

Sofija Semeniszowa

(Uniwersytet im. Ilii Miecznikowa w Odessie)

Поетика одноактної настроєво-символістської драми М. Жука, В. Товстоноса, А. Пахаревського

Хоча дослідження української символістської драми не можна назвати вичерпним, за останні роки з'явилися ґрунтовні монографії і статті С. Хороба, О. Олійник, Р. Тхорук, Н. Малютіної, ми посилаємося також на теоретичні міркування польської авторки М. Русек, чия монографія спеціально призначена всебічному вивченню польської одноактної драми. Дослідники української драматургії досить багато зробили для вивчення феномену одноактної драми. Вони співставили одноактівки європейських письменників із драмами вітчизняних. У п'єсах українських драматургів простежується відхід від попередніх народницько-побутових тем, переключення уваги на сферу функціонування слова. Але різновид настроєво-символістської одноактної драми у порівнянні з натуралістичною драмою кінця ХІХ – початку ХХ століття не розглядався, тим більше не залучалися до аналізу одноактні драми В. Товстоноса, Л. Пахаревського і М. Жука.

Період існування раннього модернізму та декадансу світова драматургія відмовилася від зображення злиденного життя, тому актуалізується візійно-чуттєве сприйняття дійсності, якому притаманні переживання, словесні навіювання, протистояння двох світів, увиразнення висловлювання. Саме в цей час, на рубежі кінця ХІХ – початку ХХ століть, з'являється феномен одноактної настроєво-символістської драми, у якій увага фокусується на драматичній ситуації, яка поглиблюється переживаннями героя, трансформуючись у внутрішню дію.

Наприкінці 90-х років ХІХ століття у європейській драмі формуються два типи символістської драми, засновниками яких стали Моріс Метерлінк та Генрі Ібсен. Творчість цих двох драматургів надовго скоординувала пошуки символістської драми у всьому світі.

Експериментатором в українській драматургії, що поєднав ознаки символізму і натуралізму був Віталій Товстоніс (Таль). Майже непоміченою залишилась його драма *Червоний вогонь* (1913), що окремими своїми ознаками та поетикою тяжіє до символістської, а точніше сказати до „передсимволістської” драми, яка сформувалася

у рiчисти натуралiзму. Ознаками натуралiстично-психологiчної драми є динамiка психологiчних станiв головної героїни (зміна настрою, почуттiв), проблема вибору у граничній ситуацiї, реальне визначення часу i простору поряд iз позачасовою актуалiзацiєю спогадiв з минулого. Заголовок (*Червоний вогонь*) є знаком-символом, який стає словом-лейтмотивом i протягом розвитку сюжетної лiнii набиратиме нових значень, подiбно до того як це відбувається у драмі Г. Iбсена *Дика качка* i буде формувати художню дiю, визначати логiку розвитку сюжету. Список дiйових осiб складається з Петруненка, начальника станцiї, Олесi, його жiнки, бабусi та несподiваного гостя. У експозицiї закладається уявлення про побут нещасливої молодої жiнки та її божевiльної бабусi, реплiки якої мiстять нiсенiтницю: рефрени, обiрванi фрази, паузи. Образ бабусi, подiбно до персонажiв Г. Iбсена, навиює враження вiд подiй минулого, тої невиявленої, закадрової, умовної експозицiї, якої навмисне уникає автор. Експозицiя має самостiйну, незалежну функцiю градацiї загадковостi та втаємничення, що притаманно одноактiвкам. Вона зв'язує подiї теперiшнього i минулого, що буде мотивувати подальший вибiр головної героїни, та виражає позицiю i настрої автора. Уривчастiсть мовлення бабусi свiдчить про передачу позасвiдомих вражень, тому мовлення героїни i слугує засобом навиювання певного настрою, який допомагає читачевi зрозумiти розв'язку драми. Iз розмови мiж Олесею та бабусею читач дiзнається про втрачену мрiю Олесi, що спричинило до „роздвоєння її свiдомостi“: минуле актуалiзується у теперiшньому часi, нiби протiкає перед очима героїв.

Олеся. Вони зараз... Вони таки (непритомно). Вони готуються до весiлля Олесиногo... Петя приїхав.

Бабуся. Петя? Який це Петя?

Олеся. Петя, Олесин жених... Студент, смуглявий... (Важко). Гарний такий...

Бабуся. Я не бороню тобі, не бороню. Дай Боже щастя, дай Боже... Якщо Коля i Муся згодні, то я... (Разом скрикує) Ай! Коля! Мій Коля! Рятуйте його!¹

Розмова перебуває у драматичному напруженнi вiд знов пережитих спогадiв, яке зростає iз несподiваною появою гостя, чие ім'я залишається таємницею впродовж драми. Адже таємниця є поштовхом для розвитку конфлiкту в одноактній символiстсько-настроевiй драмі. Петруненко розповiдає гостю про „сигнальний вогонь“, що викликає асоцiацiї небезпеки, страху, попереджує про щось незбаг-

¹ В. Товстонос, *Червоний вогонь. П'єса-мiнiатюра на 1 дiю*, Київ 1913, с. 14.

ненне, породжує настрої приреченості, створює візію замкненості, заборони рухатись далі:

...йде поїзд, летить, а побачить насупроти себе червоний вогонь, або фляжок і стій! Ні з місця! Стій і жди зеленого вогню, а тоді знову їдь².

Розвитком подій є лише зустріч бабусі з гостем, яка готує глядача до кульмінаційної дії – діалогу гостя та Олесі. Гість, колишній наречений Олесі, прихід якого вона інтуїтивно передчувала, прагне повернення минулих стосунків, він бачить у цьому силу долі:

Нас тут зараз звів фатум. Ми ті ж zostались, що й були. Поки ще ми живі, – жива й надія... Ходім! Там за вікном степ, широкий степ! Він кличе нас...³.

Відбувається боротьба між надією на щастя та руйнуванням мрій обох героїв, але поява символічного червоного вогню у вирішальний момент вибору героїні зупиняє її і змушує скоритися долі. Це асоціюється з ібсенівською манерою підкорення героїв матеріальному середовищу: персонажі не здатні до протистояння обставинам долі і змушені миритися з ними.

Олеся. Вогонь червоний... Стій!... Куди? (Випручається з його рук). Стривайте... Нема куди нам вкупі йти... Вогонь... Повинні зупинитись... і нема нам дороги... Мертві не встають.

Гість. Минули ті часи, коли люди вміли любити і йшли на все. Буденщина дрібна все з'їла⁴.

Типовою розв'язкою натуралістсько-символічної драми є розчарування героїв у законах людського буття та у вічних істинах. Вся дія відбувається за декілька хвилин до Нового року, час дії гранично сконденсований, він вказує на перехід від минулого, що вже відходить, до нового, що лише зароджується, але ці хвилини змушують персонажів пережити все своє життя, таким чином можна стверджувати, що короткий час містить ідею тривалого часу. Таке нашарування часових планів створює ефект сну, видіння, ретро-спективних спогадів.

У розв'язці гість залишає Олесю, яка вже зробила свій вибір і, як свідчить її мовлення, приречена на загибель чи на марне існування:

Олеся. Пішов... Нема... Знову щез... Як не було... Він тут був?... Так, був тут... Нема... Як у сні проминув... А я?... Там степ широкий... Згоріти на вогні живому, не тлівши... Там життя, а тут смерть⁵.

² Там же, с. 17.

³ В. Товстонос, назв. праця, сс. 22–23.

⁴ Там же, сс. 23–24.

⁵ Там же, с. 29.

Певне настроєве навантаження несуть також місце дії та пора дня. Ніч передає ізолюваність дії від світу, а залізнична станція, рух поїздів підкреслює відмежованість героїв від загального плину життя. В драмі *Червоний вогонь* відчутна спорідненість з міщанською сімейною драмою, в основі якої лежить конфлікт у формі любовного трикутника, що характерний для драматургії Г. Ібсена.

Більш відомим, ніж Віталій Товстонос, на початку ХХ століття був письменник Леонід Пахаревський (літературний псевдонім Г. Одинець, Л. Чулий). Безсумнівно його настроєво-символістська драма „Тоді, як липи цвіли (дідова таємниця)” заслуговує на увагу.

Експозиція драми представлена ремаркою, де описується час і місце дії:

Літній вечір. Сонце вже зайшло. Цвітуть липи, що обступили графський палац... Насувається на землю ніч⁶.

Навіюється настрої таємниці завдяки тому, що дія відбувається в особливий, містичний день – роковини смерті старого графа. Ще на початку твору в діалозі між двома кріпаками (Логвином і Валеріаном) виникає образ таємниці, що рухатиме розвиток сюжету. Молодий граф намагається дізнатися про обставини смерті батька, але не знаходить відповіді у інших героїв. Використано так званий „ефект загального мовчання”, що свідчить про несвідому єдність персонажів:

Тут ні з ким поговорити, діду. Оці навісні липи заступили світ сонця, душать мене і все мовчать, мовчать. Та й усі тут чогось мовчать, немовби якусь таємницю бережуть⁷.

Діалог між графинею Ястржембською та дідом Логвином розкриває таємницю смерті графа, про що не говориться безпосередньо, можна лише здогадатися. Вбивцею була сама графиня, яку покійник насильно примушував коритися його волі. Смерть старого графа не звільнила персонажів від його гніту, тепер вони є невільниками власної совісті. Отже, зв'язок реальної канви сюжету із настроєвим надтекстом, викликаним навіюванням містичного жаху, переживання, паузації, риторичних запитань, утворює „двосвіття” художньої дії. Дуже помітним є авторський голос у поезиці підтексту, його присутність прозора навіюється читачеві шляхом відтворення враження від гри графині на фортепіано, описаній у ремарках:

⁶ Л. Пахаревський, *Тоді, як липи цвіли... (дідова таємниця)*, Київ 1914, с. 5.

⁷ Там же, с. 7.

Графиня. ...Ой, діду, оті очі і тепер дивляться на мене з кожного кутка цих мертвих покоїв. А тут ще й молодий граф їсть мене очима, як совість, ходить за мною слідком, дізнатися хоче⁸.

Можна констатувати поєднання в драмі реалістичних подій з містикою (присутність образу Смерті, поетика трагічного мовчання, влада фатуму). Але порівняно з метерлінківською символістсько-настроєвою драмою немає окремо існуючого світу уяви. Кульмінаційною подією стає вбивство молодим графом діда Логвина, який був єдиним свідком загибелі старого графа. Таємниця залишається непізнаною для інших героїв, що нагадує прийоми драматургії Метерлінка з його поетикою мовчання, яке стає більш промовистим, ніж говоріння, йому дорівнює тільки музика. Драматичний ескіз *Тоді, як липи цвіли* за поетикою тяжіє до настроєво-символістських драм М. Метерлінка з характерними недомовленостями, умовчаннями, натяками, настроєвою сугестією присутністю таємниці.

До жанру символістсько-настроєвої драми можна віднести драматичну студію М. Жука *Легенда*, яка була надрукована у часописі „Шлях” 1918 р. У драмі М. Жука використано мотив з античної трагедії про царицю Цірцею як один із способів тлумачення підтексту драми:

Ти знаєш оповідання про Цірцею? Вона, ця прекрасна богиня, усіх своїх зрадників обертала у худобу... Наука і мистецтво – це є богиня Цірцея. Хто пішов до неї і кому вона віддалася, то за зраду того вона не пожалує...⁹.

Такий монолог характеризує внутрішній світ головного персонажа Юрія, який повністю присвятив себе служінню науці і мистецтву. Спираючись на статтю О. Біляєвої, можна прослідкувати етапи розвитку дії драми М. Жука. Експозиція представлена авторською ремаркою, де окреслюється рід занять та характер Юрія:

Майстерня натураліста-хіміка... З правого і лівого боку, в глибині, двері. Під вікном білий, високий, довгий сосновий стіл, заставлений баньками, колбами і взагалі хімічними приладами. По лівій стіні книжні полиці до стелі, починаючи до дверей аж до рампі... Де тільки можна і дозволяє місце – розставлено багато квітів і рослин: то по флаконах, як букети, то по вазончиках, то по великих слоїках, а то просто навалених шужми, як зелень¹⁰.

⁸ Там же, с. 12.

⁹ М. Жук, *Легенда*, „Шлях” 1918, с. 26.

¹⁰ Там же, с. 13.

Зав'язкою є знайомство коханої Юрія Мері із Квіткою, витвором жінки з квітів. Саме в цей момент відбувається протистояння двох світів. Мері і Квітка, ніби дві персоніфіковані іпостасі душі Юрія, між якими триває боротьба. Кохання до дружини і стосунки з нею становлять реальну дію життя Юрія, а фанатичне ставлення до Квітки є візійною частиною його внутрішнього світу душі. Двосвітня модель художнього простору найвиразніше втілює розмежування духовно-містичного та реального сприйняття. Розвиток дії (знайомство Мері і Квітки; бенкет на весіллі; зречення героя „своєї мрії“) відбувається у рамках замкненого простору – у будинку Юрія. Кульмінаційною подією є пропозиція Мері жити без Квітки, що стало причиною роздвоєння і зламу свідомості головного персонажа:

Так не може бути. Розбити людину на дві частини... Окремо покласти одну, а другу, правда, недалеко, за дві, три вулиці... Це не компроміс, а просто смерть¹¹.

Розв'язкою твору є страждання Юрія перед логічним кінцем (смертю) після його знищення Квіткою¹². Квітка була персоніфікацією, уособленням свідомості героя, вона вміщувала у собі поняття творчості, натхнення, музи, яку автор представив у вигляді жінки з квітів, які навіюють враження чогось легкого, солодкого, вишуканого і незбагненого:

Я всю свою енергію потратив, все знання поклав, поки утворив її. Вона вдячна і прекрасна... Вона в руках має стільки надзвичайного, як і природа. Вона вся пересічена запахами поля, садів, степу, гір і лісу. Ми мусимо разом оберігати і любити її. Вона дає мені крила, творить ту потрібну атмосферу, де я можу бути необоротним у своїй праці¹³.

Поетика одноактівки М. Жука передає ознаки стилю сецесії. Я. Поліщук зазначає, саме „рослинно-квіткові мотиви стають ключовими у вираженні авторської ідеї“¹⁴. Поєднання квітки і жінки в одному образі побудоване на візійних асоціаціях митця. Сецесійний стиль вимагав уведення в сюжет твору міфологічно-легендарних елементів, стремління автора до „країни мрій“, опису природ-

¹¹ Там же, с. 26.

¹² О. Біляєва, *Специфіка ліричного висловлення у драмі М. Жука „Легенда“*, [в:] тієї ж, *Проблеми порівняльного літературознавства і поетики художнього твору*, Донецьк 2003, сс. 186–188.

¹³ М. Жук, назв. праця, сс. 18–19.

¹⁴ Я. Поліщук, *Сім засад львівської сецесії*, [в:] того ж, *Література як геокультурний проект*, Київ 2008, с. 193.

ної краси, приреченої на знищення, зміни функції слова, яке „не лише означає, а й навіює, натякає”¹⁵. В цій легенді-візії своєрідно відбито ознаки натуралістично-символістського світогляду з символами-лейтмотивами та протистоянням матеріальним силам, що характерно для драм Г. Ібсена. Ми не спостерігаємо зречення героїв від дійсності, які поряд з тим занурюються у трансцендентний стан, що притаманно для поетики драматургії Метерлінка.

Розглянувши для порівняння драму польського драматурга К. Тетмайера *Візія корабля*, можна засвідчити більш помітний вплив метерлінківської поетики у візійно-імагінативному плані. У зав'язці драми в парубка Анджея виникає видіння корабля в океані поміж криг, що штовхає персонажів на тлумачення цього явища, смисл якого розкривається у розв'язці, коли видіння бачить і Марія, сестра Анджея. Образ корабля стає таємницею для героїв, і вони розгадують її, прилучаючи фантазійно-містичні образи та історії свого краю. Марія тлумачить цей знак-символ як попередження про загибель корабля, де були її старший брат Жерард та коханий Кароль. Вона розуміє, що поява душі брата і його наближення до неї свідчить про його прощення зради Марії, а душа Кароля, залишившись на кораблі, нагадуватиме їй про муки сумління, що переслідуватимуть Марію. Візія стає своєрідним втіленням підсвідомості героїні, сприяє реалізації її глибинних, прихованих переживань, а душа Кароля – це персоніфіковане втілення совісті Марії. Під час визнання Марією провини, вона переживає момент неможливості прощення гріха, тобто відбувається розчарування персонажа в його особистісному існуванні.

Оскільки душі загиблих являються тільки Марії, то час пізнання таємниці набирає символічного значення, зрозумілого тільки їй, і стан, в якому вона перебуває, навіюється читачеві тільки завдяки сугестії. Сугестія досягалася впливом містичних легенд з постійною градацією жаху, паузами, запитаннями, короткими оповідями Марії, через які вона заново переживала минулі події. Реальність і візія не мають чіткої межі між собою, герої не відділяють уявний світ свідомості від оточуючої їх дійсності. Отже, маємо право говорити про двосвітню модель драматичної фантазії, організуючим центром поетики якої є символ потонулого корабля. Можна зробити висновок, що *Візія корабля* є одноактною символістською драмою настрою¹⁶.

¹⁵ Там же, с. 202.

¹⁶ К. Przerwa-Tetmajer, *Wizja okrętu*, [в:] того ж, *Melancholia*, Warszawa 1899, сс. 228–246.

Логічно буде провести паралель з драмою М. Жука *Легенда*, де так само виступають реальне й ірреальне у протидії. Два виміри не зображені як витвори уяви персонажів, а персоніфікуються завдяки поетизації, тому в драмах події відбуваються не на тлі дійсності, а в якомусь уявлюваному казково-вигаданому світі. У п'єсі М. Жука основою сюжетної дії є легенда, яка утворює підтекст, візія корабля в драматичній фантазії пов'язана з містичним сприйняттям і не несе у собі підтексту, а служить вираженням внутрішнього психологізму. Якщо у драмі *Візія корабля* є тільки один конфлікт взаємопов'язаних світів, то у драмі *Легенда* колізії основані на відносинах героя із уявлюваною істотою (витвором його мрії) з одного боку, та на протиріччях із реальною жінкою, з іншого. Отже, порівняння ще раз доводить, що *Легенда* ближча до символізму, а дві інші драми мають ознаки натуралістично-символістської поетики, але зберігають реалістичну сюжетну основу, у них відсутня модель двосвіття та ознаки „розшарування свідомості”, що є притаманним для натуралістичних драм.

Явище настроєво-символістської драми вміщує у собі достатньо велику кількість невивчених аспектів: поетика, композиція, особливості сюжету, проблематика. У вітчизняній драматургії залишаються невідомими письменники із своїми одноактними п'єсами, які заслуговують на увагу літературознавців та потребують детального аналізу.