

Компаративістика

УДК 814: 321. 161 – 73

DOI: 10.31471/2304-7402-2022-17(65)-188-208

ТИПОЛОГІЯ АВТОРСЬКИХ МОДЕЛЕЙ ХУДОЖНЬОГО МИСЛЕННЯ В УКРАЇНСЬКІЙ ТА ЗАХІДНОЄВРОПЕЙСЬКІЙ СИМВОЛІСТСЬКІЙ ДРАМІ

С. І. Хороб

*Прикарпатський національний університет імені Василя Стефаника;
76000, м. Івано-Франківськ, вул. Шевченка, 57;
e-mail: stepan.khorob@pnu.edu.ua*

Упродовж останніх років науковці системно досліджували теоретичні та історико-літературні засади українського та західноєвропейського символізму. Проте ще й досі не виявлено остаточно їх художніх особливостей в драматургічно-театральному світі як у національній, так і в зарубіжній культурі. Одним із важливих чинників такого дослідження є порівняльно-типологічний метод у вивченні цієї моделі авторського ідейно-естетичного мислення. Отож пропонується стаття має за мету з'ясувати своєрідність української форми цієї модерністської структури та її самодостатність у зіставленні із західноєвропейськими аналогами кінця XIX – початку XX століття. Відтак продуктивним у цьому стає порівняльно-типологічний метод та культурно-історична методологія. Власне у цьому полягає новизна пропонованої літературознавчої студії, що безумовно додасть присутній науковий штрих у виявленні національної самоцінності та самототожності авторських моделей символізму, зокрема на матеріалі проаналізованих соціально-філософських драматичних творів. Адже й досі в нашій науці не здійснено такої послідовної та системної аналітики саме жанру соціально-філософської символістської п'єси. Тому ця студія буде однією із таких літературознавчих спроб в руслі порівняльно-типологічних досліджень. Звідси, власне, й випливає практичне значення такого вивчення: результати його можуть бути використані у з'ясуванні національної моделі символізму, зокрема його самодостатності в українській драматургічно-театральній культурі для істориків нашого письменства і сценічного мистецтва, для написання наукових праць про модернізм як естетичне явище, для подальшого з'ясування своєрідності жанру

української соціально-філософської драми, для аспірантів і докторантів, які розробляють проблеми функціонування модерністських типів художнього мислення в Україні та в Європі.

Ключові слова: *символізм, типологія художнього мислення, соціально-філософська драма, моделі модернізму.*

Виокремлені на сьогодні теоретичні та історико-літературні засади західноєвропейського й українського символізму, зосібна в драматургії, спонукають уже на художньому матеріалі до безпосереднього виявлення генетичних, генетично-контактних зв'язків і типологічної аналогії ряду п'єс соціально-філософського жанру в національному й західноєвропейському письменстві, до з'ясування в контекстуальному аспекті самотності авторської свідомості, надто українських драматургів. Це тим більш цікаво, що хронологічно творче побутування цього типу художнього мислення, по суті, не збігається. «Нові течії західноєвропейської літератури приходили до нас часто тоді, коли на Заході вони вже давно обернулися в стоячу воду» [1, с. 271], – писав Олександр Білецький, змушуючи дослідників до вивчення форм зовнішніх і внутрішніх контактів, впливів, міжлітературної рецепції. Як і в даному випадку – символістської соціально-філософської драматургії на різних рівнях її організації: змістовому, формотворчому, поетикальному тощо.

Тут, певно, найзручнішою методологією проступають літературознавчі концепції Дмитра Чижевського щодо проблем стилів й авторської свідомості, викладені ним у таких працях, як «Історія української літератури: від початків до доби реалізму», «Реалізм в українській літературі», «Культурно-історичні епохи» та «Нариси з історії філософії на Україні» [2]. Його погляди ґрунтуються на можливості поєднання порівняльного, міжлітературного аналізу з визначенням на мікрорівні ідентичності певної літературної форми в межах окремої літератури. І що не менш важливо – на сприйнятті вченим картини культури як цілості й самодостатності (якоїсь окремишньої епохи, періоду тощо), котре чи не найбільше відповідає символістському світовідчужанню. А його теза про те, що історичний процес є не чим іншим, як односпрямованим «рухом в різних сферах» [3, с. 7], по суті, майже в усьому ідентифікується з витвореною символістами абстрагованою, одвічною й ідеальною дійсністю, котра вказує шлях до трансцендентної краси, трансцендентного духу, транспозиційного вияву, загалом до абсолютних категорій людського буття і Всесвіту.

Розглядаючи під таким кутом зору, в такому концептуальному світі п'єси західноєвропейських та українських драматургів, передусім зіставляючи їх моделі символістського мислення, неодмінно дійдемо до того, що є типологічно близьким між ними як на рівні макроаналізу, так і на рівні мікроаналізу. Й водночас на цьому літературознавчому тлі ви-

явимо те, що найвиразніше вияскравлює специфічність, власне, символістської авторської свідомості в українській драматургії означеного періоду XIX століття – початок XX століття.

Загальновідомо, що естетикою і поетикою символізму щедро послуговувались Леся Українка, Олександр Олесь, Спиридон Черкасенко, Василь Пачовський, Володимир Винниченко, Яків Мамонтов, Іван Дніпровський, Іван Кочерга. Єлисей Карпенко, Леонід Мосендз та ін. Однак лише Леся Українка та її твори в різні часи ставали об'єктом прискіпливого контекстуального вивчення як у дослідженнях материкових науковців, так і в працях літературознавців із української діаспори [4]. Творчість інших представників символістської драматургії аналізувалась в типологічних зіставленнях недостатньо або ж і зовсім оминалася. Втім, до творчості Олександра Олеся та Івана Кочерги, це відноситься почасти, адже не можна не згадати цікавих спроб румунської дослідниці Магдалини Ласло-Куцок з'ясувати своєрідність поезики деяких їх творів у контексті європейської драми. Хоча це здійснювалося зарубіжною україністкою принагідно до поставлених нею наукових завдань і не крізь призму модерністської системи ідейно-образної авторської свідомості.

І все ж проблема типологічного зіставлення символістського типу художнього мислення українських та західноєвропейських письменників ще не до кінця розв'язана. Хоча б з огляду на те, що творча спадщина ряду наших авторів донедавна була малознаною або й зовсім невідомою не тільки для широкого читацького загалу, але й науковців (приміром, Спиридона Черкасенка, Леоніда Мосендза, Єлисея Карпенка), чи тому, що такий концептуальний підхід у недалекому минулому часто позначався політичною заангажованістю або ідеологічною тенденційністю.

Тим часом такі драматургічні твори, як «По дорозі в Казку», «При світлі ватри» (Олександра Олеся), «Казка старого млина», «Про що тирса шелестіла...» (Спиридона Черкасенка), «Сон української ночі», «Сонце руїни» (Василя Пачовського), «Білі ночі», «Едельвейс» (Єлисея Карпенка), «Вічний корабель» (Леоніда Мосендза), «Яблуневий полон» (Івана Дніпровського), «Рожеве павутиння» (Якова Мамонтова), «Алмазне жорно», «Свіччине весілля», «Майстри часу» (Івана Кочерги) та ін. більшою чи меншою мірою відбивають елементи естетики й поезики українського та західноєвропейського символізму. Поруч із конкретними дійовими особами в їх драматургічній системі співіснують й образи-символи – Він, Юрба, Дівчина («По дорозі в Казку»), Подорожній, Дідмельник («Казка старого млина»), Сатана, Жінка, Повстанець, Матрос («Яблуневий полон»), Ганс, Кляс, Дівоча постать, Юнакова постать («Вічний Корабель») та ін. Очевидно, саме така «розмитість конкретики персонажа» (хоч це сприйняття суто зовнішнє) й давала певні підстави Гнату Хоткевичу стверджувати, що в символізмі образна структура часто-густо позбавлена життя, що в такому типі авторської свідомості надто

відчутні «песимістичні й приречені Метерлінківські настрої» [5, с. 406], що, скажімо, Спиридон Черкасенко сліпо наслідує популярного тоді Моріса Метерлінка тощо.

Не вдаватимемося до спростувань теоретичних поглядів Гната Хоткевича на природу символістського образу, зауважимо тільки, що, незважаючи на деяку змістову й образну схожість творів українського драматурга і п'єс бельгійського автора, зокрема, повторюємо, раннього періоду творчості Спиридона Черкасенка, все ж вона є радше спорадичною, такою, що безпосередньо впливала із силового поля символістського мислення. І, крім того, впадають у вічі як різний сюжет, так і фінал розв'язання конфлікту в драмах обох письменників. У Спиридона Черкасенка вони більш соціальні, мають конкретніший адресат, тоді як у Моріса Метерлінка особистісно-суб'єктні, абстрагованіші від реалій життя. Віршована драма українського автора «Казка старого млина», яку Гнат Хоткевич розглядає в регламентованих вимірах «Метерлінківського способу художнього мислення» (ідейно-тематичне спрямування), все ж образами-символами, загалом усіма дійовими особами типологічно ближча «Затопленому дзвону» Гергарта Гауптмана і «Зачарованому колу» Люціана Риделя [6].

При в цілому спорідненій проблематиці і схожому пафосі цей твір різниться також і від драми-феєрії Лесі Українки «Лісова пісня» (до речі, вони створювалися майже в один час). Справді, Черкасенкові Мар'яна і Вагнер своїми діяннями та вчинками, своїм внутрішнім життям, нарешті, долями більше подібні на Гауптманівських Раутенделейн і Генріха, ніж на Мавку і Лукаша, а Дід-мельник – на Риделівського Діда, ніж на дядька Лева Лесі Українки. Також мають немало спільного молодий чабан Юрко з «Казки старого млина» і юнак Мацюсь із «Зачарованого кола».

Чимало типологічних аналогій можна віднайти і в інших структурах цих драматургічних творів. Однак у цьому ряду чи не найбільше виокремлюються постаті головних героїв «Казки старого млина» і «Затопленого дзвона», відповідно, Вагнера і Генріха, яких об'єднує мрійливо-романтичне прагнення ошчасливити людей. Майстер Генріх здійснював це через виготовлення ужиткових виробів. Та, опинившись одного разу в горах, збагнув, що його попередня робота була марною, бо відлитий ним дзвін використовувало лише населення, що мешкало в долині, а горяни й не чули про нього. Тому й запалюється він новою ідеєю зробити щось незвичайне, пам'ятне й потрібне всім. На його переконання, це має бути витвір нечуваної міцності та вражаючої й всеохопної сили. Таким стане віщий дзвін, звук якого лунатиме на все довкілля. З цього моменту Генріх, власне, й відвертається від людей, усамітнюється.

Черкасенків гірничий інженер Вагнер також прагне людям добра, перетворюючи цілинний південний степ з його одвічно селянським та

патріархальним укладом на сучасний промисловий край. Тут, у незайманій цивілізацією місцевості, споруджуються шахти, рудні, зводяться будинки, запроваджуються нові культурні цінності. Як і Генріх, Вагнер – індивідуаліст, але має більше віри й устремління, тому переконливо й настійливо, навіть аж з деякою виключно відвертою одержимістю залучає до своїх справ юрбу. Інша річ, що згодом його невтримно-палке прагнення до культуртрегерства замикається на собі. Вагнер також залишається усамітненим і водночас спустошеним. Його внутрішній конфлікт, посилений суто зовнішніми протиріччями (зіткненням сил буржуазної цивілізації з патріархальним ладом), цілковито різниться від конфлікту Генріха, якого надихає «стихія до нових вчинків і перероджує наново», зауважує Микола Вороний, Вагнер же «лише на час піддається її могутній силі, далі вступає з нею в боротьбу і ніби виходить переможцем» [7, с. 653].

Мандруючи разом із Подорожнім українським степом, Вагнер, як і Гауптманівський Генріх, не просто споглядав усе довкілля, всі чарівні місцини, а захоплено проймається тим, що «живе тут казка степу... ніжня, як фея красна» [8, с. 468], на що Подорожній з гіркотою і застоогою провидця каже, що незабаром через зумисне й цілеспрямоване засилля «Вагнерівської казки» природньо-неперебутня «казка степу скоро вже помре» [9, с. 468]. Та це не навіки, резонно продовжує Подорожній, бо «...заявиться нова, і вашій умерти доведеться...» [10, с. 468]. Адже все рухається-змінюється, вічним залишається тільки буття на землі, його безперервна сила розвитку.

Спиридон Черкасенко, як і Гергарт Гауптман, створюючи такий тип характеру, намагаються дослідити спонуки діянь і вчинків своїх героїв, виявити їх місію і таких, як вони, в цій правічній плінності життя, тих, кому «фантазія дала ... широкі й дужі крила, силу й міць», хто сміливо «літає в світах і казку» нову творить, «якій ім'я – Культура» [11, с. 468].

Як і передбачав Подорожній, культура, цивілізаційні блага, що їх із собою несе Вагнер, по суті, позбавлені гуманістичної основи через свою бездуховність, аморальність, тому відтак і глибоко чужі, навіть ворожі самій сутності людській. Чарівність довколишніх краєвидів, природна краса взаємин неодмінно зазнають руйнації, спустошення, знецінення тощо. Власне, це втілюється чи не найяскравіше у полі двох закоханих – Вагнера та Мар'яни, що нагадують стосунки Гауптманівських Генріха і Раутенделейн. З тією лише різницею, що Мар'яна – істота людська, Раутенделейн – лісова ельфа.

Однаке обидві щиро й безкорисно кохають своїх суджених. Мар'яна навіть жертвує во ім'я цього своїми добрими почуттями до залюбленого в неї ще з дитинства пастуха Юрка. Та краса природи, теплота й сердечність людських взаємин, чарівне довкілля степової рівнини притлумлюються насильницьким фабрично-заводським краєвидом: все нові

й нові промислові споруди зміщують на якусь обочину предковичний млин, ідея користі все більше оволодіває «казкою й красою». Мар'яна із закоханої простої дівчини стає коханкою Вагнера, який своєю чергою прагне вигідно одружитися з дочкою власника тих місць мільйонера Тарана. Святість почуттів чахне, вимріяна казка й тут зникає. Згадаймо, що у творі Гергарта Гауптмана головного героя Генріха завше чекають святково зодягнені його синочки і дружина Магда – вірна, закохана, вродлива, яка постійно жде чоловіка з букетом квітів. Та, дізнавшись про його кохання до чарівної Раутенделейн, доведена ним до відчаю, вона кидається в озеро й гине: затоплений у ньому дзвін загув із водних глибин від дотику її мертвої руки.

На перший погляд, здаються схожими колізії в обидвох драмах «Казка старого млина» та «Затоплений дзвін». Однак в українського автора подальший розвиток сюжетних подій всесторонніше розкриває аморальність і звиродніння головного героя. Навіть тоді, коли він на якусь мить збагнув, до яких наслідків призвів його утилітаризм у взаєминах з Мар'яною, він і тут прагне поєднати розрахунок з почуттям. Та чи переможе останнє?! Порівняно з гауптманівським Генріхом, для якого звучання дзвона означало повернення із забуття до реального сьогодення, Вагнер ще більше вгрузає у міщансько-корисливе болото і нарешті остаточної зрікається Мар'яни, всього того, що зв'язано з нею, з «казкою старого млина». Тож замість краси і любові, щедрості душі й сердечних почуття Вагнер в усьому відтепер нестиме вигоду, прагматизм і раціоналізм, гіпертрофоване честолюбство, власне, все те, що заперечуватиме в ньому людське і людяне, те, що буде робити його механізмом жорсткої машини часу.

Та чи стане він щасливим од цього? Чи зможе піднятися з колін? Нарешті, чи усвідомить усю глибину своєї провини перед близькими й коханими людьми? Тут знову напрошується аналогія до образу Генріха, який змальовується порівняно простіше й одновимірно: повернувшись з гір до людей, до звичного життя, він розчаровується у них. Тому знову підніметься в гори, робить останню спробу повернутися до вільного життя, до свободи, до Раутенделейн. Однак вона вже належить не йому, а старому і замшілому водянику Нікельману, з яким житиме серед водоростей і намулу забутої криниці. З прощальним поцілунком лісової ельфи життя цього мрійника гасне.

На відміну від Гергарта Гауптмана, український автор поглибив, як бачимо, розвиток характеру Вагнера за рахунок ускладнення й психологізації певних ситуацій, подій тощо тому він і зазнає відповідної еволюції. Супроти Вагнера, з його імітацію надлюдини і сильної особистості, виступають Подорожній (виразник патріархального ладу) і Сусанна (представниця молодого революційного покоління), які розвінчують його всездозволеність, жадобу наживи. Зрештою, саме Сусанна проголошує

загибель старого, віджилої краси природи ліричних почуттів, а також вагнерівської цивілізації й культури, регламентованої раціоналістичними умовностями, практичними упередженнями, через те й слабкої, нетривкої, приреченої на безжальне заперечення. Нова, всесильна могутність, уже цілковито обезлюднена, утверджує себе у такому вислові: «Тим, що конають, рятунок нема!» [12, с. 535]. Грядуще покоління, втілене в образі Сусанни та й друзів, – це, власне ті, «хто безоглядно кину серце бен-тежне в пожежу життя й духом до щастя полинув» [13, с. 535], ті, хто піде «вперед без вагання... в царство хуртєч змагання» [14, с. 535]. Саме ця безкомпромісність, беззастережність, а точніше – стихійна нерозважливність молоді порослі змітає зі свого шляху все і всіх. Од цього руйнується і без того ветхий старий млин (Вагнер і йому подібні робили все, аби змести його слід), розбурханий потік зносить все довкруг, за життєвий пруг йдуть Мар'яна, чабан Юрко, Дід-мірошник, власне ті, що всіляко намагалися оберігати «казку степу» – патріархальне минуле. Знічений і притлумлений, зупиняється на цьому шляху якусь мить і Вагнер, та він також приречений на знищення.

І все ж «казка старого млина», що підноситься до символу-образу стійких народних звичаїв і традицій, незайманості природи і краси людських взаємин (для «вагнерів» усе це так і залишиться чужим, незбагненим), житиме вічно, допоки існують глибинні людські почуття, трансцендентні Краса і Любов. Хай і мертва, це утверджує своїм небуттям Мар'яна, реальними справами – Подорожній, інші дійові особи твору. Згадаймо, що образ-символ «дзвону» із драми німецького автора несе лише функцію своєрідного детонатора пам'яті, інспіратора нових діянь головного героя Генріха, доля якого закінчується більш трагічно, ніж Вагнера. Він не знайшов у собі сил до кінця йти своїми дорогами, пригадуючи водночас найближчих йому людей – дружину і дітей. У вічних пошуках, у постійних суперечностях він сходить з арени життя.

Таким чином, символічний образ «казки» у Спиридона Черкасенка набуває більшої художньої сили узагальнення аніж символічний образ «дзвону» в Гергарта Гауптмана, оскільки він не замикається тільки на одній долі, а всеохопніше виявляє багатьох людей, час й простір, загалом суть людського буття. Він розмаїтіший, власне, за рахунок української селянської поетичної традиції, як на цьому наголошують деякі дослідники творчості Спиридона Черкасенка [15, с. 25].

Тут доречно зауважити, що, незважаючи на прагнення українського драматурга спрямувати всю систему художніх образів, всю структуру драми в річище символізму, а відтак відповідно закумуфлювати їх, основна ідея твору все ж виражена досить-таки чітко й яскраво. І зв'язана вона не стільки з «критикою антигуманного, варварського культуртрегерства» (це суто зовнішня, видима, сказати б, допоміжна сторона), скільки з приреченою недовговічністю обидвох «казок», кожна з яких, як перед-

бачав Подорожній ще на початку п'єси, має свій шлях розвитку в людській цивілізації, второвану часами і народами одвічну мету (з одного боку, зберегти патріархальне минуле, з іншого – утвердити індустріальне сучасне), не позбавлену, однак, як слабкостей, так і сили. Але – що і головне – хто прийде їм на зміну?!

Як справедливо зауважує Людмила Дем'янівська, «очевидно, нова сила» втілена в образах Сусанни та її друзів, хоча риси її неясні, розпливчасті. Молоді герої «прагнуть бур» (яких?), боротьби (з чим і в ім'я чого?). Вони стають на шлях безкомпромісного відмежування від минулого («Не оглядайтесь! Не жаліть! Не роздумувать! Іти вперед від мертвих низин до вершин без хитань», «духом рватися до щастя» і т.п.)» [16, с. 144-145]. Розгортаючи думку дослідниці, варто акцентувати на тому, чи можна спроектувати таку силу на майбутнє і як вона уявляє собі його?

Це аж ніяк не риторичні запитання. Бо якщо така сила містить в собі революційну спрямованість (на це, до речі, в п'єсі натяки більш, ніж очевидні), то що прийде після неї, що залишиться в результаті її дій? На це відповіді віршована драма «Казка старого млина» не дає, символіка нових героїв наче зависла над усім твором. Певно, звідси і йшли різноманітні звинувачення Спиридона Черкасенка з боку ідеологічно заангажованого літературознавства в недалекому минулому [17, с. 54 і 18, с. 463], хоча сьогодні цю нерозгорнуту символіку «майбутньої сили» не слід сприймати так однозначно, а тим більше – заполітизовано. Адже через протиставлення двох способів буття іншому, новому (а від того і невідомого) Спиридон Черкасенко підводить до філософського висновку у розв'язанні конфлікту: про нетлінність, незворотність людського життя. Навіть якщо «казка» вмирає (а «казка» у драмі є символом цілого історичного етапу в житті людства, нашого періоду, коли воно мислилось як невід'ємна частина природного середовища), то людина втрачає своє коріння, а відтак духовно знецінюється й морально гине» [19, с.15]. Тож в новому поколінні (повторюємо, хай і невідомому) вона має перспективу на утвердження в житті.

Якщо продовжити типологічне зіставлення «Казки старого млина» і «Затопленого дзвона», то варто вести мову про жанрове визначення двох п'єс. Колись Леся Українка називала твір німецького драматурга «неземним», всуціль символістським. Мабуть, звідси й відповідна жанрова форма – драма-казка. «Він дав тут не природну дійсність, але щось більше від неї – ірреально-феєричне», – писав Ярослав Гординський у своїй праці «Головні напрями в сучасній німецькій драмі» [20, с. 317]. У той же час п'єса в українського автора символіко-реалістична.

Обґрунтування цього жанрового утворення знаходимо в дослідженні сучасної літературознавиці Оксани Олійник: «...Не будучи переконаним ідеалістом, якими були чільні представники символізму (в тому

числі Гергарт Гауптман. – С.Х.), С.Черкасенко не намагається утвердити символізм (...) як універсальний засіб художнього сприйняття, пізнання й відтворення світу. Для нього символізм залишається лише засобом розширення художньої виразності драматичного мистецтва й ефективним творчим інструментом розуміння потаємних глибин людської психіки та сутнісних моментів взаємодії особи й суспільства» [21, с. 13]. Додаймо до цього таке спостереження: якщо Гергарт Гауптман у своєму художньому мисленні майже не дбає про детермінацію фабули, що йде від символістської свідомості, то Спиридон Черкасенко, навпаки, детермінує по суті всі сцени, епізоди, події.

Тут доречно провести паралель між «Затопленим дзвоном» і теж драмою-казкою «Лісова пісня» Лесі Українки, тим паче, що й досі не вщухають у нашому літературознавстві гострі суперечки і дискусії з приводу «тематичної і текстуальної» спорідненості обидвох творів, і з приводу впливу, точніше міри впливу німецького автора на драму української письменниці тощо. Як нам видається, найґрунтовніше цю проблему розробив Віктор Петров [22], який побачив схожість між «Затопленим дзвоном» і «Лісовою піснею» насамперед у використанні обома драматургами однакового мислення або, точніше, синтезу в ньому символізму та неоромантизму. Навіть починаючи з жанру «драма-казка», обидві п'єси несуть у собі ту саму загальну тему, ті ж характеристики дійових осіб, зрештою, й репліки їх мають чимало подібного. Цитуючи ці твори, Віктор Петров аргументовано доводить схожість між Мавкою Лесі Українки і Раутенделейн Гергарта Гауптмана, двох лісовичок «без батьків», в яких «однакові шляхи й однакова доля. Вони однаково йдуть до людей, обертаються в жінок, відчувши в собі жіноче самоофірне серце. І та, і та не витримують свого кохання – кохання приносить їм біль і страждання. Вони йдуть у забуття, в царство нерухомих зачарованих вод» [23, с. 163].

Водночас, попри очевидні подібні моменти в долі двох героїнь, Віктор Петров також спостерігає й суттєву різницю між ними і стверджує, що Леся Українка спроектувала образ Мавки як протилежність Раутенделейн: «І Мавка і Раутенделейн напівлюди, напівельфи. І важко сказати, чого в кожній з них більше: людського чи стихійного. В Мавці, певно, більше людського, в Раутенделейн – більше стихійного, природнього» [24, с. 164]. В цілому Віктор Петров бачить безпосередній вплив «Затопленого дзвона» на «Лісову пісню». «Лісова пісня», – пише він, – трагедія Мавки. «Затоплений дзвін» – трагедія майстра Гайнриха». На його думку, Леся Українка «спростила Гайнриха, зробивши з «Гайнриха» «Лукаша». Так само спростила вона й Марту, Гайнрихову дружину, що за композиційним розташуванням дієвих осіб відповідає в «Лісовій пісні» дружині Лукаша, Килині» [25, с. 165].

Цікаві міркування з приводу тверджень Віктора Петрова про подібність «Лісової пісні» й «Затопленого дзвона» висловив і Роман За-

деснянський. Він порушує питання про те, чи спонукало Лесю Українку до написання «Лісової пісні» знайомство з твором Гергарта Гауптмана, а чи постала драма-феєрія цілковито самостійно, незалежно від будь-яких запозичень і впливів. І сам же, по суті й дає відповіді на ці аж ніяк не риторичні запитання, цитуючи відомий лист поетеси до матері Олени Пчілки про те, що задум творення такої п'єси сягає ще дитячих літ Лесі Українки («... я здавна тую мавку в умі держала... видно, уже треба було мені ... колись написати»). Скрупульозно проводячи типологічний аналіз художнього мислення двох авторів, Роман Задеснянський вказує на спільні й відмінні риси їх героїнь – Мавки та Раутенделейн – й аргументовано доводить, що Леся Українка абсолютно незалежно змальовувала фантастичний світ (певна річ, з позицій українського фольклору й міфопоетичного мислення). А якщо в чомусь і спостерігається певна схожість, то, на його переконання, вона йшла від деяких «спільних вірувань народу німецького й українського» [26, с. 130], зрештою, від генеалогії символізму як типу авторської свідомості.

До речі, такої ж думки про твори Лесі Українки та Гергарта Гауптмана дотримувалися й деякі материкові дослідники творчості поетеси [27] чи української модерністської драми кінця XIX – початку XX століття. Вони наголошували, що німецький письменник у своєму «Затопленому дзвоні» прагнув показати боротьбу двох світоглядів, сумніви і шукання митця, необхідність для творчості пожертвувати, по суті, всім особистим щастям, людським пошанівком, нарешті, повною свободою. І це заради усамітненої творчості, задля чогось надлюдського або для того, щоб звернути увагу на людське в людині, більше того, на людське в мистецтві й митцеві.

Тим часом у «Лісовій пісні» Леся Українка на тлі фантастики та міфології, як зауважує Роман Задеснянський, утверджувала ідею, «що в кожній людині, яку ще не зробили людські будні і турботи своїм рабом, є нахил до краси, є туга за ідеалом, є те, що Мавка зве «цвітом душі», який «скарби» творить, а не відкриває, хоча часто сама в собі того не бачить» [28, с. 131]. І все ж, визнаючи немало спільних рис у «Затопленому дзвоні» та «Лісовій пісні», Роман Задеснянський цілковито заперечує будь-яку можливість наслідування або запозичення.

Інший учасник дискусій Богдан Романенчук також вважає, що в драмах німецького та українського авторів наявна одна й та ж проблема: мистецтво і життя, однак «Леся розв'язує цю проблему в ідеалістичному, не матеріалістичному плані, по лінії романтизму, а не по лінії натуралізму» [29, с. 28]. Ідеалізм є домінуючим у Лесі Українки, матеріалізм – у Гергарта Гауптмана. Тут доречно зауваження Осипа Кравченюка про те, що дискусії про спільність тематики, образів, мотивів загалом про типи художнього мислення (символістський та неоромантичний) «виникли, як видно, лише з переконання дискутантів про те, що Петров вважає «Зато-

плений дзвін» джерелом для «Лісової пісні» [30, с. 269]. Хоча, зазначає дослідник, такого твердження у нього нема. Є мова радше про впливи, творчу спорідненість. А спільність тематики, на яку вказує Віктор Петров, аж ніяк не означає, що твір одного з двох авторів служив джерелом для твору іншого. «І тому, не відкидаючи тверджень В. Петрова, можна одночасно погодитися і з тезами дискутантів, які зовсім слушно покликаються на вияснення самої авторки «Лісової пісні» про початки цієї драми, для якої образи героїв з'являються уже в давніх її фольклорних записах» [31, с. 269-270]. Власне від фольклорних джерел українського і німецького народів, їх міфопоетичного мислення, символістської та неоромантичної авторської свідомості можна виводити схожість обох обговорюваних п'єс. Навіть незважаючи на висловлену колись Лесею Українкою думку, що Гауптман «надто мало дав своїй п'єсі фольклорного забарвлення» [32, с. 328].

Отож, символізм Гергарта Гауптмана характеризується насамперед відривом від конкретної дійсності, втечею від неї, зміною її реалій уявленням героїв, наприклад, того ж Генріха. Символи драматургії Спиридона Черкасенка, крім того, що вони закодовані, по суті, завжди стають мистецьким виразом гострих суспільних, соціальних проблем, як, скажімо, в трагедії «Про що тирса шелестіла...», в якій, за наведеними вже словами самого автора, «історичні і взагалі живі особи» проступають радше як яскраві «символи до втілення певних ідей». Справді, незважаючи на тенденцію у художньому мисленні письменника до абстрагування від реальної дійсності, саме історичні та конкретні життєві (локальні, побутові, психологічні) чинники коригують вчинки й дії героїв, роблять їх переконливими і, сказати б, сприйнятливими для читача. Тобто символи драми «Про що тирса шелестіла...» завжди так чи інакше, більшою чи меншою мірою імпульсуються конкретикою життя, втілюють у собі не просто певну ідею (як це спостерігаємо у того ж Гергарта Гауптмана), а ідею суспільну, оречевлену.

Порівняно з драмою «Казка старого млина», що відбивала суперечності, гострі конфліктні колізії зовнішніх світів минулого, сучасного і майбутнього (проектованих, зрозуміла річ, на внутрішній, психологічний стан героїв), у трагедії «Про що тирса шелестіла...» вже постає протиставлення певних ідей всередині самої особистості (приміром, кошового отамана Івана Сірка, Оксани Орлівни, Софії Сірчихи, Калини Орлівни і т.д.). Загалом дія цього твору вибудовується на контрастних протиріччях, на діаметрально протилежних ідеях – упокореної байдужості, всеохопної ситості, з одного боку, й настійливе прагнення героїства, справедливості, романтичних спрямувань – з іншого.

Образно кажучи, автор наче зумисне зодягає історичні персонажі й події в символізований флер і досягає таким чином зображення загального плину українського національного життя, який, на його переконан-

ня, від геройського козацького минулого прямує в «тихі заводи» міщанського болота, а відтак і до ворога. Письменник ніби свідомо деформує характери своїх дійових осіб, досягаючи в такий спосіб поставленої мети через символіку образів розкрити проблеми життя. Хоча слід зауважити, що, по суті, жоден із заявлених у трагедії характерів не сприймається викінченим, органічно цілісним. Це радше окремішні людські пристрас-ті, що впливають на життя і керують ним, а в сукупності витворюють образ-символ внутрішнього світу особистості з її хаотично-гармонійними почуттями.

Однак там, як пише Людмила Дем'янівська, де автор начебто «забуває», що перед ним містичні носії вічних, абстрактно-безумовних проявів духу, драматична поема С.Черкасенка набуває переконливості й краси (блискуче виписані картини побуту українського села Запорозької Січі, живописне драматичне оповідання про нічний напад турків на козацький табір і розправу запорожців з ними, сцена складання козаками листа турецькому султанові, трагічні картини розправи з українцями, які вирішили повернутися в турецький полон, служити ворогові тощо). Символічне маскування, містифікація читача виявились не дуже вдалими, неорганічними. Твір ближче стоїть до таких романтичних драматичних поем на історичній основі, як «Переяславська ніч» М. Костомарова, «Маруся Богуславка» й «Остання ніч» М.Старицького, «Чураївна» В. Самійленка, «Сон князя Святослава» І.Франка та ін. [33, с. 141]. І все ж символістський тип художнього мислення (хай би як його не сприймали і кваліфікували літературознавці) тут набуває домінуючого значення через суспільне розширення ідей твору «Про що тирса шелестіла...».

Варто зауважити, що схожу систему таких символів (не поодиноких, як у Спиридона Черкасенка образів-персонажів) витворював у своїх символістських п'єсах польський драматург Станіслав Виспянський. Не випадково дослідник його творчості Ян Якубовський називав письменника Протеєм польської літератури (згідно з грецькою міфологією морський бог Протей був провісником майбутнього, але він завжди вмів чудодійно змінювати свій зовнішній вигляд, тому його важко було впіймати). Влучне порівняння Станіслава Виспянського з Протеєм, очевидно, виникло з надзвичайної мінливості драматургічної творчості художника слова, мінливості аж до синтезу типів його авторської свідомості. Запозичивши в романтиків довільне поводження з жанрами, він у своїх драмах найдивовижніше сполучає різні моделі художнього мислення. різні формальностильові прийоми. Так, наприклад, у п'єсі «Листопадова ніч» у події повстання 1830 року втручаються грецькі міфологічні постаті, в «Акрополісі» троянський цар Пріам і його дружина Гекуба з'являються на сходах краківського Вавелю, а дія «Визволення» відбувається на сце-

ні театру імені Словацького – це ніби репетиція, яку проводить Конрад (чи не Густав-Конрад з «Дзядів» Адама Міцкевича?).

Загалом у драматургічній творчості Станіслава Виспянського, як пише сучасний теоретик та історик польської драми Казімеж Вика, у найнесподіваніший спосіб переплітаються елементи поезики романтизму і реалізму, символізму та експресіонізму [34, с. 148-149]. Однак саме символістський тип авторської свідомості був доміантним у багатьох драматургічних творах письменника, в яких система символів-образів завжди так чи інакше виражала певні суспільні ідеї – байдуже, на чому вони ґрунтувалися: на історичній («Листопадова ніч»), релігійній («Прокляття»), побутово-інтимній («Судді»), реально-ірреальній тематиці («Весілля»)

Власне, «Весілля» Станіслава Виспянського типологічно чи не найближче трагедії «Про що тирса шелестіла...» Спиридона Черкасенка. І там, і там наскрізною є ідея «воскресіння» героїчного минулого, романтизація національної єдності народу в його поступі. І там, і там конкретні особистості набувають символістського забарвлення: Сірко, Оксана Орлівна, Софія Сірчиха, Роман в українського автора, і Поет (Люціан Ридель), герой Грюнвальдської битви Завіша Чорний, прихильниця поетичного таланту Пшибишевського Рахель та ін. в польського автора.

Та, на відміну від Спиридона Черкасенка, Станіслав Виспянський свідомо вводить у художню канву твору фантастичні образи, що також символізують собою певні ідеї. Як, приміром, Солом'яний Чохол, що з'являється у другій дії драми. Власне, він і повідомляє весільних гостей про прихід усіх інших «незапрошених, хто бачить у своїх снах». І у значної кількості персонажів починаються галюцинації, які втілюють різні драми совісті, варіанти усвідомлення відступу від свого обов'язку, ситого благополуччя, притлумленого національно-патріотичного почуття й морального спустошення. Особливо важливою є поява перед Поетом-господарем лірника-віщуна Вернигори, міфічної постаті, в якій ще з часів розквіту романтизму втілюються месіанські національні сподівання. Тут Станіслав Виспянський вдається уже до безпосередньої цитати із трагедії Юліуша Словацького «Срібний сон Саломеї», де в останній дії Вернигора виголошує таке пророцтво: зникнувши на білому коні з лірою побіля сідла, він повернеться лише тоді, коли Польща вже буде трупом. Тоді, загравши на лірі мелодії минулого, він допоможе країні воскреснути, а людям пригадати своє славне героїчне життя.

У третій дії «Весілля» вражає «чохловий танець», що стає символом громадянського маразму, до якого призводить народ пасивне чекання якогось чудотворного визволителя, безнадійність усіх традиційних, вузьконаціональних і вузькопатріотичних ілюзій. Месіанізм породжує політичний маразм і безпредметний культ зовнішніх атрибутів національної романтики, стверджується ідея твору. Бо Солом'яний Чохол, яким і

досі в Польщі та в Україні загортають на зиму трояндові кущі (після дощу вони нагадують фантастичні людські постаті), всього-навсього лише чохол, солома, прозаїчна зовнішня оболонка, якою вкритий кущ поезії – троянди. І перемога соломи над людьми, як це відбувається в драмі Станіслава Виспянського, є красномовною і переконливою ознакою їх морально-духовної нікчемності.

Як переконуємося, при типологічній близькості п'єс українського і польського автора (на рівні образів-символів, ідейного пафосу тощо), все ж між ними спостерігається і певна відмінність, насамперед у використанні різних елементів символістського типу художнього мислення, аж до фантазмагоричних.

Загалом символістська модель у драматургії Спиридона Черкасенка має ряд рис, які вирізняють її від поширених на зламі століть західно-європейського типу символістського мислення. Бо якщо, скажімо, для поезики символізму Гергарта Гауптмана характерний відрив від конкретної дійсності, від реального життя, заміна його об'єктивованих явищ суб'єктивованими ідеалістичними уявленнями («Затоплений дзвін»), для поезики символізму Станіслава Виспянського притаманна зміна чи видозміна символів аж до набуття полемічно-мистецького виразу найгостріших, зосібна політичних і громадянських проблем, модифікація символістських образів через фантазмагорію і містифікацію («Весілля»), то для Спиридона Черкасенка символи, служать здебільшого важливим засобом пізнання реального світу, його історичних процесів, його трансцентних виявів людського духу, абсолюту людської природи («Про що тирса шелестіла...»), засобом вияву низхідних тенденцій людського розвитку, прозрівання, дедалі глибшого знелюднення («Казка старого млина») тощо.

Філософічність української символістської драми наростає з творами О.Олеся. «По дорозі в Казку» – його перший драматичний етюд, поява якого викликала багато суперечок у критиці, які точилися здебільшого навколо проблеми стилю. У міркуваннях Миколи Вороного, Миколи Євшана, Микити Сріблянського, Спиридона Черкасенка, Павла Филиповича, Миколи Зерова та інших спільним є те, що майже всі вони вбачали в похмурих тонах Олесевого твору наближення до символістської поезики Моріса Метерлінка, зокрема до гнітючої атмосфери його «Сліпих». Подібність відзначалась також на ідейному рівні. Слідом за Метерлінком О.Олесь виводить на сцену людину, яка змагає під тягарем матеріального існування; загублена в жорстокому незбагненному світі, вона шукає виходу своїй зболеній душі у «потойбічні» сфери, у «казку», сповнену краси й щастя, де людина єднається з Богом. Філософська проблематика О.Олеся поєднана з властивими йому романтичними настроями, тому безпосередньо спрямована на відображення духовної атмосфери тогочасної української дійсності.

Автор розв'язує проблеми, пов'язані з долею «виняткової особистості» серед юрби збайдужілого народу. «Різке протиставлення темної Юрби одиниці-Його розкриває перед читачем цілий ряд суперечностей, які керують життєвою активністю людини і змушують Юрбу (пасивну й сліпу) здійматись з насиджених місць, продиратись крізь «хащі» життя вслід за поводитирем до ілюзорної примари щастя, – пише Оксана Олійник. Головний конфлікт драми побудований за принципом несумісності поетичної недосяжної мрії та сірої буденної дійсності мислиться набагато глибше, – як такий, що закладений у самій недовершеності структури людської особистості, а тому вічний і невіршувальний».

Техніка символістських драм Моріса Метерлінка, за спостереженнями дослідників, позначилась і на формі Олесєвого твору. Дія відбувається у нічному лісі, серед вічної темряви й бездоріжжя. Знеособлені персонажі Він, Юрба, Дівчина, убрання на яких не має ознак нації й часу, ведуть монотонну розмову, що фактично є філософським монологом-роздумом Юрби про пізнавальні можливості людини й про її місце та значення у світостворі. Дія урізноманітнюється тріумфальним походом Юрби на чолі з героєм, який ступає на шлях прозріння, до фантомних візій духу.

«Внутрішнє напруження дії зростає в пафосі протесту Його-героя проти кайданів матеріальної умовності, які сковують поетичну душу у людини», зауважує сучасна дослідниця Олійник. Насправді ж, усі зовнішні лаштунки: ліс, темрява, сліпота Юрби – є цілковитою умовністю, яка виростає в реальність лише через бачення Його, натомість, в очах Юрби відбувається звичайний плин життя:

«Д. Він не літає, він латає, – роботою він дужий.

ВІН. Кому потрібне те, що він там щось латає?!

Д. Тому, для кого він латає.

ВІН. А той кому потрібен? Гробакам? ... Орел! Орли літають над землею, орли з-під хмар клекочуть. Одних з землі здіймають, другим запаляють серця, на третіх жах наводять! ... Твій швець не був ніколи в небі, твій швець нікого не здіймав з землі угору, нікого не кликав....

Д. Навіщо кликати йому, коли до його йдуть самі у хату люди?

ВІН. Про лет у небі я кажу. У хаті ж ніде й крил розправить» [35, с. 8].

Він повстає супроти цієї тривіальної простоти життєвих істин, щоб показати Юрбі «надхмарний лет». Драматизм наростає впродовж дії спочатку в непохитній вірі Юрби в свого героя, якому сплітає вінок з червоних маків, а згодом у зневірі й розчаруванні Юрби, яка, сліпа в своїй жорстокості, закидає камінням знесиленого сумнівами героя й залишає його напівживого перед брамою «Казки», а сама повертається назад до лісу.

Згадаймо, що ідея «золотого вінця», яка у драмі Василя Пачовського «Сон української ночі» подається як символ просвітлення українсько-

го народу в досягненні національності свідомості, національної тотожності в О.Олеся модифікується. Під флером модерністичного песимізму етюдю «По дорозі в Казку» постає та ж зловоденна проблема, але поряд із силою духа, яка уособлюється в образі героя, драматург виводить ще й той «предмет розчарувань», що підточує цей дух, призводить до болючої роздвоєності – сліпу Юрбу. У той час, як онтологічна проблематика Метерлінкових «Сліпих» підсилює моменти непізнаності світу фізичними вадами персонажів (сліпота), що загострюють відчуття й вказують на недосконалість матеріальної природи людини, Олесева Юрба позбавлена фізичної вади, вона «сліпа» добровільно, «сліпне» через свою нікчемність та відсутність волі. «Сліпа», пасивна Юрба не здатна сприйняти тієї української ідеї, заради якої змагаються з демонічними силами студенти у драмі Василя Пачовського, кують «золотий вінець», тому ридальні тони своєї поезії О.Олесь переносить безпосередньо в драматургію (Роман Пархомик). Як символ упадку культури, в його поезії виникають образи «калік», «юродивих», «могили і хрести», над якими снується плач сліпого кобзаря, а в драмі розгорнута картина збайдужіння народу і розпачлива туга поета, героя, вождя, загалом і відродженого духу, який не здатний матеріалізувати свої високі пориви, як справедливо зазначає Ігор Цуркан.

Ще одну проблему в Олесевій драмі віднайшов Микола Євшан, по-своєму схарактеризувавши різочу роздвоєність душевного стану героя: «Він побідник, бо упав жертвою роздичілої юрби. Але чи побідив він юрбу не тільки смертю, але й життям своїм? Ні! Коли поглянемо на його життя зі становища його власної проповіді, його таким ідеалом зміримо зміст його життя, – то побачимо тільки розбитість, нерівність, неоднорідність...

Але тут ми стикаємось перед загадкою людського серця. Все воно хоче назвати когось братом. І як би людина сама для себе не хотіла жити в казці, як би не відмежовувала себе від других, серце все хоче триматися серця. Може в тому і трагедія Олесєвого героя» [36, с. 548].

Таким чином, йдеться позірно передовсім про героїзм, якесь смішне донкіхотство. «Поняття образу героя, виведене в драмі О. Олеся, бере свій початок ще з грецької трагедії, а за Зигмунтом Фройдом, є спадком міфологічного тотемічного світосприйняття. Це поняття ґрунтується на тому, що, первісно, герой є особою страждуючою. Його високі прагнення насправді є ефемерними, вигаданими через необхідність героя взяти на себе «трагічну провину». У той же час юрба, за допомогою цілеспрямованого створення справжнього стану речей, шляхом витонченого лицемірства, перекладає своє страждання на героя. Герой потрібний юрбі для того, щоб очиститись. Отже, в образі героя ще з міфологічної доби з'єдналися два суперечливі моменти – любов і ненависть до його особи. Герой О.Олеся прагне повести Юрбу до забороненого (виступи проти «божественного

авторитету») – «назустріч джерелу утіхи». Тобто він виступає проти даних законів життя, які спрямовують людину до страждання. Сама ж Юрба, своїм способом життя, підвела Його до протистояння узаконеним нормам. Але Юрба самоусувається відвідповідальності і цілком перекладає її на Нього. За сміливий вчинок Він повинен відбутися покарання. Він свідомий свого призначення і вибирає для себе страждання» [37, с. 132].

«Джерело утіхи» – взагалі не реальне, тому автор називає його казкою. Реальність – це «темний ліс», де перебуває Юрба. Він (герой драми) робить спробу повстати супроти «божественного авторитету», бо хоче досягти тієї казки, яка прихована за людським відчуттям, знаходиться у сфері ірреального. І натовп, як і хор у грецькій трагедії, співчуває героєві до тих пір, поки його бунт супроти «божественного» залишається не реалізованим. Коли ж герой уже знаходиться на межі реального й надреального, Казки й дійсності, Юрба усувається, перекладає свою провину на героя й руками Юрби здійснюється покарання героя (Микола Євшан).

Те, що відбувається після епізоду покарання: зустріч з Хлопчиком з Казки й видиво, яке постає перед Ним, коли Хлопчик «відхиляє гілку, і цілий потік сонячного проміння ллється через провіт і вривається на сцену» [38, с. 29], і побачена героєм Казка – це уже позачуттєві сприйняття, які не належать до дійсності. Для Юрби, яка залишається реальною – Він помер.

Отже, трагедія героя «По дорозі в Казку» виростає з усвідомлення сутності життя, позбавленого надії. Натомість, Юрба не вірить у можливість «умерти в щасті», вона сприймає все серйозно.

Відтак розчарування юрби в ідеалах героя призводить до вияву гніву й жорстокості супроти особи, яка хотіла порушити їхній спокій і життєву рівновагу. Натовп повертається до свого попереднього життя. Така жорстока реальність постає у драмі О.Олеся й від неї автор бачить лише один шлях до втечі – у смерть, де Він (герой), як висновує Оксана Олійник, зустрічає свою вимріяну казку. Так конструює автор свій власний світ, в основі якого дійсність і мрія співвідносяться відповідно з життям і смертю.

У драматичному етюді «По дорозі в казку» О.Олесь ще багато в чому наслідує західноєвропейську та українську романтичну традицію, що спостережено у зовнішньому структуруванні конфлікту драми, наданні великого значення сюжетній лінії, у використанні чисто алегоричних форм та ін. Але глибокі філософічні питання, які ставить автор, відносять драму до творів, написаних під впливом символізму.

Висновки. Отже, розглянуті у статті жанрові різновиди соціально-філософської символістської драми як українських (Спиридон Черкасецько, Леся Українка та О. Олесь), так і західноєвропейських авторів (Гергарт Гауптман, Станіслав Виспянський, Моріс Метерлінк, Люціан Риг

дель) засвідчують типологічну близькість їх моделей художнього мислення. У їх п'єсах з виразною символістською спрямованістю (на противагу утвердженій класичній алегоричності) висунено як домінуючу філософсько-естетичну тенденцію в модернізмі: застосування символу й міфу. В проаналізованих драматичних творах, зосібна українських письменників, окрім загальних рис, притаманних початкам символізму, спостережена чітка, а почати й переважаюча риса історіософічної, національно-романтичної тенденції. Однак створені українськими та зарубіжними авторами сценічні характери та образи (за всієї позірної збіжності й розбіжності) мають спільну суттєву рису: вони позбавлені традиційних прийомів реалістичного ілюстрування і будь-якого агітаційного впливу, а мають на меті пробудити у глядача (читача) глибинне саморозуміння соціальних та філософських проблем людського буття.

Література

1. Білецький Олександр. Літературні течії в Європі першої чверті ХХ ст. Червоний шлях. 1925. №11/12. С. 263-281.
2. Див. праці Чижевського Дмитра: Історія української літератури: від початків до доби реалізму. Тернопіль: Феміна, 1994. 480 с.; Реалізм в українській літературі. К.: Просвіта, 1999. 117 с; Культурно-історичні епохи. Авгсбург, 1948. 225 с.; Нариси з історії філософії на Україні. Мюнхен: Logos, 1983. 318 с.
3. Чижевський Дмитро. Культурно-історичні епохи... 225 с.
4. Див., наприклад: Журавська І. Леся Українка та зарубіжні літератури. К.: Видавництво АН УРСР, 1963. 230 с.; Іщук-Пазуняк Наталія. Леся Українка і європейські літератури. 1871-1971. 3б. На відзначення 100-річчя. Філадельфія, 1971-1980. С. 163-178; Стебельська Аріядна. «Лісова пісня» – серце творчості Лесі Українки. 3б. Наукових праць Канадського НТШ. Т.ХХХІІІ. Торонто: Гомін України, 1993. С. 251-258; Lesja Ukrainka und die europäische Literatur. Köln, 1994, 247 с; Поліщук Ярослав. Міфологічний горизонт українського модернізму. Івано-Франківськ: Лілея-НВ, 1998. 296 с. та ін.
5. Хоткевич Гнат. Огляд нових творів. ЛНВ. 1909. № 1-3. С. 395-412.
6. Це переконливо доводять: Кравченко Осип. Гергарт Гауптман і українська література. 3б. Праць і матеріалів на пошану Василя Лева (1903-1991). Львів-Нью-Йорк-Париж-Сідней-Торонто, 1995. Т. 211. С. 261-274 і Комар Людмила. «Лісова пісня» Лесі Українки і «Зачароване коло» Люціана Риделя. СіЧ. 1993. № 5. С. 55-69.
7. Вороний Микола. «Казка старого млина. Драма». Микола Вороний. Твори. К.: Дніпро, 1991. С. 651-656.
8. Черкасенко Спиридон. Казка старого млина. Спиридон Черкасенко. Твори: у 2-х т. К.: Дніпро, 1991. Т. 1. С. 458-457.
9. Там само.

10. Там само.
11. Там само.
12. Там само.
13. Там само.
14. Там само.
15. Мишанич Олекса. В безмежжі зим і чужини... (Повернення Спиридона Черкасенка). Твори: В 2-х т. Т.1.К.: Дніпро, 1991. С. 5-42.
16. Дем'янівська Людмила. Художні пошуки в українській драматургії початку ХХ ст.. (Символічна драма С. Черкасенка й О. Олеся). Українська література: Матеріали 1 конгресу Міжнародної асоціації україністів. К: Наукова думка, 1989. С. 133-150.
17. Див.: Засенко Олекса. Творчість В. Стефаніка і деякі аспекти дослідження дожовтневої української літератури. Радянське літературознавство. 1971. № 5. С. 49-58.
18. Ставицький О. Ф. Драматургія. Історія української літератури: У 8-ми т. Т.5. К.: Наукова думка, 1968. С. 451-499. (Схожі заполітизовані думки висловлює тут же й П. Й. Колесник у розділі «Модерністи»).
19. Олійник Оксана. Початки символізму в українській драматургії (На матеріалі п'єс О. Олеся та С. Черкасенка). Дис...канд..філол. наук... К., 1997.
20. Гординський Ярослав. Головні напрями в сучасній німецькій драмі. ЛНВ. 1925. Кн.4. С. 314-323.
21. Олійник Оксана. Початки символізму в українській драматургії (На матеріалі п'єс О. Олеся та С. Черкасенка). Дис...канд..філол. наук... К., 1997.
22. Петров В. «Їм промовляти душа моя буде: «Лісова пісня» Лесі Українки та її інтерпретації». Упоряд. В. Агеєва. К.: Факт, 2002. С.149-169.
23. Там само.
24. Там само.
25. Там само.
26. Задеснянський Р. «Лісова пісня» Лесі Українки та «Затоплений дзвін» Гавптмана. Творчість Лесі Українки: Критичні нариси (Видання друге, доповнене). Мюнхен: Українська критична думка, 1973. С. 122-136.
27. Див., приміром: Погребенник Ярослава. Лєся Українка у зв'язках з німецькою культурою. Лєся Українка: Публікації. Статті. Дослідження. К.: Наукова думка, 1984. С. 213-238. До речі, саме типологічна концепція художнього мислення лягла в основу статті румунської україністки Магдаліни Ласло-Куцюк «Лєся Українка і Гергарт Гауптман». Велика традиція. Бухарест: Критеріон, 1979. С. 236-258.
28. Задеснянський Р. «Лісова пісня» Лесі Українки та «Затоплений дзвін» Гавптмана. Творчість Лесі Українки: Критичні нариси (Видання друге, доповнене). Мюнхен: Українська критична думка, 1973. С. 122-136.

29. Романенчук Богдан. Гергарт Гауптман. Київ: Філядельфія, 1959. Ч. 4 (55). Липень-серпень. С. 26-32.
30. Кравченко Осип. Гергарт Гауптман і українська література. Зб. Праць і матеріалів на пошану Василя Лева (1903-1991). Львів-Нью-Йорк-Париж. 1991 С. 261-274.
31. Там само.
32. Стещенко Оксана. Ясній пам'яті товариша. Спогади про Лесю Українку. Видання друге, доповнене. К.: Дніпро, 1971. 319-331.
33. Дем'янівська Людмила. Художні пошуки в українській драматургії початку ХХ ст. (Символічна драма С. Черкасенка та О. Олеся)... С. 133-150.
34. Цит. за виданням: Wyspianski Stanislaw. Wesele. Dramat. Wydanie III (poprawione). Warszawa: KAMA, 1999; Terlecka A.M. Stanislaw Wyspianski and Symbolism, Roma Intyzm, 1985; Kuligowska-Korzeniewska Anna. Czwarty akt "Wesela". Studium artysty. Materiały z sesji naukowej na Uniwersytecie Jagiellońskim 7-9 czerwca 1995. Pod redakcją naukową Ewy Miodonskiej-Brookes. Kraków: Universitas, 1996. S. 209-227.
35. Олесь О. По дорозі в Казку. Твори: В 2-х т. Т. 2. К.: Дніпро, 1999.
36. Євшан М. Червоні маки. Микола Євшан. Під прапором мистецтва. К., 1910. С. 13
37. Олійник Оксана. Початки символізму в українській драматургії (на матеріалі п'єс О.Олеся та С. Черкасенка). Дис... канд. філол. наук. К., 1997.
38. Олесь О. По дорозі в Казку. Твори: в 2-х т. Т. 2. К.: Дніпро, 1999.

TYPOLOGY OF AUTHOR'S MODELS OF ARTISTIC THINKING IN UKRAINIAN AND WESTERN EUROPEAN SOCIAL PHILOSOPHICAL AND SYMBOLIC DRAMA

S. I. Khorob

*Vasyl Stefanyk Precarpathian National University;
76000, Ivano-Frankivsk, Shevchenko St., 57;
e-mail: stepan.khorob@pnu.edu.ua*

In recent years, scientists have systematically studied the theoretical and historical literary foundations of Ukrainian and Western European symbolism. However, their artistic features in the dramatic and theatrical world, both in national and foreign cultures, have not yet been definitively revealed. One of the important factors of such research is the comparative-typological method in the study of this model of the author's ideological and aesthetic thinking. Therefore, the proposed article aims to find out the peculiarity of the

Ukrainian form of this modernist structure and its self-sufficiency in comparison with Western European analogues of the late 19th and early 20th centuries. Therefore, the comparative-typological method and the cultural-historical methodology become productive in this research. Actually, this is the novelty of the proposed literary study, which will definitely add a scientific touch to the identification of the national self-worth and self-identity of the author's models of symbolism, in particular, based on the material of the analyzed social philosophical dramatic works. After all, our science has not carried out such a consistent and systematic analysis of the genre of the social philosophical symbolist play. Therefore, this study will be one of such literary attempts in the direction of comparative typological research. According to it, in fact, the practical significance of such a study follows: its results can be used to clarify the national model of symbolism, in particular, its self-sufficiency in Ukrainian dramatic and theatrical culture for historians of our writing and stage art, for writing scientific works on modernism as an aesthetic phenomenon, for further elucidation of the originality of the genre of Ukrainian social philosophical drama, for post-graduate students and doctoral students who study the problems of functioning of modernist types of artistic thinking in Ukraine and in Europe.

Key words: *symbolism, typology of artistic thinking, social philosophical drama, models of modernism*