
**ЗАХІДНОЄВРОПЕЙСЬКА Й УКРАЇНСЬКА
«НОВА ДРАМА» НА ПОРУБІЖЖІ ХІХ–ХХ СТ.:
КОНТАКТНІ ЗВ'ЯЗКИ
ТА ТИПОЛОГІЧНІ СХОДЖЕННЯ**

Конєва Т. М.

DOI <https://doi.org/10.30525/978-9934-26-425-2-21>

ВСТУП

На зламі ХІХ – ХХ ст. європейський театр зазнає відчутних змін. Поряд зі старим тенденційним реалістично-натуралістичним театром, який був школою життя, виникає новий, котрий керувався винятково естетичними законами, відмовляючись від моральних, політичних та інших завдань.

«Нова драма» – сукупність новітніх явищ у європейській драматургії наприкінці ХІХ – початку ХХ ст., що засвідчили активні естетичні пошуки митців, появу нових драматичних жанрів, взаємодію різних напрямів, течій і стилів (реалізму, натуралізму, модернізму, експресіонізму, імпресіонізму, неоромантизму тощо).

Ознаки «нової драми»:

- у фокусі «нової драми» опинилися духовні колізії особистості, сутнісні проблеми і трагізм сучасного світу;
- у «новій драмі» немає соціальної типізації, у персонажах підкреслюються духовні симптоми епохи;
- «нова драма» наближена до життя, залучає глядачів (читачів) до дії;
- різновиди «нової драми» визначала авторська свідомість, а також взаємодія різних напрямлень, течій і жанрів;
- «нова драма» засвідчила перехід від реалізму й натуралізму до модернізму¹.

Окраси «нової драми» чітко виявилися у таких статтях Б. Шоу, як «Квінтесенція ібсенізму» (1891), «Досконалий вагнеріанець» (1895), «Здоров'я мистецтва» (1908) та ін., присвячених творчості Г. Ібсена та

¹ Зарубіжна література ХІХ століття. Посібник. 10 клас. Київ : Видавничий центр «Академія», 1999. С. 295–296.

розвитку драматургії у цілому. Зокрема він писав: «Ібсен є батьком нової драматургії, яка впритул підійшла до проблеми сучасної людини та її душі. Він першим показав внутрішнє життя особистості, і це стало особливим дзеркалом, яке відобразило стан світу взагалі. З Ібсена почалася нова ера театру – психологічного, інтелектуального, дискусійного, символічного»².

Норвезький письменник К. Гамсун, як і Б.Шоу, вболіваючи за людину, яка живе в «нервовому» темпі, «непослідовна» у своїх думках і вчинках, головне завдання драматурга також вбачав у «дослідженні складного внутрішнього світу сучасної людини, висвітленні її душі, вивченні її під різними кутами зору, проникненні в усі потаємні глибини»³.

В окреслений період новітні тенденції охоплюють й українське драматичне мистецтво. М. Вороний у статті «Театральне мистецтво і український театр» (1912) зазначає: «різко і ясно окреслити всі галузі нового театру досить трудно. Можна поділити їх на дві визначні течії: неореалістичну, що вже більш-менш знайшла свою форму, і загальносимволічну, що не вийшла зі стадії шукання»⁴.

На думку М. Вороного, головні засоби першої течії – це «реальна до найменших дрібниць обстановка і дотриманий настрій у виконанні». Щодо другої, то «вона виходить з тези, що не театр повинен давати трактування п'єси, не він повинен зображати її в закінченому вигляді, бо він не може відповідати за правдивість свого трактування, а сам глядач. Театр дає тільки натяки, таємничі настрої, відгадати їх – се завдання глядача»⁵. Обидві течії – неореалістичну і символічну – єднає, як зазначає мистецтвознавець, – одна спільна риса: «відкидання натуралістичних методів старого театру»⁶. Саме до неореалістичної течії М. Вороний відносить і мистецтво українця В. Винниченка, який разом з Г. Ібсенем, Г. Гауптманом, А. Чеховим та іншими «утворили нову концепцію драми, дали їй іншу будову і характер»⁷. І конкретизує: «Нова драма малює боротьбу індивідуума з самим собою, це драма почувань, докорів сумління, драма неспокою, вагання волі, ляку і жаху; це страшливий образ кривавого бойовища в душі людини. Вся увага художника в ній скуплюється на психологічній концепції, через те,

² Зарубіжна література XIX століття. Посібник. 10 клас. Київ : Видавничий центр «Академія», 1999. С. 314.

³ Там само. С. 291.

⁴ Вороний М. Театральне мистецтво і український театр. *Твори*. Київ : Дніпро, 1989. С. 332–333.

⁵ Там само. С. 338.

⁶ Там само.

⁷ Там само.

не пориваючи з реальністю, він інтригу, зовнішні обставини, побутові ознаки відсуває на другий план».⁸

Зауважимо, що у цей період принципи «нової драми» активно утверджувалися й у творчості Лесі Українки, котра, як й норвежець К. Гамсун, використовуючи форми неоромантизму та символізму, філігранно розвивала жанр інтелектуальної й психологічної драми, де акценти переносилися з побутових обставин на переживання персонажів, їх духовні шукання.

«Нова драма» кардинально змінила своє ставлення до проблем етики та естетики, більше наблизилася до сучасності, до внутрішнього світу людини, розкриваючи загальну трагедію особистості та людства. «Нова драма», використовуючи принципи реалізму та натуралізму, дедалі більше зверталася до можливостей модернізму, який набирав сили і відкривав нові обрії для мистецтва.

1. Новітні тенденції у неореалістичних драмах

«Ляльковий дім» Г. Ібсена й «Чорна Пантера й Білий Медвідь»

В. Вінниченка: типологічний аспект

«Ляльковий дім» (1879) – класичний зразок неореалістичної соціально-психологічної драми. Вона є прикладом того, як соціальний за своєю суттю конфлікт – зіткнення природних людських прагнень і надлюдських законів суспільства – набуває спочатку морального забарвлення (у п'єсі в межах сім'ї з'ясовується, морально чи аморально вчинила Нора, підробивши підпис на векселі), а потім дія переводиться у сферу психології – основна увага зосереджується на душевній боротьбі головної героїні. Невипадково цю п'єсу часто називають просто «Нора». Конфлікт реалізується у драмі як зіткнення персонажів і як боротьба в їхніх душах. У п'єсі за зовнішнім благополуччям прихована жакхлива безодня, сутність якої розкриває драматург.

Твір розпочинається поверненням з міста додому головної героїні з купленими для родини подарунками до Різдва. Дії Норі (вибір і купівля подарунків і мигдалевого печива, гра з дітьми) свідчать, що ця жінка – сама начебто дитина, добра, пустотлива, весела. Так підкреслюється перший мотив – зовнішнє благополуччя, життя – легковажне, як гра.

Поява лихваря Крөгстада та його загроза викрити підробку Нориною рукою підпису на векселі змушують жінку усвідомити реальне, складне, справжнє життя особистості у суспільстві. Розкривається існуючий конфлікт природних людських прагнень (виражених у причинах, які спонукали Нору підробити підпис на векселі й позичити гроші без відома батька й чоловіка для того, щоб

⁸ Вороний М. Театральне мистецтво і український театр. *Твори*. Київ : Дніпро, 1989. С. 338.

врятувати Хельмера від важкої хвороби) і догматичних законів держави, церкви, норм моралі, які позбавляють людину права на самостійні та природні дії.

Слід звернути увагу на те, що в драмі не завжди збігаються зав'язка інтриги (історія з векселем) і виникнення конфлікту. Це пояснюється специфікою ретроспективної (пригадування попередніх подій) або аналітичної композиції: конфлікт природних людських прагнень Нори й догматичних законів суспільства виник тоді, коли вона вирішила підписати вексель, – за 8 років до початку дії драми. У душі Нори вже відбувалася невидима боротьба між її напівінтуїтивними здогадками про істину і загальноприйнятими нормами. Шантаж Кrogстада став зав'язкою інтриги, допоміг виявити вже існуючі протиріччя, а не створив їх. Під час розвитку дії у п'єсі зав'язується і розв'язується інтрига, але не вирішується конфлікт. Нора не приймає позитивного рішення, вона лише доходить висновку, що всі її колишні ідеали визначити неможливо.

Сутність конфлікту виявляється поступово протягом першого акту. У сцені з Кrogстадом окреслюється зовнішній конфлікт – боротьба двох особистостей (Нори і Кrogстада), дається натяк на істинний, внутрішній конфлікт – боротьбу природних прагнень живої особистості (Нори) з мертвими догмами суспільства. Їхнім головним носієм і прибічником у кінці драми виявляється найближча Норі людина, її коханий чоловік, у якого вона шукає захисту від жорстокого світу, – найчесніший і найшляхетніший, на її думку, Хельмер. У цій суперечливій ситуації – парадоксальність самого світу. Розвінчання прихованої парадоксальності й присвячена п'єса.

Яким же шляхом підводить драматург до розв'язання конфлікту? Звичайно ж, використовуючи один із найголовніших, специфічно драматичних засобів – дію.

Прикладом внутрішньої дії, яка визначає конфлікт п'єси і становить основу для його подальшого розвитку, є фінал першого акту, де Нора прикрашає ялинку. Цьому епізоду передувала сцена з Кrogстадом, у якій вона назвала поганими ті закони, які не дають права звільнити помираючого батька від нервового потрясіння і не дозволяють дружині врятувати життя своєму чоловікові. «Я не знаю точно законів, – говорить Нора, – але впевнена, що десь у них є роз'яснення. А ви, юристе, не знаєте цього! Ви, мабуть, поганий знавець законів, пане Кrogстаде!»⁹.

Нора виявила своє ставлення до законів, але для неї не все так просто, як вона сказала. У її душі виникає збентеження. Після зустрічі з Кrogстадом відбувається наступна сцена: «Нора (після хвилинного роздуму високо піднімає голову): Та що там! Налякати мене захотів!

⁹ Ібсен Г. *Нора*. К., Типографія Барсаго, 1908. С. 37.

Але я не така довірлива! (починає прибирати дитячі речі, але незабаром припиняє.) Але... Ні, цього не може бути! Я ж зробила це з любові... (сідає на диван, бере вишивання, але, зробивши кілька стібків, зупиняється.) Ні! (Кидає роботу, встає.) Ні, це просто неможливо!».¹⁰

Авторські ремарки, які свідчать про нездатність героїні відволіктися, про зміну занять; її незакінчені фрази («Але...»), короткі репліки («Ні!») і зауваження про безглуздя – ознаки напруженої роботи думки. При цьому Нора не вимовляє всього, про що думає, але про хід її думок ми можемо здогадатися з окремих вигуків, бо знаємо зі сцени з Кrogстадом про предмет її роздумів. Думка героїні майже повністю перейшла із тексту в підтекст.

Прикладом руху думки і почуття у підтексті є й наступний діалог із Хельмером. Нора тут хоче не лише попросити чоловіка за Кrogстада, залишити його працювати в банку, чого той від неї прагнув, а й перевірити, наскільки правдивим він був із нею. Вона отримує підтвердження своїх побоювань. Особливо примітний фінал цього діалогу, коли народжена у підтексті думка Нори про її вину виявляється у безпосередній зовнішній дії: «Хельмер: Майже всі люди, які загубили вірний шлях і мораль, мали брехливих матерів.

Нора: Чому саме матерів?

Хельмер: Найчастіше це бере початок від матері. Але й батьки, звичайно, впливають так само. Кrogстад багато років отруював своїх дітей брехнею і лицемірством, ось чому я називаю його морально зіпсованим. (Простягаючи до неї руки.) Тому нехай моя маленька Нора пообіцяє не просити за нього. Дай руку, що обіцяєш? Ну що це? Дай руку. Ось так. Отже, домовились. Запевняю тебе, мені просто неможливо було б працювати разом з ним, я відчуваю фізичну огиду до таких людей.

Нора (звільняє свою руку і переходить на інший бік ялинки): Як тут душно! А в мене стільки справ...»¹¹.

Авторська ремарка перед останньою реплікою Нори про те, що вона вивільняє руку і відходить від Хельмера, переводить у реальну дію ту думку, яка під час діалогу була в підтексті, ніби визривала у свідомості героїні: найдорожча для неї людина, якій вона вірила більше за всіх, сказала, що Нора не просто винна, але такі, як вона, морально зіпсовані й викликають фізичну відразу.

Не у довгих монологів, як у «старій» драмі, а у підтексті, який переходить у зовнішню дію, і у розірваних репліках розкривається внутрішнє життя персонажа. Причому підтекст у драмі має одне визначене тлумачення, яке витікає з попередньої розмови Нори

¹⁰ Ібсен Г. *Нора*. К., Типографія Барсаго, 1908. С. 37–38.

¹¹ Там само. С. 41.

з Крогстадом та її роздумів наодинці із собою. Тому закінчується діалог з Хельмером сценою з Анною-Марією, де небезпека названа чітко і визначена конкретно, хоча ще здебільшого й інтуїтивно, неможливість погодитися з пануючими поглядами та законами.

Так внутрішня дія – роздуми чи діалог персонажів – переходить у зовнішню – вчинки героїв. Сцена з Анною-Марією характерна для творчої манери Ібсена, вона схожа на наведений вище «монолог» Нори: ті самі окремі фрази, які концентрують у собі головну думку, поєднання їх із дією (не пускати дітей). Дії (вчинки) отримують у героїв Ібсена іноді таке саме смислове навантаження, як монолог. Цей маленький епізод має глибокий зміст, розкриває перший етап руху Нори до розв'язки.

Зростання особистості Нори, становлення її характеру автор чудово зобразив мовними засобами. У першому акті й на початку другого основою поведінки Нори були лише неспокій, розгубленість, іноді жах, її думка проривалася назовні короткими репліками.

Увесь другий акт – це спроби Нори різними засобами відвернути те, що вона називає «бідною» – викрити Крогстада і дочекатися того, чого вона й хоче й понад усе боїться, – «дива», тобто самопожертви Хельмера заради неї. На наших очах метушиться злякана, розгублена Нора. Але наприкінці другого акту визріває остаточне рішення ціною свого життя врятувати честь чоловіка.

Внутрішнє, потаємне життя Нори вийде назовні лише у другій частині третього акту, після різдвяного балу і другого листа Крогстада, який відмовляється від претензій і переслідувань. Це кульмінація, переломний момент у розвитку сюжету. Наступна бесіда Нори і Хельмера підведе нас до повного виявлення сутності конфлікту й розв'язки інтриги. Виникає ідейна дискусія героїв. Бесіда Нори з Хельмером із останнього акту, без будь-якого зв'язку з інтригою, стала одним із основних композиційно-ідейних елементів, які перетворили цей твір на першу сходинку розвитку драми ідей.

Сцена після прочитання листів Крогстада викриває у Хельмері зашкарублість і не людяність, схиляння перед догматичними законами суспільства. Тут Нора вперше зрозуміла, що це вона має право називатися людиною, а не він, що у неї «є що сказати» про це суспільство. Уперше за вісім років чоловік і дружина сіли поговорити серйозно. Але Хельмер при цьому почувається дуже ніяково.

«Нора: Ось ми й дійшли суті. Ти ніколи не розумів мене... Зі мною повелися дуже несправедливо, Торвальде. Спочатку батько, а потім ти.

Хельмер: Що? Ми обидва?.. Коли ми любили тебе більше за всіх на світі?..

Нора (хитає головою.) Ви ніколи мене не любили. Вам тільки подобалося бути в мене закоханими... Коли я жила вдома, з татом, він розповідав мені про свої думки, і в мене були такі самі; а якщо в мене з'являлися інші, я їх приховувала, – йому б це не сподобалося. Він називав мене своєю лялечкою-донькою, грався зі мною, як я із своїми ляльками. Потім я потрапила до твого будинку. Але наш дім був лише великою дитячою кімнатою. Я була тут твоєю лялькою-дружиною, як у тата була лялькою-донькою. А діти були вже моїми ляльками. Мені подобалося, що ти грався зі мною. Як їм подобалося, коли я гралася з ними»¹².

Конфлікт визначився. Нора, розбещене і безтурботне дитя, нарешті зрозуміла, що вона не жила, а грала в життя. На безглузду і жалюгідну гру її прирекли закони суспільства, які, на її думку, не витримують серйозної перевірки життям. Парадоксальність світу, яка раніше лише невиразно тяжіла над нею, стала явною. Нора боролася за збереження щастя, яке виявилось примарним. Але ця боротьба, яка почалася в сім'ї, зіткнула її зі справжнім життям. Вона вважає, що у неї є зобов'язання перед собою, що вона передусім людина, а вже потім дружина й мати. Вона хоче самостійно поміркувати і розібратися у проблемах життя.

Змінилася і форма вияву Норою своїх відчуттів і думок. Це вже не монологи, де окремі репліки переривалися гарячковими діями, потрібними для того, щоб зусиллям волі втамувати страшні нові думки. Вона вже не ховає своєї душі від усіх, а відкрито, послідовно, логічно заявляє, що не стане більше коритися тому, справедливості й людяності чого не усвідомила сама.

Догми старого світу – їхній носій Торвальд Хельмер – осоромлені. Тепер Торвальд щось розгублено белькоче, бо немає звичної гри.

Однак у цій п'єсі основний конфлікт не вирішений, а лише визначений. Розв'язання його, тобто фінал боротьби з догмами суспільства, можливий лише поза рамками твору. Ідея не вичерпується фіналом, тому що автор не розв'язав завдання, яке виникло перед героїнею в кінці драми. Нора пішла із сім'ї, але що чекає її попереду? Глядач повинен сам відповісти на це запитання. Ця незавершеність розвитку конфлікту створює відкритий фінал.

Ібсен так визначав мету будь-якої драми: «П'єса не закінчується з падінням завіси після п'ятої дії – справжній фінал знаходиться поза її межами; письменник окреслив напрямок, у якому доводиться шукати цей фінал, потім – наша справа, справа кожного читача чи глядача окремо дійти до цього фіналу шляхом власної творчості»¹³.

¹² Ібсен Г. Нора. К., Типографія Барсаго, 1908. С. 91–92.

¹³ *Зарубіжна література ХІХ століття. Посібник. 10 клас.* Київ: Видавничий центр «Академія», 1999. С. 310.

Як же бути із інтригою, яка виникає між Норою і Кrogстадом? Ібсен показує, що насправді немає конфлікту між уявленням про світ Нори і Кrogстада.

Кrogстад – вигнанець у цьому суспільстві. На його совісті злочин, подібний до скоєного Норою. Створюючи інтригу і потім розв'язуючи її, драматург ще раз звертає увагу на те, що становище і боротьба Нори – не виняток; і не тільки права жінки у сім'ї відстоює п'єса, але й права особистості у суспільстві. Письменник ніколи не вважав себе прибічником жіночої емансипації. «Жіноче питання» – це один із аспектів проблеми звільнення людської особистості.

Розкрити протиріччя між благополучною видимістю життя і його бездуховною сутністю дає можливість автору аналітична композиція п'єси. Розумінню справжньої природи як людських характерів, так і сучасної дійсності загалом сприяє наявність у художній структурі драми значних «таємниць», послідовне виявлення яких починається з першої дії. Але якщо численні сюжетні «таємниці» стають відомими глядачеві й читачеві переважно на початку п'єси (хоч Хельмер про обидві найважливіші таємниці довідався лише у розв'язці драми), то більш глибокі й значні «таємниці» – істинної природи сучасної сім'ї, сучасного суспільства, сучасної людини – виявляються лише протягом усієї дії твору. Саме викриття цих основних і вирішальних «таємниць» підпорядковані усі події, які відбуваються, саме їхньому розкриттю служать усі фабульні ходи. У цьому розумінні «Ляльковий дім» є інтелектуально-аналітичною п'єсою, яка послідовно розкриває головну сутність сучасного Ібсену суспільства – його бездуховність і аморальність, приховані за зовнішньою благопристойністю.

Новаторський характер побудови аналітичної п'єси виявляється і в розв'язці, суть якої міститься в інтелектуальному осмисленні персонажами як найважливіших подій минулого, так і всього життя в цілому. Наприкінці твору Нора здатна узагальнити свої знання про життя і свідомо зробити моральний вибір. Корені такої інтелектуально-аналітичної побудови драми вбачаються в інтелектуальній загостреності попередніх п'єс Ібсена – особливо «Бранда» і «Пер Гюнта», – в діалогах та монологах яких заглиблено тлумачаться основні форми існування людини і людського духа.

Посилення аналітичних тенденцій у «Ляльковому домі» не означає послаблення гостроти й цікавості зовнішньої, безпосередньої дії драми. Замкненість і чіткість композиції п'єси, обмеження дії вузькими рамками будинку Хельмера і кількома годинами не заважають гостроті розвитку сюжету. Напруження в п'єсі створюється не лише за рахунок діалогу, у якому розкриваються ті чи інші «таємниці». Вона визначається передусім тими подіями, які безпосередньо відбуваються перед очима глядача й які розгортаються динамічно, напружено, хвилююче.

Ібсен удається в деяких випадках до напрочуд сильних, почасти навіть мелодраматичних ефектів, які, однак, не порушують загального реалістичного характеру п'єси, не вступають у суперечність з психологічною правдивістю.

Так, надзвичайно театрално і психологічно ефектні сцена першої дії, коли у кімнаті, де Нора грає з дітьми, раптово похмурою тінню з'являється Кrogстад, а також сцена, в якій Нора танцює тарантелу, зазнаючи глибоких страждань і передчуваючи неминучість катастрофи. Взагалі мотив тарантели, який супроводжує усю дію п'єси, має велике емоційне значення. Ці зовнішньо яскраві сцени не випадають із рамок п'єси як цілого. Їх різка, підкреслена контрастність, емоційна напруженість органічно пов'язані із загальною художньою системою драми.

На особливу увагу заслуговує й символіка твору. Головний його символ – «ляльковий дім». Проти «лялькових домів», штучного життя, проти утисків людяності, догм жорстокого суспільства постає автор.

У п'єсі є багато символічних реалій і епізодів. Наприклад, такою символічною реалією стала ялинка, яку Нора починає прикрашати у першому акті, коли її «іграшкове» життя ще нічим не затьмарене. В авторській ремарці на початку другого акту зазначено: «У кутку... стоїть обібрана, обшарпана, з обгорілими свічками ялинка».¹⁴ Життя Нори, як та ялинка, потьмяніло, втратило зовнішню привабливість, місце гри посіла страшна правда.

До символічних деталей належить і мигдальне печиво. Його тема виникає на початку п'єси, коли все ще цілком спокійно, і пов'язана з грою, невинним обманом Нори. Ця тема знову з'являється в кінці другого акту, після репетиції тарантели, перед тим, як Нора, зважившись покінчити життя самогубством, рахуватиме останні години життя. Вона вже виривається з-під влади чоловіка і його законів, хоча це тільки емоційний протест. Нора кричить, тепер у присутності Хельмера: «І трішки мегдального печива Елені. Ні, якомога більше!.. Один раз куди не йшло».¹⁵

Рішення відкрито заявити про улюблене і заборонене мигдальне печиво свідчить про духовне переродження героїні, яке призведе в останньому акті не лише до відкритого протесту проти заборони на мигдальне печиво, але й до бажання заново осмислити прийняті на віру всі вірування і заборони. Так у Ібсена деталь стає дуже місткою за значенням, перетворюється на символ, який розкриває зміни у внутрішньому житті героїні. Так само значущими, подекуди символічними стають окремі речі, наприклад, скринька для листів.

¹⁴ Ібсен Г. *Нора*. К., Типографія Барсаго, 1908. С. 42.

¹⁵ Там само. С. 69.

Прощання лікаря Ранка з Норою (третя дія) теж позначено символом. Підтекст перетворює звичайне слово «вогник» на символ, а вся сцена отримує трагічне забарвлення, коли відразу ж за нею Хельмер дістає візитні картки Ранка з чорним хрестом – знаком його прощання з друзями навіки.

Така єдність і цільність ідейного задуму й усіх елементів художньої системи «Лялькового дому» роблять цю драму життєвою і дійовою, зумовлюють її чільне місце серед шедеврів світової драматургії.

Отже, у «Ляльковому домі» Г.Ібсена посилюється соціально-критична спрямованість і визначається поетика «нової драми». Вірний своєму загальному принципу відображення дійсності – розкриття протиріч між видимістю і внутрішньою сутністю сучасного життя – драматург будує дію п'єси на поступовому пізнанні головними героями істинних основ життя. Провідну роль у драмі відіграє розкриття таємниць дійових осіб, які однаковою мірою невідомі як окремим персонажам, так і глядачам. Тому найважливіші сюжетні повороти у творі мають абсолютне значення. Тут поєднуються інтелектуально-аналітичні форми композиції з напруженим розвитком дії, яка безпосередньо відбувається на сцені.

Доля позитивного героя (Нори), його духовний протест проти облудної моралі суспільства становить основу соціально-критичної п'єси драматурга.

Впритул зіткнувшись із життям, героїня наприкінці твору виявляється здатною узагальнити все пережите нею і сутність того, що її оточує. Вона робить свій вибір свідомо, і це справжнє відкриття автора.

Висування на передній план долі конкретного персонажа як симптома епохи вимагало максимального дослідження його душевного стану, який нерідко передавався через підтекст. Ібсен використовує багатозначні й багатопланові діалоги, зосереджує увагу не на вчинках героя, а на його внутрішньому душевному стані, настрої, що розкривається через окремі деталі, жести, міміку тощо. У суворо витриманому колориті, повторенні окремих елементів, символіці оповіді також містяться «підтекстові» узагальнення. Дискусії, затяжні суперечки в «новій драмі» Ібсена носять ідейний, принциповий характер. Цю особливість ібсенівської манери письма ще у 1902 році Леся Українка пояснювала так: «Під час його вистав читач мусить забути про те, що діється на сцені, а слідкувати найпильніше за тим, що говориться на ній».¹⁶

У мелодрамі «Чорна Пантера й Білий Медвідь» (1911) В. Винниченка, як і у п'єсі «Ляльковий дім» Г.Ібсена, конфлікт виникає між високим покликанням людини (у даному випадку митця) й

¹⁶ Український драматичний театр. Нариси історії в двох томах. Т. 1. Київ : Наукова думка, 1959–1967. С. 340.

неможливістю реалізувати це покликання, хоча й розвивається він на сімейному ґрунті. Конфлікт у творі набуває новаторських ознак: по-перше, він виникає між духовним і тілесним, розумом і серцем, а по-друге, – набуває психологічного забарвлення. На відміну від п'єси норвезького письменника, конфлікт у мелодрамі виявляється вже в першій дії. Художник Корній Каневич натхненно працює над створенням головної картини свого життя – «Мадони з немовлям». Проте тяжка хвороба сина не дає можливості йому повністю віддатися мистецтву, адже дружина Рита радить терміново продати полотно, щоб на вилучені кошти вивезти дитя до Італії, бо паризький клімат негативно впливає на його здоров'я. Корній у картині вбачає втілення своєї мрії й продавати її не збирається. На його переконання, продати незавершене полотно означає одірвати у митця «половину серця і кинути»¹⁷. У конфлікт вступають природні почуття матері й почуття батька-художника. Конфлікт реалізується у творі як зіткнення персонажів (зовнішній) і як боротьба в їхніх душах (внутрішній). До розв'язання конфлікту В. Винниченко, як і Г. Ібсен, підводить, використовуючи один із найголовніших, специфічно драматичних засобів – дію, яка тлумачиться у п'єсі як подія, вчинок, так і життя душі героя, його роздуми (дія зовнішня і дія внутрішня).

Прикладом такої внутрішньої дії, яка визначає конфлікт мелодрами і становить основу для його подальшого розвитку, є фінал першої дії, де Рита, відстоюючи людське в людині, захищаючи життя дитини, прямо погрожує розправитися з егоїстом-чоловіком, якщо він не допоможе їй. Р и т а (*жагуче, гнівно*): «Ні, ти йому боляче робиш! Ти його вбиваєш. Чуєш ти? Дитина помре. Помре! Але я тебе загризу тоді! Задушу власними руками! Май це на увазі»¹⁸.

У наведеному уривку всі думки названо. Дії як вчинку немає – це дія думки, дія внутрішня. Але письменника цікавить не лише результат, а й сам шлях до підсумку – народження думки чи почуття, тобто психологія героїв.

І наприкінці першої дії Рита кидає виклик чоловіку, імітує зраду та залишає дім, сподіваючись, що її вчинки змусять Корнія все ж таки змінити своє рішення.

Корній – натура вельми суперечлива. У його душі відбувається боротьба двох начал: життя і краси. З одного боку, під впливом роздумів своєї подруги Сніжинки про існування вічної краси, творцем якої він може стати, приходиться до висновку, що мусить закінчити

¹⁷ Винниченко В. Чорна Пантера і Білий Медвідь. Винниченко В. *Вибрані п'єси*. Київ : Мистецтво, 1991. С. 283.

¹⁸ Там само. С. 286.

картину, бо вона здатна «віки життя пронизати одною ниткою»¹⁹. Водночас герой переконує себе, що й у турботі про сина, «в пелюшках теж краса»²⁰.

Але під час розмови з Корнієм в артистичному кабаре (друга дія) Сніжинка у рішучій формі пояснює йому, хто такий справжній митець. «Артист є жрець, артист – весь краса повинен бути, весь! Пелюшки, горщечки, колиски – це не його справа! Двом богам не служать! Хто хоче бути великим артистом, той не повинен бруднити себе»²¹. Корній знову починає вагатися, замислюючись над сенсом життя та його цінностями. Дружина вмовляє чоловіка прийняти правильне рішення, адже «життя не в красі заради краси, а краса в житті, в любові»²². Рита не взмозі осягнути, як у такий страшний для родини час, коли здоров'я Лесика все погіршується, чоловік може ще й примушувати їх позувати. Ганна Семенівна шле прокльони на адресу сина й таких художників, які вбачають своє мистецьке кредо у змалюванні «рисочок страждання й смерті»²³.

Вмовляння рідних не діють на Корнія, який вважає, що до цього моменту, цілковито працюючи на родину, усе віддавав життю: і честь, і власність, і талант, і гроші. Однак настав час, коли сім'я «мусить нову форму придбати»²⁴ й служити вже чомусь більшому за неї, а саме – мистецтву й творчості. Він каже: «Де я можу зараз дістати гроші, коли я не скінчив роботу? Продай цю, а потім знов почати, не скінчить, продати і знов? І так все життя? Та що таке? З якої речі?»²⁵ І радить дружині продати свою честь, щоб дістати гроші для сім'ї, мистецтва та для нього. Це кульмінація, переломний момент у розвитку сюжету. Бесіда чоловіка і дружини підводить глядача до повного виявлення сутності конфлікту. Виникає ідейна дискусія героїв. Для Корнія у його пропозиції немає ніякого безчестя, адже сім'я – це засіб для існування високого мистецтва. Безчестя, на його думку, існує саме тоді, коли родина вище за мистецтво.

Рита не взмозі осягнути почутого і перепитує чоловіка: «Ти справді?!». На що Корній відповідає: «Справді».²⁶

Авторські ремарки: Рита (*пильно дивиться...*, *вся дрижить; раптом стрибаючи до столу, хапає ніж і біжить до картини; люто*) свідчать про

¹⁹ Винниченко В. Чорна Пантера і Білий Медвідь. Винниченко В. *Вибрані п'єси*. Київ : Мистецтво, 1991. С. 294.

²⁰ Там само. С. 294.

²¹ Там само. С. 292.

²² Там само. С. 305.

²³ Там само. С. 309.

²⁴ Там само. С. 313.

²⁵ Там само. С. 313.

²⁶ Там само. С. 314.

розгубленість й рішучість героїні; її незакінчені фрази («Щоб я пішла... для того полотна», «О, коли так, то...»), короткі репліки («Ти справді?!») і ствердні судження («Смерть твоєму полотну!») – ознаки напруженої роботи думки. При цьому Рита не вимовляє всього, що думає, але про хід її думок глядачі можуть здогадатися з перехресних реплік.

Конфлікт визначився. Рита нарешті зрозуміла, що її життя – це кошмарний сон. Вона боролася за долю сина, за кохання, за збереження сім'ї, але все виявилось марним. Трагічна розв'язка драми неминуча і цілковито витікає із алогізму життя.

Корній ладен продовжити малювати навіть мертвого сина й майже божевільну дружину, відстоюючи принципи «чистого мистецтва». Відомий уайльдівський парадокс: «Мистецтво вище за життя» набуває своєї подальшої інтерпретації у творі українського письменника.

Фатальна роль у житті художника, як і виборі його естетичної позиції, належить жінці. Сніжинка (жінка без власного імені) – це символ чистого мистецтва в душі художника. Під впливом її суджень про існування «нового мистецтва» Корній приходять до висновку, що саме краса – це і є сенс його життя. Духовні пошуки головного героя постійно балансують на межі естетичного й етичного, та й проблема митець та його призначення вирішується в соціальному плані. До речі, слово «гроші» – ключове у тексті, як і у драмі Г.Ібсена, назовні виходить й набуває особливої гостроти вже у першій дії твору.

Типологічна спорідненість драматичних творів Г. Ібсена «Ляльковий дім» й В. Вінниченка «Чорна Пантера і Білий Медвідь» простежується як на проблемно-тематичному, так і жанрово-стильовому та образному рівнях організації художнього тексту.

2. Типологічна спорідненість символічних драм «Сліпці» М. Метерлінка й «Танець життя» О. Олесь

Серед митців-модерністів своєю унікальною здатністю проникати у сутність речей, спираючись на новітні закони естетики, виділяються засновники поетичного символічного театру бельгійець Моріс Метерлінк й українець Олександр Олесь.

Ще за життя М. Метерлінка його театр був добре знаний на Україні. Твори письменника перекладали українською мовою Леся Українка («Неминуча», 1901), Євген Тимченко («Сліпці», 1909, «Всередині», «Синій птах» 1918), Марія Грінченко («Монна Ванна», 1907) та інші. Його театром захоплювались Іван Франко, Ольга Кобилянська, Василь Стефаник, Михайло Коцюбинський, Олександр Олесь.

У центрі драми «Сліпці» (1890) – шестеро сліпих чоловіків та шестеро сліпих жінок, котрі приведені з притулку на прогулянку на пустинний берег моря. Їхній поводитир – старий священик – раптово

помирає. Сліпці марно намагаються вибратися з лісу і поспішають назустріч звукам, які здаються їм людськими кроками; але це шум наростаючих хвиль, шум припливу. Стоїть темрява, сліпці чекають повернення поводиря, бушує море, воно погрожує затопити зголоднілих людей, і поступово сліпці втрачають надію на порятунок. Собака, який прибіг на берег з притулку, підводить їх до трупу священика, тоді вони остаточно переконуються – порятунку чекати марно. І раптом роздаються кроки, плаче єдине серед них зряче немовля. Що воно побачило? Чиї то кроки?

Найстарша сліпа. Вони тут! Вони поміж нас!

Юна сліпа. Ви хто?

Тиша.

Найстарша сліпа. Згляньтесь над нами!

Тиша. Потому дитина несамовито голосить.²⁷

Отже, сліпці, не маючи можливості уявити смерть матеріально, переживають її поетично. Напругу цього переживання дублює бій годинника, плескіт хвиль, шелест сухого листа. Звуковий супровід появи Невідомого доповнюють асфодели («квіти мертвих») у волоссі юної сліпої. У зв'язку з тим, що персонажів у творі дванадцять, глядач мимоволі уподібнює їх апостолам, котрі знаходяться перед таємницею Голгофи і Воскресіння. Проте персонажам не дано стати свідками Дива: їхня віра мертва, як мертвий їхній пастир, котрого вони інколи не слухали. Фізична і духовна сліпота уразила цих людей в різній мірі – дехто відрізняє світло від темряви, дехто, втративши зір у зрілі роки, зберігає спогади про світ, який колись бачив, дехто не знає нічого, окрім тваринного остраху за своє життя. Найбільш чуливим слухом і найбільш розвинутою духовною інтуїцією відрізняється юна сліпа (вона єдина, у кого була надія на зіцлення), але вона не розуміє того, що відбувається навколо, хоча готова зустріти Невідоме більш рішуче, ніж її побратими.

Серед людей живуть сили, наближення яких може відчутти лише мудрий старець, а побачити – мале дитя.

Символіка драми чітка: острів – це і життя людини, і Земля у Всесвіті; сліпці – це людство, яке не знаходить виходу; священик – поводирир – віра, якої більше немає у людей; чекання на чийсь кроки – ілюзії життя; невідоротність морського припливу – неминучість смерті.²⁸

Кожний з сліпців символізує конкретну сферу людського життя: юна сліпа – мистецтво й красу; божевільна – натхнення; її зряче немовля – новий містичний світогляд, що народжується; маяк на березі моря – науку.

²⁷ Метерлінк М. Сліпі. <https://chtyvo.org.ua/authors/Meterlink/Slipi/>. С. 40.

²⁸ Давиденко Г.Й., Чайка О.М. Історія зарубіжної літератури XIX – поч. XX століття: Навч. посібник. К.: Центр учбової літератури. 2007. С.202.

Глядачі залишаються в невіданні, чи прийшла до сліпців смерть, чи надія на спасіння. «Кінець» і «початок» виявляються як би різними іпостасями одного єдиного символу, що не підлягає розподіленню.

Як бачимо, «Сліпці» – яскраво виражений символічний твір. Про це свідчать не лише символи, концепція людини, але й портретні характеристики, пейзаж, на тлі якого розгортається дія, де домінують темні кольори: «Правічний опівнічний ліс під високим зоряним небом. Посеред., оповитий нічною темрявою, у широкій чорній сутані сидить старезний священик із мертвотною непорушно закинutoю головою... Поряд зі священиком на високих пагонах квітнуть хворобливо асфоделі...».²⁹ Прагнучи осягнути не зовнішню видиму площину світу, а його сутнісне начало, драматург вдало використовує можливості внутрішньої дії. Увага зосереджується на розкритті так званого «другого діалогу» – діалогу людських душ поміж собою, діалогу душі з невідомими роковими силами, від яких і залежить подальша доля сліпців. Натомість зовнішня дія (вчинки персонажів) залишається майже статичною. Розкрити внутрішній стан персонажів, трагізм їх буденного життя митцю допомагають різноманітні елементи «театру мовчання»: натяки, недомовленості, оклики, сугестія, метамова, підтекст.

Український поет-символіст Олександр Олесь, захоплюючись театром бельгійського письменника, упродовж 1909–1914 рр. створює ряд символічних драматичних етюдів, які згідно тематичного принципу можливо поділити на дві групи. «У драмах першої групи сюжет побудований на перипетіях кохання чи спокутування. До цієї групи належить переважно більшість його п'єс – «Над Дніпром», «Трагедія серця», «Тихого вечора», «Осінь», «На свій шлях», «При світлі ватри», «Ніч на полонині». Друга група – це п'єси, присвячені суто філософським проблемам – таким, як розкриття сутності особи та визначення її місця в суспільстві й історії, визначення цінності життя та його найзагальніших сутнісних рис. До другої групи належать драматичні етюди «По дорозі в казку», «Золота нитка» й «Танець життя».³⁰

За ідейним та тональним спрямуванням типологічно споріднені драма М. Метерлінка «Сліпці» (1890) та драматичний етюд О. Олесь «Танець життя» (1913). Твір українського письменника присвячено ще одному виду людської сліпоти та безпорадності – зображенню підсвідомого стану душі людини з фізичними вадами, людини-горбаня.

Одвічне протистояння страждання – раювання розкривається у творі у досить звичайному для символістської драми сюжеті. У родині народилися й виховуються п'ятеро дітей-горбанів: чотири брати і

²⁹ Метерлінк М. Сліпі. <https://chtyvo.org.ua/authors/Meterlink/Slipi/> С. 17.

³⁰ Олійник О. Крізь шати повсякденності (Особливості символістської драми Олександра Олесь). *Слово і час*. 1994. № 4-5. С. 17.

красуня-сестра. Має народитися ще й шоста дитина: яка ж вона буде? Здорова чи знову каліка? Моторошне, напружене чекання виповнюють трагічні роздуми, міркування й дивовижні сповіді дітей-калік:

«Другий брат. ...Коли б він народився здоровим, се зробило б його самотнім серед нас. Ми, може б, його зненавиділи, як голодні ситого.

Перший брат. О ні, мій брате! Він страждав би менше нас, і в своїм стражданні він ніколи так високо не зміг би піднятися. Ти пам'ятаєш останню книжку нашого батька?! Ти пам'ятаєш його слова: «Страждання – се стежка, яка веде на високі гори раювання. Тільки той, хто страждав, пізнав світ і поділив тугу його Творця. Тільки той був щасливий, чие щастя згоріло в стражданні». Так говорить наш батько.

Другий брат. І для того він погасив світ сонця в наших очах і наповнив наші душі п'яною розпачу. Хіба він спитав мене, чого я хочу? О, коли б спитав, я сказав би йому: «Жити я хочу! Радості, боротьби, любові, взаємності, роботи! Я хочу цвісти, як цвіте усе весною, любити, як любить все в природі, і розлучитись з нею і з життям, як з молодого, як з келихом допитого вина! Я хочу земних радощів і не вимагаю ніяких нагород після життя». Ось моя філософія, і кожний має право мати свою...».³¹

Конфлікт, що виникає на сімейному ґрунті навколо долі ще ненародженої дитини, поступово набуває філософського забарвлення і торкається важливих проблем буття: що таке життя, світлі чи темні відтінки домінують у ньому? Що собою уявляє людина? Від чого залежить її доля?

Певний життєвий досвід дітей, знущання, глум, насмішки, яких вони зазнали ще змалечку, дають їм підстави вважати, що життя – це суміш протилежних начал: добра і зла, радощів і мук, вічно нова казка, а людина як її частка «вічно блукає» у зачарованих лісах цієї казки.³² Проте другий брат розглядає життя як агонію, де найбільший успіх має «великий, вічний, дужий Хам».³³ За його переконанням, якщо в світі залишаться лише двоє людей, то один буде Хамом.

Не маючи змоги пояснити усі причини, від яких залежить доля ще не народженого члена їх родини, вони не відкидають як метафізичні – вплив загадкових містичних сил на людину («*Перший брат.* Нікому не відомо, яка чекає його доля»)³⁴, соціальні (вплив соціуму на людину), – так і природні (спадкові) фактори. Другий брат навіть звинувачує батька в тому, що той посприяв появі на світ ще однієї каліки.

³¹ Олесь О. Танець життя. Олесь О. *Твори*: В 2 т. (Упоряд., авт. приміт. Р. П. Радішевський. К. : Дніпро, 1990. Т. 2: Драматичні твори. Проза. Переклади. С. 110.

³² Олесь О. Танець життя. Олесь О. *Твори*: В 2 т. (Упоряд., авт. приміт. Р. П. Радішевський. К. : Дніпро, 1990. Т. 2: Драматичні твори. Проза. Переклади. С. 114.

³³ Там само. С. 114.

³⁴ Там само. С. 108.

Концепція людини у творі закрієна на перетині ірраціональних і раціональних констант: метафізичних, позитивістських і соціальних. Людська доля залежить від багатьох факторів, але кожен має право вибору свого шляху, і ніхто не повинен, використовуючи ті чи інші обставини, позбавляти людину цього вибору.

Фінал драматичного етюдю – агонізуючий танок горбанів – виступає як прагнення подолати приреченість, переступити через вічне, нав'язане їм чужою волею страждання. Так у абстрактно-фантастичній ситуації реалізується у творі проблема свободи особи. Але цей танок такий страшний, що «батько... з жахом в очах спиняється на порозі і падає».³⁵

Песимізм етюдю відзначав М. Вороний. Після вистави цього драматичного твору в театрі Садовського він писав, що вслід за Метерлінком, який уявляв людство в постатях сліпців, що заблукали в хащах і намагаються вийти з них, Олесь в етюдю проголошував: вся людськість – «обрідливі, горбаті потвори, ідіоти, їх життя, немов жахливе сницє, повне зневіри й розпуки, завершується божевільним танком».³⁶

Порушуючи головний конфлікт (протистояння поміж зовнішнім світом, який фігурує лише як уявлення та спогад горбанів і тому постає ірреальним, та вузьким, обмеженим світом родини горбанів), Олесю, як і Метерлінку, вдалося у символічному творі досягти статичності і слова, і дії, яка повністю переноситься у сферу підсвідомого. За зовнішньою статикою у творі чітко вимальовується внутрішня напруга. Душевне збентеження героїв відбиває їх розірвана мова, паузи, багаторазова повторюваність окремих фраз, підкреслена увага автора до рухів і жестів, почуванню і позі, світлу і тіні, ритму і інтонації персонажів.

Внутрішній стан батька під час молитви напередодні появи на світ нового рідного життя передає розірвана мова першого брата, де домінують повтори окремих фраз та звертається увага на рухи, жести, міміку персонажа: «Батько упав на коліна і молиться... Його обличчя перекошене жахом, а очі світяться чимсь невимовним. Здається, чорна, як ніч, скорбота злилася з ясною, як сонце, вірою, покинула свої темні оселі, спинилась в очах і застигла в німім крику, в німім благанні. Здається, сама душа плаче великими слізьми, своїми поглядами проймає небо і в його безмежних просторах шукає Бога... Здається, вона найшла його і говорить без кінця, і благає...».³⁷ Водночас драматург вдається до прийому контрасту, який допомагає не тільки

³⁵ Олесь О. Танець життя. Олесь О. *Твори*: В 2 т. (Упоряд., авт. приміт. Р. П. Радишевський. К. : Дніпро, 1990. Т. 2: Драматичні твори. Проза. Переклади. С. 115.

³⁶ Цит. за: Неврлий М. Драматичні твори, проза, переклади, дитяча література. Неврлий Микола. *Олександр Олесь: Життя і творчість*. К. : Видавництво художньої літератури «Дніпро», 1994. С.108.

³⁷ Олесь О. Танець життя. Олесь О. *Твори*: В 2 т. (Упоряд., авт. приміт. Р. П. Радишевський. К. : Дніпро, 1990. Т. 2: Драматичні твори. Проза. Переклади. С. 108.

показати напругу у душі персонажа, але й створити враження повноти світу, його дуалістичної сутності.

Важливим і досить точним виразником внутрішнього стану персонажів служить і музика. Веселий-веселий таночок, якого написала сестра для маленької крихітці, передає її радісне сприйняття довго очікуваної події і подається за принципом контрасту до жагучих і сумних звуків скрипки третього брата, котрий, як і його музика, лютує і шле прокльони на адресу темних сил, які руйнують людські долі.

«Музичне оформлення п'єси, як справедливо вважає О. Олійник, надає композиції оригінальної ритмомелодики, водночас посилюючи песимістичне забарвлення».³⁸

Так, у фінальному танці злилися воєдино і звуки природи, які сняться деревам і квітам у саду під широкими, тихими крилами ночі, і трагедійно-запальні звуки скрипки, що символізують одвічне протистояння світлих і темних начал життя.

В етюдї наявні всі ознаки символічної драми: «дія відбувається в умовних обставинах; немає ознак дії і часу, тому твір набуває позачасовості; персонажі, позбавлені індивідуальних рис, стають уособленням страху, безнадії, безпорадності – це вже не характери, а символи. Так, чотири брати-горбані і їхня горбата красуня-сестра символізують панування у світі нещастя і зла, поруч з якими існують також краса й добро. Батько, який після божевільного танку своїх синів падає непритомний, символізує людство, яке іманентними шляхами йде до невідомої мети».³⁹

Талант, краса і потворність та їх взаємоперехід, геніальність і кохання, роль спадковості в житті людини, духовне й плотське, ненависть і любов і ще багато інших проблем переплелися у «Танці життя» в один розгорнутий і багатогранний символ нелегітимності життя, в якому герої постійно мусять розв'язувати гамлетівське питання: «Бути чи не бути, діяти чи ні, брати на себе відповідальність чи не брати?».⁴⁰

Абсолютизуючи свої ущербні почуття, персонажі О. Олеся уподібнюють зовнішнє, уявне до свого внутрішнього світу, створюючи ситуацію повної безвиході. Тому п'єса однозначно трагічна.

Отже, концепція світу і людини у драматичних творах «Сліпці» й «Танець життя» закроена у символічному плані. Використання митцями елементів символічного театру (песимізм, містика, ірраціоналізм,

³⁸ Олійник О. Крізь шати повсякденності (Особливості символістської драми Олександра Олеся). *Слово і час*. 1994. № 4-5. С.19.

³⁹ Неврлий М. Драматичні твори, проза, переклади, дитяча література. Неврлий Микола. *Олександр Олесь: Життя і творчість*. К.: Видавництво художньої літератури «Дніпро», 1994. С.109.

⁴⁰ Олійник О. Крізь шати повсякденності (Особливості символістської драми Олександра Олеся). *Слово і час*. 1994. № 4-5. С.18.

умовний хронотоп, внутрішня дія, аналітична композиція, підтекст, розгорнута система символів, метамова тощо), обумовлене не особистими вподобаннями, а перш за все їхньою інтенційованістю на інтелектуалізм драматичного мистецтва.

ВИСНОВКИ

«Нову драму» як сукупність новітніх явищ у європейській драматургії на межі XIX – XX ст. вирізняють такі ознаки:

*у центрі уваги знаходиться особистість, яка постає не як «соціальний тип», а як «духовний симптом», «індивідуальність», переживання й відчуття якої визначають загальну атмосферу епохи;

*внутрішні порухи душі особистості набувають узагальнюючого значення, стають критерієм оцінки філософських, соціальних та моральних проблем буття;

*зображення «трагедії життя» сприяє осмисленню глибинної суті дійсності, звільнення людського духу, пошуку шляхів відновлення гармонії світу;

*переплетіння реалістичних, натуралістичних й модерністських принципів зображення світу.

У «новій драмі» чітко вирізняються дві течії: неореалістична й символічна (за класифікацією М. Вороного).

Основу неореалістичних творів Г. Ібсена «Ляльковий дім» й В. Винниченка «Чорна Пантера й Білий Медвідь» складає драматичний конфлікт: світу високих людських поривань протистоїть світ бездуховного реального життя. Конфлікт реалізується як зіткнення непримиренних ідейних суперечностей між його персонажами, так і як боротьба в їхніх душах. Але якщо в «Ляльковому домі» конфлікт має такі ідейні протиріччя, які не дозволили драматургу розв'язати його в межах сценічної дії (драма містить відкритий фінал), то в мелодрамі В. Винниченка він доведений до жорстокої трагічної розв'язки. Прагнучи до найбільш повного, багатогранного розкриття життєвого процесу і життя душі особистості, письменники, з одного боку, ускладнюють основний сюжетний конфлікт паралельними соціально-побутовими конфліктами (Крогстад – фру Лінне; Крогстад – Нора («Ляльковий дім»); Рита – Мулен; Рита – Сніжинка; Корній – Мулен («Чорна Пантера і Білий Медвідь»)) і мотивами (Нора – Ранк; Нора – Анна-Марія («Ляльковий дім»); Корній – Ганна Семенівна («Чорна Пантера і Білий Медвідь»)), а з іншого, – використовують зовнішню і внутрішню дії. Закономірним у цьому є те, що внутрішня дія – роздуми персонажа або діалог між дійовими особами – неодмінно переходить у зовнішню дію – у їхні вчинки, проте зовнішня дія у драмах дедалі набуває меншого значення.

Психологічну складність персонажів допомагають розкрити розірвані репліки, багатопарові діалоги, монологи, авторські ремарки, тонка іронія, парадокс, символи, окремі деталі, жести, міміка, засоби підтексту.

Порушуючи в психологічній мелодрамі «Чорна Пантера й Білий Медвідь» конфлікт між життям і мистецтвом (тілесним і духовним), В. Винниченко розкриває й такі проблеми, як мистецтво і мораль, роль етичного та естетичного у житті, утвердження краси як найвищої цінності життя. Змальовуючи трагедію представника «чистого мистецтва», український драматург попереджає про його моральну відповідальність перед іншими людьми. Життя і творчість, доводить письменник, несумісні. За своєю природою митець повинен бути самотнім.

Твір містить як елементи традиційного театру (фабульна побудова, мелодраматичні ефекти, трагічна розв'язка), так й новітні (дослідження глибин деформованого «внутрішнього життя особистості», тонкий аналіз її душевних переживань, занурення у свідоме й підсвідоме, наявність у художній структурі різних видів конфлікту, символів, підтексту, парадоксу, іронії, елементів «зовнішньої» й «внутрішньої» дії та дискусії, синтез мистецтв).

Драматичні твори М. Метерлінка «Сліпці» й О. Олесья «Танець життя» репрезентують символічний театр. Вони виконані під знаком символізму та декадансу. Звідти до творів приходять вельми характерні для літератури межі XIX–XX ст. теми смерті, мовчання, людської безпорадності, сліпоти (декаданс), а також тенденція до зображення фактів і явищ буття крізь призму символів (символізм). У драмах митці прагнули насамперед передати через «словесну матерію» світ «ідей», містичну таїну буття, невидимі «вищі» сили, що керують долею людей.

Проте, виділяючи спорідненість творів бельгійського й українського драматургів як на рівні змісту (порушення вселюдських проблем: сліпа покора фатуму й безсиле бунтарство особистості, місце людини в житті, добро й зло, життя й смерть та інші, що засвідчує й назва творів), так і художньої форми (наявність, за термінологією М. Метерлінка, елементів «статичного театру», «театру мовчання», «театру другого діалогу»; розгорнута символіка, яка вказує на панування у світі зла і безпорадності), варто підкреслити і суто індивідуальні риси стилю О. Олесья. Зокрема, це своєрідне проблемно-тематичне поле «Танцю життя», де не останню роль відіграють теми кохання та спадковості, потворності й краси, свободи й мистецтва, а також наявність біблійних мотивів. У ньому відчувається вплив як романтичних, так і позитивістських тенденцій. Концепція людини закросна у межах ірраціональних та раціональних.

Неореалістична мелодрама В. Винниченка «Чорна Пантера й Білий Медвідь» та символічний драматичний етюд О. Олесья «Танець життя»

як паростки європейської драми увібрали елементи як традиційного, так і новаторського мистецтва і сприяли виходу української «нової драми» на світову арену.

АНОТАЦІЯ

У розділі, спираючись на наукові розвідки літературознавців і критиків, теоретично обґрунтовано літературознавчу категорію «нова драма», окреслено її ознаки та шляхи розвитку. Водночас здійснено аналіз драматичних творів Г. Ібсена, М. Метерлінка, В. Винниченка, О. Олеся та досліджено концепцію європейського неореалістичного й символічного театру. З'ясовано, що концентрація уваги драматургів на розкритті внутрішньої картини світу, переміщення динаміки розвитку із вчинків на сферу психології, створило умови для нового типу побудови твору, де велике значення має ідейна, пізнавальна структура, тобто внутрішній сюжет. Підкреслено, що використання елементів неореалістичної драми (зображення «трагедії життя», осмислення глибинної суті дійсності, пошуки шляхів відновлення гармонії світу, звільнення людського духу; наявність внутрішніх конфліктів, духовних поривань, ідейних дискусій, таїмниць, парадоксу, переплетіння реалістичних, натуралістичних й модерністських принципів зображення світу та людини тощо) й символічної драми (песимізм, містика, ірраціоналізм, умовний хронотоп, внутрішня дія, аналітична композиція, підтекст, розгорнута система символів, метамова тощо), обумовлено не особистими вподобаннями митців, а перш за все їх інтенційованістю на інтелектуалізм драматичного мистецтва.

Окреслено корінні зміни в жанровій структурі драматичного твору межі XIX–XX ст., виявлено загальноєвропейські й національні окраси розвитку нового театру.

Література

1. Винниченко В. Чорна Пантера і Білий Медвідь. Винниченко В. *Вибрані п'єси*. Київ : Мистецтво, 1991. С. 271–330. ISBN 5-7715-0397-5
2. Вороний М. Театральне мистецтво і український театр. Вороний М. *Твори*. Київ: Дніпро, 1989. С. 332–338.
3. Давиденко Г.Й., Чайка О.М. *Історія зарубіжної літератури XIX – поч. XX століття* : навч. посібник. К. : Центр учбової літератури. 2007. 400 с. ISBN 978-966-364-449-3
4. *Зарубіжна література XIX століття. Посібник. 10 клас*. Київ : Видавничий центр «Академія», 1999. 360 с. ISBN 996-580-051-5
5. Ібсен Г. *Нора*. К., Типографія Барсаго, 1908. 103 с.
6. Метерлінк М. Сліпі. <https://chtyvo.org.ua/authors/Meterlink/Slipi/> С. 15–40.

7. Неврлий М. Драматичні твори, проза, переклади, дитяча література. Неврлий Микола. *Олександр Олесь: Життя і творчість*. К. : Видавництво художньої літератури «Дніпро», 1994. С. 102–125. ISBN 5-308-01615-1

8. Олесь О. Танець життя. Олесь О. *Твори*: В 2 т. (Упоряд., авт. приміт. Р. П. Радишевський. К. : Дніпро, 1990. Т. 2: Драматичні твори. Проза. Переклади. С. 106–116. ISBN 5-308-00536-2

9. Олійник О. Кризь шати повсякденності (Особливості символістської драми Олександра Олеся). *Слово і час*. 1994. № 4-5. С. 15–19.

10. Український драматичний театр. Нариси історії в двох томах. Т. 1. Київ : Наукова думка, 1959–1967. 507 с.

Information about the author:

Konieva Tetiana Mykhailivna,

Candidate of Philological Sciences,

Associate Professor at the Department of World Literature

Poltava V. G. Korolenko National Pedagogical University

2, Ostrohradskoho str., Poltava, 36003, Ukraine