

УДК 821.161.2: 83-4

ББК 83.3 (4 Укр)

**ДРАМАТУРГІЯ МИРОСЛАВА ІРЧАНА І ЯРОСЛАВА ГАЛАНА:
ЖАНРОВО-СТИЛЬОВІ ДОМІНАНТИ 20-30-Х РОКІВ ХХ СТ.****С. І. Хороб**

*Прикарпатський національний університет імені Василя Стефаника,
м. Івано-Франківськ, вул. Шевченка, 57; тел. +380(342)59-60-74;
e-mail: kf@pu.ukr.lit.ua*

Досліджено жанрово-стильові домінанти західноукраїнської драматургії 20-30-х років ХХ століття; визначено крізь їх призму художні досягнення і недоліки у творчості донедавна ідеологічно канонізованих письменників-галичан.

Ключові слова: *художнє мислення, стиль, характер, конфлікт, драматична дія.*

У розвитку західноукраїнської драматургії 20-х років модернізм здебільшого співіснував з реалістичним типом художнього мислення, свідченням чого можуть слугувати п'єси Мирослава Ірчана (Андрія Баб'юка) (деякий час проживав у Празі, а згодом – у Канаді) "Бунтар" (1921), "Безробітні" (1922), "Дванадцять" (1923), "Їх біль" (1923), "Родина щіткарів" (1924), "Підземна Галичина" (1925), "Радій" (1927) і "Плацдарм" (1930), у кожній з яких так чи інакше проступають "материкові" та "емігрантські" обставини того часу. Хоча перші й останні твори цього періоду відчутно різняться у спадщині письменника, зокрема стильовим спрямуванням. Так, "Бунтар" і "Безробітні" сповнені романтизації у зображенні головних героїв, певної символіки й образної системи і реалістичності драматичної дії та конфліктів.

Проте така авторська ідейно-естетична свідомість радше сприймалася як своєрідна еkleктика різних, взаємозаперечувальних елементів драматургічного мислення молодого літератора, як синтез стильових домінант. Більше того, за очевидним прагненням драматурга окреслити новонароджені характери, ідеї та обставини вона зводилася до штучного мелодраматизму, надуживаного декларативно-мітингового пафосу, а відтак до певного схематизму у розстановці непримиренних сил, радше за їх класовою приналежністю, соціальним станом і т.п. Водночас помітно, що елементи неоромантичного та символістського стилів у цих драмах використані Мирославом Ірчаном з "чужого поля", тому й несли в собі наслідувальні моменти чи то від модернізму молодомузівців, чи то від західноєвропейської драматургії того часу.

Як би там не було, ранні спроби драмопису в творчості цього автора слід сприймати не лише як невправно-учнівські, а й як такі, що спрямовані на подальші художні пошуки письменником свого власного стилю. Тож має рацію Григорій Семенюк, коли стверджує: "експеримента-

льність драматургії М. Ірчана визначалась пошуками нової тематики, адекватної революційній епосі" [1, 147].

Після "Бунтаря" й "Безробітних" у драмах Мирослава Ірчана увира-знюється психологічний реалізм, що посилюється залученням до його засад елементів експресіоністської поетики. "Від агіток автор починає переходити до творчості зрілішої й об'ємнішої, - зазначає Леонід Нови-ченко, - усвідомлюючи, що справжня "агітаційність" твору залежить від ступеня його художності, життєвої та ідейної переконливості" [2, 16]. Й справді, від п'єси "Дванадцять", що була наступною після двох попере-дніх, драматург наполегливо шукає сюжети, ідеї, характери й образи, народжені безпосередньо тодішньою західноукраїнською дійсністю.

І все ж романтична піднесеність та умовна символічність окремих дійових осіб і психологічних ситуацій (приміром, українських повстан-ців Мельничука, Шеремети й Цепка та їх ув'язнення польською жандар-мерією з твору "Дванадцять"; Антона, Єви, Івася й Ади та їх дії в умовах Першої світової війни з п'єси "Родина щіткарів") й надалі залишаються домінуючими у драматургічній творчості письменника. Інша річ, що Мирослав Ірчан, віддаючи перевагу майже документальному факту та матеріалу, використаним у тій же драмі "Дванадцять", не завжди вдало структурував сюжет і драматичну дію, часто вдавався до публіцистичної патетики в монологах головних героїв, які здебільшого декларували свою життєву й ідейну позицію, аніж виражали їх дійово. Звідси й осно-вний недолік цих творів драматурга – схематизм характерів і конфліктів, статичність діалогічного мовлення і, як наслідок, – їх несценічність (принаймні перша редакція п'єси "Дванадцять" переконує в цьому, як і деякі сцени з другої редакції твору).

Орієнтація Мирослава Ірчана на документальний фактаж, на реаль-ність подій, що відбувалися на початку ХХ століття у Галичині та в емі-граційних умовах, зокрема в робітничому середовищі, з часом усе біль-ше набувала ознак витвореної художності - образного узагальнення, е-стетичної самоцінності, людської індивідуалізації, національної самото-тожності. Це наче заперечувало висловлену раніше у біографічній статті "Про себе" думку драматурга: "Мушу ще раз відзначити, що всі дотепе-рішні твори будував я виключно на життєвих фактах, старався завжди не відступати від гасла, що в художньому творі мусить бути життєва прав-да. Я був так захоплений цим гаслом іще з часів громадянської війни, що майже не визнавав так званої "поетичної фантазії". Всі мої твори - це життєві факти" [3, 18]. Проте письменник свідомо відступив від своєї позиції, коли почав працювати над "Родиною щіткарів" - чи не найкра-щою саме з боку художності драмою, хоча в основу її сюжету знову ж таки лягли події, про які Мирослав Ірчан дізнався ще 1915 року, коли важкохворим лежав у віденському шпиталі: "Прочитав я в одній німець-кій газеті, на останній сторінці, що в Німеччині жив-був сліпий щіткар і музикант, а в нього - дружина сліпа і їхня дочка теж сліпа. Тільки єди-ний син був видючий, і його забрали на війну. За деякий час син повер-нувся додому, але... за славу Кайзера та великої германської імперії від-

дав теж... очі. Їх виїв отруйний газ на фронті. Єдиний видючий колись син поповнив темними очима сліпу родину щіткарів" [4, 20]. Лише за вісім років, перебуваючи в Канаді, драматург "оживив" цю газетну інформацію і створив соціально-побутову драму, майже зберігши фабульне зчеплення подій, відтворених у згаданій публікації.

Антимілітаристський мотив цього твору Мирослава Ірчана наче продовжував розроблювану тему західноукраїнської стрілецької драматургії - "людина і війна". В "Родині щіткарів" домінуючою ідеєю, основним пафосом проступали антивоєнна спрямованість усієї образно-естетичної системи п'єси. Саме в ній чи не найвиразніше виявляється зміна художнього мислення автора – від реалізму до психологічного неоромантизму та символізму, від агітаційності до жанрово-стильових пошуків. Дослідники творчості Мирослава Ірчана, аналізуючи його твір, небезпідставно виокремлювали таку його рису, споріднену із драмами західноєвропейських письменників Гергарта Гауптмана, Генріка Ібсена та ін., як символізм.

Однак, на відміну від них, "Родина щіткарів" позначена символізмом, сказати б, соціально-публіцистичного спрямування, що, вочевидь, пояснюється світоглядно-філософськими настановами на зображення "життя революційно пробудженої народної маси". Не випадково ця п'єса народилася в середовищі українського еміграційного робітництва у канадському Вінніпегу восени 1924 року й тривалий час виставлялася у постановці тамтешньої "Театральної Робітничої Студії". Власне, така зорієнтованість на конкретного глядача й учасника робітничо-селянських аматорських гуртків українського зарубіжжя, по суті, спрощувала ті чи інші засоби драматургічної поетики у драмах Мирослава Ірчана. Надто це стосувалося формотворчих прийомів і принципів, а саме - структурування драматичної дії і діалогів та монологів тощо. Загалом з цієї точки зору твори драматурга (чи написані вони в Галичині, а чи створені в діаспорі) майже не різняться за жанрово-стильовими ознаками, чимало в них "революційної романтики", що своїм пафосом знецінювала власне художні, естетичні спроби і реалізацію авторської свідомості.

Очевидно, Мирослав Ірчан, пристосовуючись до вимог тодішньої доби, соціально-класової настанови на творення "нового мистецтва", вважав, що "стара форма", якої він дотримувався, більш зрозуміла, бо "читач ... не може ще нової форми приймати" [5, 6]. Цю тезу заперечували своїми творами інші західноукраїнські письменники-драматурги, зокрема Василь Пачовський, Григор Лужницький, Остап Грицай, Богдан Курилас, Гнат Хоткевич, які органічно сполучали злободенність змісту і пошуки нових формотворчих засобів його вираження. Не кажучи вже про п'єси Миколи Куліша, Івана Кочерги, Олександра Олесья чи Володимира Винниченка, жанрово-стильові виміри драм яких впливали з модерної проблематики й актуальної тематики.

Драматургія Мирослава Ірчана, народжуючись з потреб часу, все ж більше виявляла агітаційно-пропагандистські наміри автора ху-

дожньо реалізувати їх в системі образів і конфліктів, сюжетів і психологічних ситуацій, соціальних обставин. Для цього драматург використовував не лише реальну проблематику з життя робітників та селян Галичини і національну тематику з побуту українського зарубіжжя, а й дійсні факти з буття закордонних пролетарів. Свідченням цього є створена Мирославом Ірчаном у Канаді драма "Радій" ("Отрута"), що 1928 року була надрукована в Одесі. Чи не вперше українська драматургія звернулася до американських подій початку ХХ століття, характерів, наче вихоплених автором зі справжнього робітничого середовища міста Нью-Оренджі, де на годинниковій фабриці від загадкової хвороби гинули один за одним прості трудівники, аж поки цілком випадково асистент лікаря не виявив причин цього нещастя. З'ясувалося, що важка недуга, а потім і смерть наступали в тих робітників і робітниць, які для нанесення на циферблатах годинників позначок використовували розчин гуміарабіку та радію, раз по раз змочуючи ним і слиною загострений пензлик.

Така майже документальна основа сюжету драматичного твору Мирослава Ірчана підкреслює своєрідну рису авторської ідейно-естетичної свідомості письменника. "Цілу робітничу трагедію в Нью-Оренджі я передав у п'єсі без будь-яких своїх додатків, - писав він. - Сюжет такий правдивий, що навіть більшість дійових осіб зветься в драмі так, як звалися в житті" [6, 19]. І все ж таку "реальну дійсність" драматург збагатив досить вдалою розробкою характерів дійових осіб, а не "народної маси", як це до недавнього часу стверджували дослідники творчості Мирослава Ірчана, вказуючи на соціально-класову заангажованість зображуваних подій та образів. Бо навіть при очевидній на початку п'єси "Радій" розстановці непримиренних сил, конфлікт її з розвитком сюжету переходить у площину внутрішньо-психологічну. Власне, він є помітним рушієм у вияві духовно-душевного світу асистента лікаря Геррісона, світу, що роздирає сумління героя: з одного боку, він як учений, що дійшов висновку про причини таємничої хвороби, мав би розголосити це і вжити заходів, аби не допустити подальшої смерті робітників, а з іншого, – перебуваючи на службі у власника фабрики годинників Макдугела, він змушений приховувати правду про трагедію.

Мирослав Ірчан у фіналі твору дещо спрощує цей конфлікт, вдаючись до традиційних (як для агітаційних п'єс) засобів зображення народно-революційних мас: схвильовані подіями трудівники виходять на фабричну вулицю на чолі з профспілковими керівниками і перемагають багатія Макдугела, а Геррісон оповідає їм заспокійливу новину про винахід проти отрути. "На екрані велика вулична демонстрація. Дужа масова пісня не втихає" [7, 246], – такими ремарками завершує свою драму письменник. Однак, незважаючи на це, можна стверджувати, що в п'єсі "Радій" ("Отрута") Мирослав Ірчан, порівняно з іншими драматургічними творами, виявив себе як зрілий майстер сюжетобудування з мотивованими інтригами і тонко розробленими людськими характерами. Владолубний і підступний, нерідко й цинічний Макдугел; збайдужілий до нещастя робітників лікар Ендерсон, що став слухняним знарядям у ру-

ках фабриканта-управителя; чесний та усамітнений в суперечливому світі Геррісон; звідчаєний від горя втрати єдиного сина старий швейцар Бенермен; стійкі у відстоюванні своїх людських інтересів і прав робітники Джон, Гаррі, Розі та інші дійові особи яскраво настають у змалюванні драматурга. Навіть сьогодні, з відстані часу, вони більшою чи меншою мірою розкривають, з одного боку, нову грань художнього мислення Мирослава Ірчана, з іншого, – відбивають ту епоху, в якій він творив.

Історики літератури й дослідники творчості цього західноукраїнського і діаспорного письменника відзначають певну еволюційність його авторської ідейно-естетичної свідомості, його стилю й поетики. Якщо у перших драматичних творах переважали засоби реалістичного драмопису, то у наступних ("Родина щіткарів", "Радій" ("Отрута") – вони органічно поєднувалися з елементами неоромантизму, символізму й експресіонізму. "До них його тягла, очевидно, настанова на символічність художньої ідеї і загальна трагічна настроєність, похмурість поетичного колориту, який "задає" автор твору, – писав свого часу Леонід Новиченко. – Уповільненість драматичного ритму п'єси, слабкість "зовнішньої" дії (незважаючи на внутрішню простоту сюжету), пильна увага автора до настрою, емоції, підтексту, відсутність виразного побутового елемента – все це характерні риси "Родини щіткарів" (до цього додаймо і "Радію". - С.Х.) як драматичного твору" [8, 18].

Дещо відокремлені від цього такі п'єси Мирослава Ірчана, як "Підземна Галичина" та "Плацдарм", у яких зображено вже не просто "нову революційно-народну масу", а заполітизованих комуністичною ідеологією її партійних ватажків. У першій автор прагне подати колективний портрет КПЗУ (так принаймні сприймаються підпільниця Олена Заплатинська, Лесь, Михась та інші члени "підземної Галичини" у їх боротьбі з польськими поліціями та провокаторами – Пухальським, Веселовським, Микитюком). У другій - колективний портрет антибільшовицьких європейських сил (так подані персоніфіковані Англія, Америка, Франція, Японія, Німеччина, Польща й інші країни) та їх участь у соціально-політичній ситуації на землях тодішньої Західної України: організація комуністичного підпілля, бунтарські настрої у польському війську, повстання селян-галичан і криваві придушення цього спротиву пілсудчиками.

Очевидно, провідним мотивом, що проймає всі сюжетні лінії "Підземної Галичини" та "Плацдарму", є гасло комуністів-підпільників, висловлене в останній драмі: "Плацдарм інтервенції проти Країни Рад мусимо змінити на плацдарм соціалістичної революції". Така заполітизованість подій і дійових осіб перетворила персонажів у звичайні схеми-рупори тодішніх комуністичних ідей, конфлікт драм структурувався автором на рівні соціально-класових взаємин і боротьби, по суті, не торкаючись глибин внутрішнього світу героїв. Зрештою, все це й визначило жанрово-стильові орієнтири творів як п'єс-агіток, п'єс-плакатів. Доведена до крайніх меж ідеологічна заангажованість "Підземної Галичини" та

"Плацдарму" за всього бажання драматурга надати якихось конкретних людських рис образам, приміром залізничному робітнику Данилу, його дітям Климу та Оленці, зраднику Адаму Микитюку, комісару поліції Гурацькому ("Підземна Галичина"), солдату Вергуну, підпільнику Кришці ("Плацдарм"), завершилося художньою невдачею. Бо це не що інше, як розставлені Мирославом Ірчаном винятково за принципом партійної і соціальної приналежності "ходячі політичні символи", а не повнокровні дійові особи.

Як і попередні драматургічні твори, ідеологічно заданою постає також п'єса Мирослава Ірчана "Два ордени" (1932), що була створена автором разом з колективом Харківського Театру Робітничої Молоді та режисером-постановником "Плацдарму" в "Березолі" Володимиром Балабаном [9].

Такі драми західноукраїнських авторів (сюди можна віднести Миколу Лідянку, Ярослава Галана, Олексу Карманюка та інших) не були мистецькими відкриттями, хоча деякі з них і мали певну сценічну історію як в аматорських, так і в професійних театральних колективах Львова, Тернополя, Станіслава (тепер Івано-Франківська), Коломиї, Самбора, Стрия, Чорткова, Бережан та інших міст Галичини. Сьогодні вони становлять інтерес лише як факт літературно-мистецького життя, що не надто позначився на розвитку західноукраїнського драматургічно-театрального процесу [10]. Принагідно варто зазначити, що такого роду драматичні твори на східних теренах України існували ще на початку 20-х років. Тим часом на західних територіях України агітаційність, ідеологічне пропагування, політично-класовий схематизм, комуністична заданість п'єс такого типу виявлялися надто "живучими" аж до початку 30-х років ХХ століття, безумовно, спрощуючи ідейно-стильові та жанрові пошуки авторів-драматургів означеної доби.

Більше того, деякі західноукраїнські творці сценічної літератури, прагнучи відобразити новий час і новий естетичний ідеал, що появився як знамення соціально-політичних змін перших десятиліть минулого століття, нерідко абсорбували в себе ідейний фанатизм як вияв заполітизованих суспільних обставин у Західній Україні. Прикладом цього може слугувати драматургія Ярослава Галана, зокрема її раннього періоду – "Дон-Кіхот із Еттенгайму" (1927), "Вантаж" (1928), "Вероніка" (1929). Таке "новаторство", однак, здебільшого виявлялося в "ідейно-тематичній площині" [11, 673], хоча, скажімо, використана драматургом традиційна конфліктна конструкція з класичною бінарною опозицією "почуття" – "обов'язок" у драмі "Дон-Кіхот із Еттенгайму" проступає у модерністських вимірах, зокрема з елементами неоромантизму. Князя д'Ангієна із відомої династії Бурбонів (його розстрілюють за наказом Наполеона) змальовано як максималіста та патріота у вияві особистих цінностей честі та обов'язку перед рідною країною. Заради цих власних переконань він відмовляється від життя. "Доля Франції у такому контексті, – пише Тетяна Свербилова, – постає релятивно химерною, адже про Францію згадують не тільки лицар д'Ангієн, але й пристосуванець генерал Діму-

ріє, й шпигун і жандарм Пилип. Справа честі, обов'язку забарвлюється жорстокістю, смертю не лише для героїв, а й для такої пересічної людини, як шпигун Пилип. Він намагається порятуватися згадкою про своїх малих дітей, що лишаються сиротами, однак даремно" [12, 674].

Загалом приреченість притаманна мученикам максималізму в усіх ранніх драмах Ярослава Галана. Тому такі дійові особи сприймаються не як динамічні у своєму розвитку, а як застигло-статичні у своїй притлумленості вимріяною ідеєю, розтерзані сумлінням і власними суперечностями. Як противага такому персонажеві постає жива постать жінки-героїні, яка заради кохання ладна поступитися своєю честю, совістю, зрештою, готова й до смерті. У таких мелодраматичних ситуаціях, що вибудовувалися письменником на стику класичного і нового романтизму, навіть більше – елементів експресіонізму, вловлювалася, як це не парадоксально, опозиційність формотворчих засобів щодо ідейного фанатизму, закладеного свідомо у розвиток драматичної дії, сюжету й конфлікту.

Головна дійова особа романтичної драми "Вантаж" Дженні вдається до хитроців, щоб урятувати від ідейного фанатизму – мрії "про світову революцію" – свого коханого Оскара, який, переправляючи на кораблі смертоносну зброю до Китаю, може загинути. Як і в попередній п'єсі Ярослава Галана, тут основний конфліктний вузол зав'язує внутрішні суперечності героя, його почуття та обов'язки. Свого часу багатий корабельний підприємець Сем Уокерс усиновив Оскара, а дізнавшись, що він займається революційною боротьбою і навіть готовий померти в ім'я її "світлих ідеалів", віддає наказ підірвати судно з вантажем, на якому перебуватиме й Оскар. Довідавшись про наміри свого батька, Дженні всіляко вмовляє капітана судна Хуана Гарція (навіть обіцяє вийти за нього заміж) ще в порту знищити корабель і в такий спосіб зберегти життя коханого. Однак той, запідозривши її у змові та зраді, у фіналі драми стріляє в дівчину. Як справедливо зазначає сучасна дослідниця, "п'єса "Вантаж" конденсує мелодраматичне напруження почуттів, при якому об'єктивно виявляється, що революційний героїзм, "інтернаціональний обов'язок" у загальнолюдському плані поступається життю людей" [13].

Якщо у драмі "Дон-Кіхот із Еттенгайму" Ярослав Галан використовував елементи поетики неоромантизму, то у творі "Вантаж" – поетики символізму, що вже спостерігається у самій його назві, в ледь окреслених знаках-символах та знаках-образах зі своєю втаємниченістю, прихованістю й підтекстом, у дещо розмитих контурах реального життя. Подібне можна висловити й про наступну п'єсу драматурга "Вероніка", хіба що з тією різницею, що в її загальній структурі домінуючими проступають експресіоністські стилетворчі засоби у художньому мисленні письменника. Загалом його рання драматургія з очевидним ідейним фанатизмом її героїв, що був не чим іншим як своєрідним виявом тодішніх суспільних обставин, нині сприймається не як спроби західноукраїнського автора реально відтворити складнощі людського життя, а радше як його намагання "підігнати" нові обставини, характери чи естетичні ідеали у

догматичні схеми соцреалізму, що його він дотримувався з початку своєї творчості. Однак коли сьогодні оцінювати такого типу створені ним драми (не з позицій життєподібного реалістичного драмопису, а насамперед крізь призму модерністської стильової свідомості), то можна спостерегти у них, окрім алогічних сюжетних ходів та деякої невмотивованості поведінки дійових осіб, і певну художню послідовність.

У п'єсі "Вероніка", на перший погляд, не відбувається якихось "спровокованих" ситуацій. Більше того, вони мінімальні як для "повнометражної" драми: покинутий своїм командуванням напризволяще, невеликий загін австрійської армії волею обставин опинився у заметених снігових Альпах і прагне врятуватися від лютого морозу та голоду. Капітан Караджі всіляко намагається зберегти військову дисципліну у таких екстремальних ситуаціях, нерідко вдаючись до каральних заходів, навіть грубощів та зневаги до солдат. Особливо посилюється це тоді, коли до загону у пошуках свого чоловіка – фельдфебеля Гавліка – прибула Вероніка. Саме вона стає у центрі всіх наступних психологічних ситуацій, зміщуючи і без того регламентовану сюжетну логіку порядковості та подій, вчинків інших дійових осіб, зрештою, й мотивацію своїх подальших кроків у чоловічому загоні військовиків.

Хотів того Ярослав Галан чи ні, а власне після її появи він спрямував зміст драми "Вероніка" в експресіоністське русло. Бо саме після цього увиразненіше сприймаються прагнення людини до життя, посилюється боротьба зі смертю, що пов'язана з фанатичною сліпою вірою, а не лише з холодом і безвихіддю долі фронтовиків під час війни 1914 року. Картина змінюється картиною, сцена – новою сценою, проте це вже не так рух подій твору, як моменти вираження внутрішнього світу героїв, принаймні трьох з них – капітана Караджі, фельдфебеля Гавліка та його дружини Вероніки, яка в умовах воєнного лихоліття стає коханкою першого з метою "вселити в нього життя". Немотивованість її вчинку більш ніж очевидна. Зрештою, і сприймається вона не як звичайна жінка, а, згідно з приписами експресіонізму, радше як вираження певної ідеї – імпульсатора життєствердження. Подібне можна сказати й про чоловічі образи, як втілення ідей фанатизму та приреченості. Надто це стосується догматизму капітана Караджі. Не випадково Вероніка, зізнавшись у подружній зраді й усвідомивши свій вчинок, йде у снігову заметіль, аби врятувати решту чоловіків, у яких ледь жевріє надія на порятунок.

Вочевидь, таке прагнення Ярослава Галана до життєподібного реалізму позначалося впливом тодішніх західноєвропейських модерністів (жодна із названих п'єс його ранньої драматургії не торкається проблем українського національного життя). Вони по-своєму відбивали ідейний фанатизм як вияв заполітизованих суспільних обставин, все ж меншою мірою були позначені соцреалістичними канонами, аніж написані ним згодом драми "99%" "(або ж – "Човен хитається") (1931) та "Осередок" (1932) [14]. Саме вони, ці драматургічні твори, засвідчили переорієнтацію письменника (світоглядно-ідейну, соціально-класову й художню) на зображення з комуністичних позицій подій, обставин, характерів і конф-

ліктів із життя Західної України. Згадані прийоми модерністської поетики, романтизацію героїв у цих п'єсах автор уже свідомо не використовував. Натомість він надто спрощено почав підходити до естетичного осмислення образу людини – лише як до представника певного класу, соціального елементу.

Такий поділ за приналежністю зовнішнього вияву діяльності чи стану дійової особи вів до однобарвності в її відтворенні, тобто такий тип героя ставав, з одного боку, лише носієм пролетарськості (відтак і так званої позитивності), з іншого, – виключно носієм буржуазності, звісно ж, так званої негативності. Звідси Ярослав Галан виводив як світосприймання, так і відповідний комплекс найкращих або найгірших духовно-моральних рис характерів, показаних у його "соцреалістичній" драматургії дійових осіб, а конфліктні суперечності будував винятково на ідеологічній тенденційності, соціально-класовій приналежності персонажів тощо.

Саме такими й постають драматична дія, характери, конфлікти й обставини та ситуації його п'єси-фарсу "99%" (пізніше автор назвав її "Човен хитається") і драми "Осередок". Перша носить "антинаціоналістичний" характер і спрямована проти представників західноукраїнської інтелігенції – адвоката Ахіллеса Помикевича, його дружини Мілени та помічника Дзуньо Шуяна, отця і депутата сейму Румеги, соціал-демократів Пипця і Рипця. Драматург вбачає у їхніх діях "антинародні вчинки", тому й протиставляє їм образ дівчини з бідних мас, обмежену й гарненьку секретарку адвоката Лесю. Однак вона виконує тільки допоміжну, сказати б, службову роль у перипетіях сюжету та його інтригах. Основне ж сатиричне вістря на "розвінчання" діянь галицької "буржуазії" письменник спрямовує на чоловічі персонажі та їх "безсоромну профанацію національних почуттів".

Не відмовляючи Ярославу Галану в майстерності комедіографа та памфлетиста, все ж зазначимо, що "99%" ("Човен хитається") далекий від реально-історичної і художньої правди, це радше зразок драматургії "політичного театру". Адже виступи Помикевича і Румеги проти підступності діянь комуністичної партії на західноукраїнських землях, заклики Дзуня і Помикевича ставати супроти поширення тут більшовицько-радянської ідеології, підтримка польських демократів у боротьбі за свою свободу й "wolność" колись (на початку минулого століття) і тепер сприймаються як вияв національної гідності та самоцінності. На звинувачення Лесі (вона також покрита ганьбою нечесності, аморальності, меркантильності й лицемірства) про "несвідомих українців" та "лжепатріотів", які, за її словами, є "підлими щурами", Дзуньо Шуян – "хитромудрий" і "примітивний", за задумом драматурга, аж ніяк не примітивно роздумує про поразку західноукраїнської інтелігенції у боротьбі за свою незалежність у недавніх визвольних змаганнях: "Ми не виграли її, бо лет наш був орлиний, а у нас, як самі знаєте, підрізані крила. Так, панове, справжніми повноцінними орлами ми станемо тільки у власних

гніздах, у власній тільки державі (з *пафосом*), вільній, самостійній, соборній!" [15, 163].

Інша п'єса Ярослава Галана "Осередок", що також була явищем "політичного театру", безпосередньо зображує носіїв протилежних, "позитивних" сил – західноукраїнського пролетаріату та галицьких комуністів. Останні, що представлені в страйковому комітеті-осередку (вочевидь, звідси і назва твору), спрямовують робітничий рух "проти капіталістів та профспілкових зрадників" як представників буржуазних, "негативних" сил. На таких, здебільшого зовнішніх суперечностях драматург вибудовує драматичну дію і конфлікт, а також відповідно до ідеологічної мети (показати керівну і спрямовуючу роль КПЗУ в суспільному житті Західної України) концентрує художню увагу передовсім на ідейному окресленні характерів – голови більшовицького осередку Кінаша (хоча той майже протягом усієї дії хворий лежить у ліжку), його однопартійців (українських і польських) Анни, Юлька Полячка, Макса, Олька, Зозулі та інших комуністів-підпільників.

Персонажам з протилежного, "ворожого" боку (Директору й Директорівій, керівнику профспілки Бенюху, керівнику осередку Польської соціалістичної партії Гросфельду), письменник приділяє менше уваги. Тому вони не виходять "за межі публіцистичного накреслення загальних рис образів" [16, 229] і служать лише як надумана сторона бінарності конфлікту. Думалося, що інша його сторона – "позитивна" докладніше розглядатиметься автором "Осередку", знаходячи свій психологічний вияв у діях та вчинках персонажів. Тим паче, що деякі з них (скажімо, Володимир Кінаш постійно носить у своєму серці кохання до Анни, дружини вчителя Снідавського, який ненавидить усе комуно-радянське; чи Макс, якого колись обдурили пропагандисти-пілсудчики і він опинився у лавах легіонерів, порвавши з якими, згодом пристає до галицького революційного пролетаріату) давали всі підстави для таких сподівань у структуруванні наскрізного драматичного конфлікту. На одному із його полюсів можна було б відшукати чимало нових психологічних нюансів, свіжих рис характерів, не ангажованих ідеологемно, а інтимних, особистісних сюжетних ходів і переходів тощо.

Однак цього не сталося, хоча первісно драма "Осередок" задумувалася Ярославом Галаном як соціально-психологічна з поліаспектністю подій та чималою кількістю великих картин і сцен (їх шістнадцять), дійових осіб (їх понад сорок). До речі, схожу розстановку персонажів, залучення до драматичного дійства як "позитивних", так і "негативних" образів (їх близько п'ятдесяти), подібне komponування двадцяти шести сцен-картин (їх масовість – неодмінна ознака такого типу п'єс) спостерігаємо в уже згадуваному "Плацдармі" Мирослава Ірчана. Це сталося головним чином тому, що Ярослав Галан, переорієнтувавшись на соцреалістичні канони драмопису, свідомо заполітизував комуно-більшовицькою і радянською ідеологією, по суті, всі події і ситуації, обставини й епізоди, всю образну систему твору, його вузлові драматургі-

чні категорії - дію, конфлікт, драматизм і характер, полишивши осторонь власне художні, естетичні принципи створення своєї драми.

Хотів того письменник чи ні, але його "99%" («Човен хитається») та "Осередок" залишаються лише фактом західноукраїнського літературного процесу перших десятиліть ХХ століття. Не відіграли вони ніякої ролі і в розвитку сценічного життя краю. Повторюємо, через заполітизованість їх змісту і форми, через ідеологізацію художнього мислення драматурга. Тільки цим можна пояснити плакатність, соцреалістичну патетику у висловлюваннях такого, приміром, персонажа із "Осередку", як Кінаш: "Ще за ґратами сотні тисяч наших братів, ще вас мучать, ще скриплять щодня їх шибениці, але смерть їх неминуча й близька, ще крок наш, ще два, з завзяттям, зі зненавистю й зі словом, що пече, що палить і голубить, робітничим словом: революція" [17, 324]. Тож сьогодні конче потрібно реінтерпретувати канонізовану колись соцреалістичними догмами драматургію Мирослава Ірчана та Ярослава Галана, представників західноукраїнського письменства 20-30-х р.р. ХХ ст.

Література

1. Семенюк Г.Ф. Українська драматургія 20-х років. – К.: РВЦ "Проза", 1993. – С.147.
2. Новиченко Л. "В сумі тому міць і завзяття..." (Мирослав Ірчан – письменник і борець) // Мирослав Ірчан: Твори в двох томах. – Т.1. – К., 1987. – С.16.
3. Ірчан Мирослав. Про себе. – Харків – Київ, 1932.
4. Там само. – С. 20.
5. Ірчан Мирослав. Карпатська ніч: (передмова). – К., 1927.
6. Ірчан Мирослав. Про себе. – С. 19
7. Ірчан Мирослав. Радій (Отрута) // Мирослав Ірчан: Твори в двох томах. – Т.1. – К., 1987.
8. Новиченко Л. "В сумі тому міць і завзяття...". – С.18
9. У той час українська періодика повідомляла, що Мирослав Ірчан із завершенням роботи над драмою «Два ордени» водночас подав до «Березолу» нову драму "Америка", а для перекладу російською мовою у Москві П.Зенкевичу – п'єсу "На півдорозі". Однак і досі ці твори так і залишаються не надруковані.
10. Подібне можна сказати й про драматургію української діаспори, що порушувала засобами комедіографії морально-етичні й розважально-побутові проблеми існування наших переселенців в інонаціональному середовищі країн Канади, США та Європи, наприклад, Богдана Бабикевича "Настоящі" (1920), Володимира Шопінського "Бред лайн" (1920), Антона Нагорнянського "Ох, не люби двох" (1920), Петра Рурського "Тітка" (1926), Мирослава Куцеби "Свідки" (1927), Романа Сурмача "Пекло в хаті" (1932).
11. Свербилова Т.Г. Драматургія та кінодраматургія // Історія української літератури ХХ століття: У двох книгах. – Кн. 1. – К., 1993.
12. Там само. – С.674.

13. Там само. – С.674.
14. Доречно зазначити, що драми "Осередок" і "Вантаж", як і "Човен хитається" Ярослава Галана, не мали в ті часи помітної сценічної історії, хоча перша з них була розповсюджена на шклографії й надіслана реперткомом до багатьох східноукраїнських театральних колективів, а друга навіть видрукована окремою книжкою 1930 року у Харкові. Ці п'єси здебільшого ставилися в Галичині, та й то переважно на сценах аматорських пересувних театрів (Див.: Мистецька трибуна. – Харків, 1931. – №4. – С.23)
15. Галан Я. "99%" ("Човен хитається") // Ярослав Галан. Твори: У 4-х т.– Т.1.–К., 1977.– С.163.
16. Кузякіна Н. Нариси української радянської драматургії: Частина перша (1917-1934). – К., 1958. – С.229.
17. Галан Я. Осередок // Ярослав Галан. Твори: У 4-х т. – Т. 1. – С.324.

*Стаття надійшла до редакційної колегії 09.09.2009 р.
Рекомендовано до друку докт. філол. наук, професором Семенюком Г.Ф.*

DRAMATURGY OF MIROSLAV IRCHAN AND YAROSLAV GALAN: GENRE-STYLISH DOMINANTS OF 20-30-H YEARS XX OF ITEM

S. I. Chorob

*PreCarpathian National University named by Vasiliy Stefanic,
Ivano-Francivs'k, st. Shevchenko, 57; tel. +380(342)59-60-74;
e-mail: kf@pu.ukr.lit.ua*

The genre-stylish dominants of west Ukrainian dramaturgy of 20-30th years XX of age are explored; artistic achievements and failings are certain through their prism in creation till recently ideological canon writers.

Key words: *artistic thought. style, character, conflict. dramatic action.*