

УДК 821.161.2

ББК 83.3 (4Укр)6

САМООКРЕСЛЕННЯ КЛЮЧОВИХ ВЕКТОРІВ НАУКОВОЇ ДІЯЛЬНОСТІ У НАЙНОВІШІЙ КНИЗІ СТЕПАНА ХОРОБА

С. М. Луцак

*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*

Рецензія на книгу Степана Хороба «Літературно-мистецькі знаки життя: Літературознавчі й театрознавчі статті, дослідження і публіцистика». – Івано-Франківськ: Нова Зоря, 2009. – 390 с.¹

Ключові слова: драматургія, літературознавство, театрознавство, публіцистика, методологічні орієнтири.

Кожного разу, коли береш до рук нову книгу відомого науковця, мимохіть задаєш собі такі запитання: 1) Які враження й роздуми спонукали вченого до того, щоби знову взятися за перо й означити суть осягненого в науковому дискурсі?; 2) Якою мірою розкриває нове дослідження цілісний «проект буття» автора, тобто чим воно перегукується з попередніми книгами і як розвиває ключові методологічні орієнтири науковця?

Напевно, подібні роздуми – наслідок усвідомлення справедливості ідеї Г. Сковороди про «споріднену працю». Адже кожна людина протягом тривалого часу може займатися лише цікавою для себе справою. А речі другорядні, випадкові, неістотні для особистості завжди самі по собі легко і майже непомітно кануть у Лету.

Справедливість наведених суджень дещо по-іншому – з акцентом на ментальній складовій людської істоти – ословлював відомий творець фізіолого-філософського концепту домінанти О. Ухтомський. Скажімо, у записниках і щоденниках щойно згаданий учений писав так: «Що таке домінанта? Це зв'язний у собі тип мислення, у якому хід подальших висновків і навіть інтуїцій наперед визначений»; він допомагає людині синтетично «будувати проект дійсності»². Аналізуючи з цього погляду стрижневий у творчості Ф. Достоевського образ двійника, О. Ухтомський у підсумку зауважив: «Для мене з цієї домінанти відкрилося, що людина підходить до світу і людей завжди через посередництво своїх домінант, своєї діяльності»; «наші домінанти, наша поведінка стоять між нами і світом, між нашими думками і дійсністю»³.

¹ При посиланні в тексті на це видання вказуватимемо в дужках лише сторінку.

² Ухтомський А.А. От двойника к собеседнику (1927-1929): [Из дневников, записных книжек и писем разных лет] // Ухтомский А.А. Доминанта / Гл. ред. Е. Строганова. – Санкт-Петербург: Питер, 2002. – С. 373-374.

³ Там само. – С. 352.

Отже, який із ракурсів ми б не обрали для пошуку відповіді на питання про феноменологію ключових зацікавлень творчої особистості – онтологічний, гносеологічний, екзистенційний, когнітивний чи будь-який інший, істина все одно залишиться однією: справжнє самовираження завжди узалежене від тих уподобань, які становлять собою суть самого індивіда, або, як мудро висловився наш народ, «від себе ніколи не втечеш».

Не можемо стверджувати однозначно, однак спробуємо в означеному контексті висловити таке припущення: титульна назва рецензованої найновішої книги професора Степана Хороба («Літературно-мистецькі знаки життя») безапеляційно спонукує саме до таких роздумів. Адже зрозуміло: структурний розподіл автором літературознавчих і театрознавчих статей, досліджень і публіцистики, що друкувалися нещодавно в багатьох періодичних виданнях України та зарубіжжя, є одночасно узагальненням тих стрижневих проблем, до яких щоразу свідомо або й просто, як-то кажуть, із відчуття певної «внутрішньої необхідності» поверталася думка науковця впродовж тривалого часу.

Інакше мовлячи, означена діалектика когнітивного розподілу / об'єднання професором праць у відповідній структурі книги є нічим іншим, як динамічним самоокресленням у науковому дискурсі ключових для себе методологічних орієнтирів. Судячи з назв розділів, вони є такими: 1) драматургічні овиди художньої та наукової спадщини Івана Франка; 2) проблеми поезики драматичного твору в контексті українського літературного процесу кінця XIX – початку XX століття; 3) релігійно-християнська традиція української драматургії; 4) творчі постаті в західноукраїнській словесності зламу передостанніх сторіч і, зокрема, художньо-естетичні набутки представників т.зв. «Покутської трійці»; 5) теоретико-драматургічні рефлексії українських науковців і майстрів художнього слова, презентовані у формі різноманітних досліджень, роздумів, рецензій, інтерв'ю і под.

Таким чином, цілком очевидним стає факт динамічного структурування наукової думки професора Степана Хороба у силовому полі двох домінант: драми як такої та ментальних традицій драмопису в українській літературі й критиці межі XIX – XX століть. Сформульований висновок підтверджують назви численних попередніх наукових праць ученого¹, з-поміж яких для увиразнення сказаного виділимо зосібна лише ті, які стали свого часу підґрунтям його докторського дослідження: «Українська драматургія: Крізь виміри часу (Теоретичні та історико-літературні аспекти драми)» (1999), «Українська релігійна драма кінця XIX – початку XX століття: Проблематика, жанрово-стильова своєрід-

¹ За браком місця, ми, звичайно, не будимо наводити їх перелік. Цікавих просто скеруємо до бібліографічного покажчика праць професора: Хороб Степан Іванович: покажчик публікацій (до 60-річчя від дня народження) / Упоряд. О.Б. Гуцуляк, Г.І. Марчук. Відп. ред. М.В. Бігусяк. – Івано-Франківськ: Видавництво Прикарпатського національного університету імені Василя Стефаника, 2009. – 95 с. – (Серія «Вчені Прикарпатського національного університету»).

ність» (2001), «Українська модерна драма кінця ХІХ – початку ХХ століття (Неоромантизм, символізм, експресіонізм)» (2002). Тепер зупинимось на характеристиці вказаних векторів більш докладно, безпосередньо аналізуючи ідеї останньої книги Степана Хороба.

У її першому розділі – **«Із Франкознавчих студій»** – здійснено аналіз літературної драматичної спадщини митця, а також подано характеристику наукових розвідок письменника, присвячених теоретичним та історико-літературним концепціям драми. Професор простежує моделі оніричного простору в системі художнього мислення Івана Франка-драматурга, специфіку сценічних форм і модифікацій драматичного конфлікту в п'єсі «Украдене щастя» Івана Франка, а також виокремлює судження літературознавця й письменника щодо українського і польського драматургічно-сценічного модернізму.

Степан Хороб акцентує на розмежуванні самим письменником таких понять, як «тенденційність» та «ідейність» (С. 7), виокремлює «кілька його (Івана Франка. – С. Л.) важливих синтезованих міркувань щодо вузлових категорій драми і їх функціонального спрямування», а саме «Франкове розуміння драматизму як одного із потужних та всезагальних елементів структури драматургічних жанрів, конфлікту як головного рушія, домінуючого імпульсатора розвитку драматургічної дії та організуючого (впорядковуючого) начала сюжетної події» (С. 10). Саме з таких позицій Іван Франко, – на думку вченого, – «критикував драматичну поему Юрія Федьковича “Довбуш”, Осипа Барвінського “Павло Полуботок”, окремі, за його визначенням, “драмища” Корнила Устиновича» та ін. (С. 14). Степан Хороб також «із поодиноких суджень Івана Франка і передовсім його драматургічної практики» вибудовує «його концепцію просторово-часових орієнтирів та їх ролі у загальній структурі п'єси» (С. 22).

Цікавість для дослідника становлять також «трансформації Іваном Франком у своїх драматичних творах інваріантних моделей оніричного простору» (С. 26). Вони, за словами професора, зустрічаються не в усіх драматичних творах автора, «однак там, де це спостерігається, вони сприймаються як органічні в загальній структурі п'єси, сприяючи вдосконаленню не лише майстерності драматурга в сюжетобудуванні та komponуванні всіх складових драми, а й художнього мислення в цілому» (С. 27).

Науковець також, очевидно, має на меті з'ясувати, «як від зміни чи видозміни сценічного жанру цього твору Івана Франка (“Украдене щастя”. – С.Л.) оновлюється не просто структура й спрямування конфлікту спектаклю, а передовсім встановлюється механізм такої взаємодії та взаємозумовленості цих присутніх категорій літератури й театру» (С. 34). Степан Хороб ґрунтовно аналізує постановку п'єси «Украдене щастя» Костем Підвисоцьким у Театрі товариства «Руська бесіда», зіставляючи її з відомою постановкою цього твору трупю Панаса Саксаганського та Миколи Садовського. Дослідник також скрупульозно простежує «оновлення сценічних форм і модифікацій драматичного конфлікту» (С. 40)

«Украденого щастя» у постановках Леся Курбаса; Івана Кулика та Івана Микитенка (в дусі традицій панівної ідеології); Гната Юри (на сцені Київського театру ім. Івана Франка); Сергія Данченка (головну роль Миколи у спектаклі виконує Богдан Ступка), Олександра Заболотного тощо.

Аналізуючи український і польський драматургічно-сценічний модернізм в інтерпретації Івана Франка, автор рецензованої книги зауважує, що письменник «часто використовував метод зіставлення як аналогічних, так і контрастних творів із метою створення для них національного і світового тла» (С. 53). Дослідник розглядає критичні оцінки Іваном Франком творів Яна Каспровича та полеміку з цього приводу зі Станіславом Пшибишевським, з яким літературознавець не завжди погоджувався, однак визнавав Станіслава Пшибишевського «кумиром не лише галицької, а й наддніпрянської молоді» (С. 59). Степан Хороб також простежує відгуки Івана Франка щодо творчості Василя Пачовського та Станіслава Виспянського тощо.

У розділі «**Драматургічно-театральний процес: явища, постаті**» професор ґрунтовно аналізує українську одноактну драму крізь призму модерністського тексту, генезу, художні особливості української «стрілецької драматургії», драматургічно-театральний символізм у контексті вибору між Сходом і Заходом, а також молоду українську драматургію на порозі ХХІ століття.

Дослідник слушно зазначає, що «головним критерієм тексту одноактівки літературознавці вважають його невеликий розмір – зосередженість драматургічної дії навколо одного епізоду й розвитку його без будь-яких сценічних змін» (С. 74). У цьому контексті науковець аналізує драми Лесі Українки, Олександра Олеса, Єлисея Карпенка, Спиридона Черкасенка, Василя Пачовського, порівнюючи й зіставляючи основні тексти їхніх одноактних жанрових форм.

Учений звертається і до такої малодослідженої теми, як «п'єси «усусусів»» (С. 101), що були розпорошені по різних виданнях України та зарубіжжя. Зосібна, професор акцентує на творах Романа Купчинського («Великий день», 1921), Юрія Шкрумеляка («Сон Галича», 1922), Миколи Матіїва-Мельника («На ріках вавилонських», 1923), Олеса Бабія («Гуцульський курінь», 1930) тощо.

Степан Хороб, характеризуючи український драматургічний символізм, із властивим для себе національним наставленням зазначає, що «однією із засадничих ознак є його онтологічна вписуваність до тодішньої культурно-історичної епохи національної літератури і мистецтва, його невід'ємна постульованість символістського світовідчуження і світовідтворення в духовній орбіті українського народу» (С. 112). З часом, за словами професора, драматургічно-театральний символізм «еволюціонував до окремого й цілковито самодостатнього стильового виміру в перших десятиліттях ХХ століття» (С. 118). Спробу теоретичного обґрунтування цього літературного напрямку здійснено, на думку автора книги, в розвідці Миколи Вороного «Драма живих символів». Степан

Хороб принагідно тут зазначає, що модифікація характеру символістської драми також пов'язана якнайтісніше із реформаторськими новаціями українського сценічного мистецтва, зокрема, експериментаторським психологічним театром «Березіль» Леся Курбаса.

Серед «молодих» українських драматургів автор рецензованої книги виокремлює творчість Яр. Верещака, Яр. Стельмаха, В. Босовича, Марії Віргінської, О. Лишеги, Я. Яроша тощо.

Розділ **«Українська релігійно-християнська драма: традиції, стиль, поетика»** представляє окремішнє дослідження вченим джерел і тенденцій розвитку української християнської драматургії, а також поетику сюжету й композиції, стильових особливостей релігійної драми.

Автор рецензованої книги слушно зауважує, що «вплив християнськості як своєрідного вияву стилю та її драматургічно-театральна реалізація значною мірою залежали від тієї ролі, яку виконувала релігія в суспільному співжитті того чи іншого часу» (С. 135). Дослідник розглядає при цьому «літературно-художнє підложжя Святого Письма» (С. 146) і проблему рецепції Біблії новими творцями словесного мистецтва.

Професор акцентує також на виникненні жанру релігійної драми та явищі гри, що є «джерелом театрального дійства» (С. 150), покликаючись на розвідки Й. Хейзінги. Серед представників релігійно-християнської літератури Степан Хороб виокремлює поетів «Руської Трійці» та угруповання «Логос» (зокрема, творчість Григора Лужницького, Василя Мельника-Лімниченка тощо). Зрештою, вчений постулює: «Аналізуючи релігійно-християнські драматургічні твори цього періоду (кінця ХІХ – початку ХХ століття. – С. Л.), що спричинилися Біблією, літургійним дійством, можна об'єднати їх у дві групи. До першої слід зараховувати жанри, генеза яких має тривкі, загальнорелігійні традиції, християнські тенденції певних епох (скажімо, містерії та міраклі <...>); до другої – жанри, що відповідають історичним, соціальним і національним специфікам (приміром, французька мораліте, польська канонічна драма, шкільна п'єса тощо)» (С. 186). У цьому контексті автор аналізує творчість Лесі Українки, Григора Лужницького, Спиридона Черкасенка, Остапа Грицяя, Богдана Курилася, Василя Лімниченка та ін.

У розділі **«“Покутська трійця”: штрихи до колективного портрета»** Степан Хороб характеризує «драму в новелі» Василя Стефаника крізь призму власне драматургічних категорій (конфлікту, драматизму, сценічності), а також прозу Марка Черемшини, акцентуючи на таких літературознавчих експлікаціях, як текст, контекст і метатекст.

Дослідник, скажімо, виокремлює такий тип художнього конфлікту новел Василя Стефаника, згідно з яким «людина, з її ускладненим внутрішнім світом стає супроти неприйнятних реалій життя, причому конфлікт реалізується не так через епічну розповідь, як через свідомість героїв, вимагаючи ліричного способу побудови» (С. 242). Науковець також підкреслює, що «домінуючим у художній палітрі прози Василя Стефаника є трагізм і трагедійне, драматизм і драматичне як категорії

всеохопні» (С. 249). «Гострота конфлікту, напруженість колізій між протиборствующими сторонами» яскраво виявляється, за його словами, у таких новелах Василя Стефаника, як «Палій», «Злодій», «Суд», «Лесева фамілія», «Побожна» тощо, засвідчуючи приклад драматизму творчості автора (С. 250). Однак учений зауважує, що «попри очевидну драматургічно-сценічну особливість новел Василя Стефаника <...>, все ж вони – приналежність епічного роду літератури» (С. 250).

Степан Хороб частково аналізує й інсценізації новел Василя Стефаника Львівським драматичним театром ім. Марії Заньковецької та Івано-Франківським музично-драматичним театром ім. Івана Франка, наголошуючи на вмінні режисерів-постановників урахувувати своєрідність творчої манери знаного покутського новеліста (С. 263).

Стосовно творчості Марка Черемшини професор передовсім зауважує, що основною сферою реалізації його новелістичного мислення став «хронотоп, що завжди сприяв появі відповідного контексту, необхідного для осягнення й розуміння подієвого ряду сюжету, внутрішнього світу персонажів» (С. 272). У підсумку вчений стверджує: «через логічно зредукований ряд – “текст”, “контекст” і “метатекст” можна простежити не лише генезу і творче побутування тих чи інших складових компонентів поетики <...>, а й засади художнього мислення Марка Черемшини, вичленувати особливості авторської ідейно-естетичної свідомості» (С. 279).

У книзі Степана Хороба презентовано також і **літературно-критичні етюди**, присвячені теоретико-драматургічним концепціям Івана Кочерги, аналізу буття літературно-художнього твору – крізь призму літературознавчих концепцій Володимира Державина, діяльності невідомого теоретика драми Михайла Роздольського, виокремленню естетичного кредо Миколи Євшана та творчості Романа Федоріва.

Рецензована книга представляє окремішньо **публіцистику** автора, а саме інтерв'ю Степана Хороба з Романом Іваничуком, роздуми професора про виставу «Маруся Чурай», підготовлену Львівським драматичним театром ім. Марії Заньковецької (постановник Федір Стригун). Дослідник також аналізує спектаклі «Майстер і Маргарита» та «Собаче серце» Михайла Булгакова і виставу «Тев'є Тевель» Шолома Алейхема, представлені Київським театром ім. Івана Франка.

Розглянуті щойно приклади наукового осягнення професором Степаном Хоробом ключової специфіки драматургічного дискурсу в українській літературі й критиці межі ХІХ – ХХ століть промовисто увиразнюють справедливність сформульованого нами вище припущення. Адже всі рефлексії вченого, незважаючи на обраний у конкретному випадку образно-тематичний, поетикально-структурний, діахронний чи типологічний ракурс студіювання, все-таки, кажучи метафорично, нанизуються на стрижневе в авторському «проекті буття» осердя – ментальні традиції класичної української драми. Впевнені, що вказаний методологічний орієнтир ще неодноразово спонукатиме професора до ословлення істотного в науковому дискурсі – у нових розвідках, дослідженнях і,

звичайно, книгах.

*Стаття надійшла до редакційної колегії 10.10.2009 р.
Рекомендовано до друку докт. філол. наук, професором Матвійшиним В.Г.*

**SELFDESCRIBE OF KEY VECTORS OF SCIENTIFIC ACTIVITY
IN THE NEWEST BOOK OF STEPAN HOROB**

S. M. Lutsak

*PreCarpathian National University by V. Stefanyk,, 57 Shevchenko Street,
Ivano-Frankivs'k, 76000, Ukraine, ph. +380(342) 50-60-74;
e-mail: kf@pu.ukr.lit.ua*

*The review of book of Stepan Horob is the «Literature art signs of life:
Study and theatre sciences articles of literature, research and publicist». –
Ivano-Frankivs'k: Nova Zorya, 2009. – 390 s.*

Key words: *dramaturgy, literary criticism, theatre science, publish,
methodological reference points.*