це наш «першосвіт. Дім – воістину космос, космос у повному розумінні слова. Хіба не прекрасний найскромніший дім, що побачений крізь призму душі?»<sup>46</sup>.

---

<sup>44</sup> Хоткевич Г. Богдан Хмельницький. *Тетралогія*. Т. VI. Харків : Рух, 1929. С. 102.

<sup>45</sup> Хоткевич Г. О полку Ігоревім. Харків : Рух, 1926. С. 33, 38.

<sup>46</sup> Башляр Г. *Избранное: Поэтика пространства* / пер. с фр. Москва : Российская политическая энциклопедия (РОССПЭН), 2004. С. 27.

Органічно поєднані у драмах митця образи природи, кольору та музики: «Можливо, в жодній з інших п'єс драматурга («О полку Ігоревім» – *В.М.*) немає такого злиття в гармонійне ціле природної стихії й душевного стану героя. Природа зображується як жива і дієва сила, що бере безпосередню участь у розвитку подій. Вона впливає на них, радіє та сумує разом з персонажами, застерігає їх від біди. Ремарки автора щодо цього детальні й змістовні, вони включають символічне сценічне оформлення і мізансцени, світлове вирішення епізодів і музично-шумовий супровід та інші сценічні ефекти»<sup>47</sup>.

Пейзажі у драмах письменника часто неможливо відтворити на сцені. Описи природи багатофункціональні, створюють власну символіку. Я. Поліщук звертає увагу на новаторську функціональність пейзажів у творах митців початку ХХ ст. На його думку, опис природи має національну своєрідність, «розглядається як ключ до розуміння національної ідентичності»<sup>48</sup>, тобто через деталі, манеру опису, зорові, слухові образи виражаються національна ментальність світосприйняття. Окрім загальної функціональності, пейзаж репрезентує індивідуальне й особливе, «замінюючи об'єктивно-універсальний опис суб'єктивно-емоційним, ліричним, з неодмінним підтекстом авторефлексії персонажа, котрий на образи природи транспонує власні психічні переживання»<sup>49</sup>. У драмі «О полку Ігоревім» за допомогою зорових та звукових засобів автор не лише передає складні емоції, але й моделює простір, його розширює, або, навпаки, звужує: «Місяць дрижить в срібних хвилях, сонним шепотом зашумить комиш. Зірки співають і знов десь ледве чутно мелодію солов'я. Ігор нервово підійме голову, прислухається – і знов положиться... Чути далекий, довгий, утяжливий свист... Ігор підняв голову, і весь дрижить, слухаючи»<sup>50</sup>. образи місяця, зір, сонця активно використовувались у слов'янській міфології. Тут образ місяця постає небесним оком, свідком та засобом оприявлення дійсності. Сцена втечі Ігоря з полону наповнена алітераціями та асонансами, повторами, різкими звуками, що створює відповідний ефект тривоги, що наростає, а потім спадає:

---

<sup>47</sup> Партола Я. Історична драматургія Гната Хоткевича – неосвоєний материк українського театру. *Записки НТШ*. 2008. Т. 257. С. 197.

<sup>48</sup> Поліщук Я. Іката, і героя він любив...: Михайло Коцюбинський: літературний портрет. Київ: ВЦ «Академія», 2010. С. 273.

<sup>49</sup> Ibid.

<sup>50</sup> Хоткевич Г. О полку Ігоревім. Харків: Рух, 1926. С. 80.

«Тихо звучить степ <...>. Повзком... Повзком... Ховається в прибережних комишах... Чути, як тихо плюснув у воду... Пливе... далі... далі... Тихо... Ще раз повторився свист, але вже ледве чутно <...>, десь близько і страшенно голосно забив перепел»<sup>51</sup>. Звук керує простором та рухом у ньому персонажа, що то наближається, то віддаляється.

Дуже показовою в експериментах із простором є драма «Етапи». Вона дійшла до нас майже повністю і являє собою опис головних подій в історії України від найдавніших дохристиянських часів до сучасності письменника. На тлі цього об'ємного полотна простежується головна негативна тенденція у характері українців, про яку автор не раз згадував, прямо чи опосередковано, у своїх художніх творах та в публіцистиці. Це інертність і пасивність простого народу в обстоюванні загальнонаціональних інтересів.

Г. Хоткевич виводить на передній план образ орача, який тяжко працює, хоча поряд із ним відбуваються доленосні події, які стосуються його та його держави. Проте він далекий від усвідомлення важливості дійства. Вигуки-звертання до інших, що йдуть поруч, демонструють максимальну фізичну та духовну відстороненість обивательського світогляду трударя. Йому достатньо лише дізнатися про те, що у нього новий господар чи податок збільшений, і він продовжує роботу ще дужче, навіть не замислюючись над тим, що в його житті можна щось змінити.

«Орач. А-а (попустив голову). А нам – усе одно... А нам усе одно орати і зібраний потом хліб нести в податок і в усяку іншу драчу. Агей, мій конику нещасний! Однака у нас доля із тобою... Коли б я годував сім'ю тільки свою – не мучив би тебе я. А бачиш сам – яку ораву треба нам прогодувати (знов оре)»<sup>52</sup>. Образ орача у полі перегукується з міфологічним персонажем Сізіфом. Марність праці на землі все ж таки наповнюється екзистенціальним сприйняттям життя, тому така позиція персонажа не має сприйматися абсолютно негативно. Коли інші воюють та збирають податки, орач працює на своїй ниві, і ключовим моментом є усвідомлення того, що ця нива поки що належить йому.

---

<sup>51</sup> Хоткевич Г. О полку Ігоревім. Харків : Рух, 1926. С. 80.

<sup>52</sup> Матеріали до трилогії Гната Хоткевича «Богдан Хмельницький». Т. 1 (Виписки, чорнові записки, замітки тощо). 1915–1917 рр. ЦДДА України, м. Львів. Ф. 688. Оп. 1. Спр. 102. Арк. 65.

У драмі «Переяслав» із тетралогії «Богдан Хмельницький» автор через звукові ефекти передає трагічність рішення гетьмана на Переяславській раді 1654 р. Епітети від «беззвучний» до «десь бамкають» роблять локус майдану набагато ширшим, адже наслідки того, що тут зараз відбувається, матимуть глобальний характер.

*«Хмельницький, збліднувши, беззвучним голосом питає. Так от... чи волите... під царя восточного православного?..*

*Тихий стогін, мов вітер осінній по листах, пройшов товпою... Десь голос сказав:*

– Волимо!

*І обірвався.*

*Батурлін голосно. Вот і харашо! Воттаперічя ти, Багдашка, значіть, царской халоп. Б'є Хмельницького по плечу. Обличчя його й усіх послів розтягаються в непорушну широку маску усмішки... Гетьман ридеє, закривши лице руками... За сценою бамкають передзвін на похорон»<sup>53</sup>.*

У драмі «Лихоліття» звукові ефекти визначають, наприклад, рух простору вертикально. Головний герой Борис належить до вищого соціального стану, проте захоплюється ідеями захисту робітників. Помешкання його родини знаходиться на верхніх поверхах будинку. Ці люди далекі від тих економічних негараздів, які мають робітники та уся країна. Смерть Бориса змушує його родину змінити свою думку. Показовою є сцена похорону революціонерів. Асоціативна сцена прощання з героями з головною надією на розбудову кращого життя зіткана передусім з візуальних і водночас звукових образів. Різкі рухи, обірвані фрази, крики на фоні мелодії створюють ефект сильної, надривистої емоції.

*«Надюша єдиним рухом відчиняє вікно. Могутній хор із сотень грудей вривається до кімнати і заповнює її звуками...*

*Софія Павлівна... Боря!.. Боря!.. Куди ж ти!...*

*Звуки досягають страшеної сили і ллються нестриманим потоком»<sup>54</sup>.*

Візуалізація саме історичного простору відбувається, як часто це буває у творах, за допомогою речей, одягу, історизмів у мовленні героїв, їхніх іменах тощо, які виконують функцію знаків часу. Так, у

---

<sup>53</sup> Хоткевич Г. Богдан Хмельницький. Тетралогія. Т. VI. Харків : Рух, 1929. С. 391.

<sup>54</sup> Хоткевич Г. Лихоліття. Хроніка початку ХХ ст. Твори : в 2 т. / Г. Хоткевич. Київ : Дніпро, 1966. Т. 1. С. 334–335.

драмі «Суботів» із тетралогії «Богдан Хмельницький» детально описано хатне начиння світлиці гетьмана. «Три вікна з оболонами скляними «у волове», лави, стіл «флядровий», піч полив'яна, зелена, а коло неї комінок мурований. Дві скрині окованих: одна зелена, а друга «рябая», і дві скрині «московських». На стінах зброя, військові суми червоної юхти, три «тартачі стрифастие», сагайдак»<sup>55</sup>. Опис багатства речей, одягу, які яскраво представляють епоху, втілює концепцію загубленого світу, інакшого, кращого, що особливо було актуальним на початку ХХ ст. в часи національно-патріотичного піднесення.

Фізичні предмети в текстах допомагають розкрити також емоційно-психологічну характеристику персонажів, асоціативність речі «безпосередньо впливає на її семіотичний статус: чим ширше і розгалуженіше асоціативне поле речі та глибинніше приховані алюзії, тим вище її значущість у тексті і тим глибше та багатоплановіше сам текст». Так, наприклад, у драмі «О полку Ігоревім» у першій сцені князь Ігор сидить у наповненій людьми бенкетній залі за великим столом, але там душно, тісно, гамірно. Рішення про похід приймається нерозважливо, зопалу. Натомість друга сцена демонструє світ Ярославни, яка є антиподом Ігоря. «Широкий княжий двір. Світла, простору! На заднім плані частокіл, а за ним видко дзвіниці церков Новгородських, башти далеких стін на ясному небі. <...> якась природня альтанка, тихий закуточок з квітками, кущем дикої смородини. Там стоїть захищений зеленню малий ослінчик»<sup>56</sup>. Простір та речі, що його наповнюють, повністю контрастують один з одним, як і характери господарів цих речей, зокрема дріб'язкова душа Ігоря за широким столом у душній бенкетній залі і велике любляче серце Ярославни на маленькому ослінчику на фоні панорами міста. Також заповнений ущільнений простір, який ми спостерігаємо в описі бенкетної зали, на думку Н. Римар, «створює в наративному плані явище концентричності сюжету. Цей тип простору часто присутній під час емоційної тривоги наратора чи персонажа і має негативний контекст»<sup>57</sup>.

Письменник вдається і до інших експериментів із формою, змістом, образами драми, намагаючись розширити семантичне поле

---

<sup>55</sup> Хоткевич Г. Богдан Хмельницький. Тетралогія. Т. VI. Харків : Рух, 1929. С. 7.

<sup>56</sup> Хоткевич Г. О полку Ігоревім. Харків : Рух, 1926. С. 19.

<sup>57</sup> Римар Н. Художньо-просторові детермінанти в наративному моделюванні прозових текстів Ніни Бічуї. *Молодий вчений*. 2017. № 12.1 (52.1). С. 14.

дійства. Окрім інших засобів, варто згадати гру зі світлом, кольорами, відтінками. За допомогою світлових та кольорових ефектів поглиблюється розуміння теми, емоційно-чуттєвого поля, що було визначальним у модерністській драмі. Письменник залучає систему кольоропису, часто контрастну для формування додаткових колізій. Так, настрій умиротворення, спокою репрезентується шляхом оформлення сцени у світлі кольори дня, тоді як тривога, неспокій – у темні. Спектр кольорів та їхнє змістове наповнення досить різні. Наприклад, у драмі «О полку Ігоревім» у тривожній сцені прощання з воїнами «наступила зелена якась, але непроглядна тьма», в момент ворожіння Ярославни «вся печера нараз ярко освітлюється червоним світлом», сон Ярославни, який віщує загибель війська князя, має чимало кольорових образів (блакитний, прозорий ранок, чорне шатро, сині роги). Насиченість тексту кольоровими образами як у ремарках, так і в мові персонажів привірює тексти до імпресіоністичних полотен, де на першому плані перебуває не сюжет, а колір. Увираження ремарок світловими ефектами не завжди може допомогти режисерові, проте створює метатекст, який прочитується реципієнтом. Така своєрідність творів Г. Хоткевича презентує тяжіння у бік драми для читання.

## **ВИСНОВКИ**

Г. Хоткевич – яскравий представник періоду формування модернізму в українській літературі, прозаїк, драматург, етнограф, театральний режисер, музикант та історик. Визначення місця та значення драматургії Г. Хоткевича в історії української літератури ХХ ст. необхідне для доповнення об'єктивного перегляду літературного канону цього періоду і для повнішого осмислення явища модернізму початку ХХ ст. в українській культурі.

Кінець ХІХ – початок ХХ ст. в українській культурі проходив під знаком кризи позитивістської догматики у філософії та реалізму в мистецтві. Епоха модернізму, що прийшла на зміну, породила різні стилі, напрями, течії, які ставили українську культуру поряд із європейською, проте жоден із цих стилів в Україні цілком не пориває з національною традицією. Французькі декаденти закликали до творення «чистого мистецтва», але політична ситуація в Україні конче диктувала збереження національних інтересів та відчуття консолідації народу. Так, активізація різноманітних соціальних та національно-прогресивних сил, утворення політичних

партій в українському середовищі вперше за багато років зробили можливою ідею створення української держави.

Г. Хоткевич у своїй творчості демонструє неповторний стиль, що відобразив його індивідуальні пошуки та дискурс модерної епохи, за якої він творив. Драматург охоплює велике коло тем, але зосереджується на зламних моментах (боротьба за князівський престол, роздробленість Київської Русі, Національно-визвольна війна під проводом Богдана Хмельницького, опришківські повстання, революції 1905, 1917 рр.). У такий період відтворення дійсності загострюються емоції, дії стають імпульсивними. Тут письменник вдається до низки художніх прийомів, зокрема гри з текстом, музики, звуку, які роблять дію жвавою, пластичною; соціальної, історичної, національної специфіки мови персонажів, контрастної гри зі світлом, кольором під час зображення пейзажів; поетизації ремарок. Усі ці засоби виявляють яскравий психологізм драматичних творів письменника.

Велике значення в історичних творах мають суб'єктивність оповіді, опосередкована оцінка діяльності історичних осіб, обставин, які впливали на хід історії. Вивчення минулого через призму літератури не було б таким цікавим без фантазії письменника. Естетизм та символіка драм Г. Хоткевича зумовлені оригінальним формуванням простору раціонального, що є поштовхом до екзистенціального прочитання подій національної історії.

Темою простору у творі мистецтва цікавилися М. Бахтін, Д. Лихачов, Р. Інгарден, Ю. Лотман, В. Топоров, Я. Славінський, Г. Башляр. В українському літературознавстві ґрунтовні дослідження О. Бороня, Н. Копистянської, М. Кодака, Г. Клочека, Н. Городнюк засвідчили важливість дослідження та поглиблення цієї категорії поетики в історії української літератури.

Аналіз репрезентації простору в драматичних текстах Г. Хоткевича був прочитаний через категорії звуку, світла, кольору, речі, а також руху та дому, що визначив нову культурно-естетичну дійсність. Автором була витворена історіософська дійсність, яка звузила вектор від «тоді – там» до «тут – зараз».

Отже, незвична репрезентація відомих історичних сюжетів, акцент на історичних спалахах, новаторство стилю та експерименти з формою та змістом, жанром, притчевість історії та спонукання читача (глядача) до самозаглиблення й аналізу свого місця в історичному та національному процесі є засадничими характерними ознаками модерної драми Г. Хоткевича.

## АНОТАЦІЯ

У роботі відображено результати дослідження, присвяченого виявленню проблеми поетики історичних драм Гната Хоткевича. Постать митця та його багатогранна творча робота є маловивченими, оскільки більшість напрацювань зберігається в архівах України або не перевидавалася з часів першодруку. Письменник належить до покоління раннього українського модернізму та Розстріляного Відродження, творчість яких суттєво вплинула на новітні естетично-культурні та морально-етичні коди сучасної літератури і мистецтва загалом. Наголошено на його *модерністський* позиції щодо зображення історичних тем, а саме незвичній репрезентації відомих сюжетів через систему моделювання простору в драматичному тексті. Увага в роботі була прикута до питання інтерпретації поняття «художній простір» та його візуалізації в художньому тексті, а точніше, у драмах Г. Хоткевича «Лихоліття», «Добуш», «Етапи», «О полку Ігоревім». Вибір текстів зумовлений фрагментарним знайомством з історичною драматургією письменника, створеною в різні періоди творчості, що дало змогу загалом скласти уявлення про цей аспект творчості. Предмет дослідження було звужено до способів візії реального простору в драмах, а саме розкрито питання модуляції простору, його руху та персонажів у ньому, ролі звуку, кольору, світла, речі (предмета) як семантичних категорій тексту, що спонукають реципієнта до самозаглиблення й аналізу свого місця в історичному та національному процесі.

## Література

1. Антонович Д. Триста років українського театру (1619–1919). Прага : Український громадський видавничий фонд, 1925. 276 с.
2. Бахтин М. Формы времени и хронотопа в романе. Очерки по исторической поэтике. *Вопросы литературы и эстетики. Исследования разных лет*. Москва : Художественная литература, 1975. С. 234–407.
3. Башляр Г. Избранное: Поэтика пространства / пер. с фр. Москва : Российская политическая энциклопедия (РОССПЭН), 2004. 376 с.
4. Боронь О. Поетика простору в творчості Тараса Шевченка. Київ : Агентство «Україна», 2005. 152 с.
5. Городнюк Н. *Res incognita: семіотика речі у східнослов'янському модерністському романі першої половини ХХ століття* : монографія Дніпро : Свідлер А., 2017. 560 с.

6. Гундорова Т. Проявлення Слова. Дискурсія раннього модернізму. 2-ге вид., перероб. та доп. Київ : Критика, 2009. 441 с.

7. Демська-Будзуляк Л. Візуалізація простору в драматургії Лесі Українки. *Літвиця Якова* : збірник статей на пошану професора Леоніда Ушкалова з нагоди його шістдесятиліття / упоряд. Н. Левченко ; наук. ред. Р. Мельників. Харків : Майдан, 2016. С. 122–132. URL: <http://ekmair.ukma.edu.ua/handle/123456789/16324>.

8. Демська-Будзуляк Л. Драма свободи в модернізмі: Пророчі голоси драматургії Лесі Українки : монографія. Київ : Академвидав, 2009. 184 с.

9. Еліаде М. Священне і мирське; Міфи, сновидіння і містерії; Мефістофель і андрогін; Оккультизм, ворожбицтво та культурні уподобання / пер. з нім., фр., англ. Г. Кьорян, В. Сахно. Київ : Видавництво Соломії Павличко «Основи», 2001. 592 с.

10. Ключек Г. «Художній світ» як категоріальне поняття. *Слово і час*. 2007. № 9. С. 3–14.

11. Кодак М. Поетика як система : літературно-критичний нарис. 2-ге вид., доп. Луцьк : ПВД «Твердиня», 2010. 176 с.

12. Козлов Р. Художній час та простір у драматургії. *Вісник Запорізького державного університету*. 1999. № 1. С. 60–63.

13. Лессінг Г.Е. Лаокоон або Про межі малярства й поезії. Київ : Мистецтво, 1968. 290 с.

14. Лотман Ю. Художній простір в прозі Гоголя. *В школі поетического слова: Пушкин. Лермонтов. Гоголь* : книга для учителя. Москва : Просвещение, 1988. С. 251–292.

15. Малютіна Н. Українська драматургія кінця XIX – початку XX ст.: аспекти родо-жанрової динаміки : монографія. Одеса : Астропринт, 2006. 352 с.

16. Матеріали до трилогії Гната Хоткевича «Богдан Хмельницький». Т. 1. (Виписки, чорнові записки, замітки тощо). 1915–1917 рр. *ЦДДА України, м. Львів*. Ф. 688. Оп. 1. Спр. 102. 193 арк.

17. Партола Я. Історична драматургія Гната Хоткевича – неосвоєний материк українського театру. *Затиски НТШ*. 2008. Т. 257. С. 193–208.

18. Поліщук Я. І ката, і героя він любив... : Михайло Коцюбинський: літературний портрет. Київ : ВЦ «Академія», 2010. 304 с.

19. Римар Н. Художньопросторові детермінанти в наративному моделюванні прозових текстів Ніни Бічуї. *Молодий вчений*. 2017. № 12.1 (52.1). С. 13–16.

20. Свєрбілова Т., Малютіна Н., Скорина Л. Від модерну до авангарду: жанрово-стильова парадигма української драматургії першої третини ХХ століття. Черкаси: Інститут літератури ім. Т. Шевченка НАН України, 2009. 598 с.

21. Сиянєвська Л. Українська драматургія кінця ХІХ – початку ХХ століття: комунікативні стратегії: монографія. Одеса: КП ОМД, 2019. 302 с.

22. *Tertium non datur*: проблема культурної ідентичності в літературно-філософському дискурсі ХІХ – ХХІ ст.: колективна монографія / В. Агеєва, Л. Криворучка, С. Іванюк, В. Морєнець, І. Лисий, В. Панченко, Р. Семків та ін.; наук. ред. та упоряд., передм. В. Морєнець. Київ: НаУКМА, 2014. 456 с.

23. Топоров В. Пространство и текст. *Текст: семантика и структура*. Москва: Наука, 1983. С. 227–284.

24. Хализев В. Теория литературы: учебник. 3-е изд., испр. и доп. Москва: Высшая школа, 2002. 437 с.

25. Хоткевич Г. З російської України. Факт історичної вартости. *Літературно-науковий вісник*. 1900. Т. 12. Ч. 2. С. 170–180.

26. Хоткевич Г. Богдан Хмельницький. Тетралогія. Т. VI. Харків: Рух, 1929. 439 с.

27. Хоткевич Г. Добуш. *Неопубліковані гуцульські п'єси* / Г. Хоткевич. Луцьк: Терен, 2005. С. 41–100.

28. Хоткевич Г. Довбуш. *Неопубліковані гуцульські п'єси* / Г. Хоткевич. Луцьк: Терен, 2005. С. 101–144.

29. Хоткевич Г. «Камні отмєтаємиє». *Українська хата*. 1909. № 10. С. 523–538.

30. Хоткевич Г. Літературні вражіння. *Літературно-науковий вісник*. 1908. Т. 42. Кн. 4. С. 129–138.

31. Хоткевич Г. Літературні вражіння. *Літературно-науковий вісник*. 1908. Т. 43. Кн. 9. С. 120–129.

32. Хоткевич Г. Лихоліття. Хроніка початку ХХ ст. *Твори*: в 2 т. / Г. Хоткевич. Київ: Дніпро, 1966. Т. 1. С. 269–335.

33. Хоткевич Г. О полку Ігорєвім. Харків: Рух, 1926. 95 с.

34. Чарнецький С. Гуцульський театр. *Неділя*. 1912. 7 квітня. С. 1.

35. Чудаков А. Предметный мир литературы (К проблеме категорий исторической поэтики). *Историческая поэтика. Итоги и перспективы изучения*. Москва: Наука, 1986. С. 251–291.

36. Шумило Н. Під знаком національної самобутності (Українська художня проза та літературна критика кінця XIX – поч. XX століття) : монографія. Київ : Задруга, 2003. 354 с.

37. Ingarden R. O dziele literackim. Warszawa : PWN, 1988. 494 s.

**Information about the author:**

**Muzychuk Valentyna Valeryivna,**

Candidate of Philological Sciences

Lecturer at the Department of Humanities disciplines,

Zhytomyr College of Pharmacy

99, Chudnivska str., Zhytomyr, 10005, Ukraine