

КИЇВСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ  
ІМЕНІ ТАРАСА ШЕВЧЕНКА  
ІНСТИТУТ ФІЛОЛОГІЇ

*Вікторія АТАМАНЧУК*

**ХУДОЖНЄ КОНСТРУЮВАННЯ  
СВІДОМОСТІ ГЕРОЯ  
В УКРАЇНСЬКІЙ ДРАМАТУРГІЇ  
20-50-Х РОКІВ ХХ СТ.**

*Монографія*

2019

УДК 821.161.2–2 «192/195» (081)

ББК 83.3.(4Укр)6

А 92

*Рекомендовано Вченою радою Інституту філології  
Київського національного університету імені Тараса Шевченка  
(протокол № 10 від 28 травня 2019 року)*

**Науковий редактор:**

*Семенюк Г. Ф.*, доктор філологічних наук, професор, заслужений діяч науки і техніки, директор Інституту філології Київського національного університету імені Тараса Шевченка.

**Рецензенти:**

*Бровко О. О.*, доктор філологічних наук, професор, завідувач кафедри української літератури і компаративістики Інституту філології Київського університету імені Бориса Грінченка;

*Гнатюк М. М.*, доктор філологічних наук, професор кафедри історії української літератури, теорії літератури та літературної творчості Інституту філології Київського національного університету імені Тараса Шевченка;

*Михида С. П.*, доктор філологічних наук, професор, проректор з наукової роботи Центральноукраїнського державного педагогічного університету імені Володимира Винниченка.

**Атаманчук В.П.**

Художнє конструювання свідомості героя в українській драматургії 20-50-х років ХХ ст.: монографія / Атаманчук В.П. Кам'янець-Подільський: ТОВ «Друкарня «Рута», 2019. 408 с.

У монографії, – на основі аналітичної інтерпретації свідомості драматичного персонажа, – обґрунтовується, що «свідомість» у літературознавстві може слугувати специфічним засобом створення можливостей для координування рекурсивних площин між реальністю та теоретично безкінечними відображеннями, оскільки художні тексти, у яких герої наділені когнітивними властивостями, є породженням когнітивної діяльності творця. Художньо сконструйована свідомість персонажів віддзеркалює сутність процесу конструювання відображень як конститутивної властивості свідомості.

Встановлено, що репрезентація категорії свідомості у драматургії обумовлюється жорсткими рамками драматичної форми, які регламентуються побудовою драматичної дії у параметрах динамічності, напруженості, чіткості за допомогою засобів безпосереднього відображення динаміки (у вигляді вчинків, подій), їх словесних еквівалентів, діалогічної форми. Категорія свідомості у заданих драматичною формою вимірах характеризується концентрацією вираження внутрішніх процесів, які виявляються через дію та пріврівняні до дії висловлювання драматичних персонажів. Доведено, що у драматургії відбувається кристалізація та стрімке вивільнення художнього смислу; за допомогою архітектонічних обмежень організовується та перерозподіляється внутрішня багатоманітність і багатозначність категорії свідомості.

Основні ідеї та положення монографії пройшли масштабні апробації внаслідок здійснених авторкою численних публікацій та її участі у багатьох вітчизняних і міжнародних наукових конференціях.

Для наукових працівників, літературознавців, учителів, аспірантів, магістрантів, студентів.

ISBN 978-617-7626-68-7

doi.org/10.32626/978-617-7626-68-7/2019-408

© В. П. Атаманчук, 2019

# ЗМІСТ

<b>ПЕРЕДМОВА.....</b>	<b>5</b>
-----------------------	----------

<b>РОЗДІЛ I. СМИСЛОВІ ТА ЕСТЕТИЧНІ ОСОБЛИВОСТІ МОДЕЛЮВАННЯ СВІДОМОСТІ В ХУДОЖНІЙ ЛІТЕРАТУРІ.....</b>	<b>11</b>
1.1. Феномен свідомості у філософському дискурсі.....	11
1.2. Літературознавча рецепція поняття свідомості.....	19
1.3. Специфіка відтворення свідомості дійових осіб у драматургії.....	33
1.4. Теоретичні засади вивчення української драматургії.....	40
1.5. Новітні методологічні орієнтири дослідження української драматургії .....	74

<b>РОЗДІЛ II. ТЕМПОРАЛЬНІСТЬ СВІДОМОСТІ ПЕРСОНАЖА ЯК КОНСТИТУТИВНИЙ ЧИННИК УКРАЇНСЬКОЇ ДРАМАТУРГІЇ ПЕРШОЇ ПОЛОВИНИ 20-Х РОКІВ ХХ СТ.....</b>	<b>91</b>
2.1. Свідомість як простір розгортання драматичної дії у драматичних поемах Ю. Липи .....	91
2.2. Проекції внутрішньої реальності у конфлікті драматичних творів Є. Карпенка.....	110
2.3. Свідомість героя крізь призму жанрових і стилевих параметрів (драматургія М. Ірчана, Я. Мамонтова, Д. Николишина, Д. Гунькевича).....	135

<b>РОЗДІЛ III. АПРОКСИМАЦІЯ СВІДОМОСТІ ТА РЕАЛЬНОСТІ В УКРАЇНСЬКІЙ ДРАМАТУРГІЇ ДРУГОЇ ПОЛОВИНИ 20-Х РОКІВ ХХ СТ. ....</b>	<b>161</b>
3.1. Художня репрезентація свідомості героя у неоромантичній драматургії Л. Старицької-Черняхівської, М. Семенка .....	161
3.2. Свідомість героя у світлі неореалістичного історизму (драматичні твори К. Буревія, Г. Хоткевича).....	182
3.3. Свідомість у форматі ілюзій у драматичних творах М. Куліша, В. Винниченка, І. Дніпровського .....	199

<b>РОЗДІЛ IV. СВІДОМІСТЬ ГЕРОЯ ЯК ДЖЕРЕЛО ФОРМУВАННЯ ІНШОЇ РЕАЛЬНОСТІ В УКРАЇНСЬКІЙ ДРАМАТУРГІЇ 30-Х РОКІВ ХХ СТ.</b>	<b>226</b>
4.1. Свідомість у площині метафізичних та філософських символів у драматургії І. Кочерги, М. Куліша	226
4.2. Міфологізація свідомості у п'єсах О. Олеся	247
4.3. Свідомість у категоріях свого – чужого у драматичних творах Г. Лужницького, С. Ковбея, М. Чирського, Д. Гунькевича, Л. Мосендза	261
<b>РОЗДІЛ V. РІВНІ ХУДОЖНЬОЇ ВІРТУАЛІЗАЦІЇ СВІДОМОСТІ ПЕРСОНАЖА В УКРАЇНСЬКІЙ ДРАМАТУРГІЇ 40-50-Х РОКІВ ХХ СТ.</b>	<b>281</b>
5.1. Свідомість у координатах неореалізму та абсурду у драматургії Л. Коваленко	281
5.2. Свідомість у вимірах імовірностей у драматичних творах Ю. Косача	291
5.3. Одивнення свідомості у п'єсах І. Костецького	309
5.4. Метафізична свідомість у драматургії І. Огієнка	327
5.5. Аксиологічні аспекти свідомості у драмі Ю. Яновського («Дочка прокурора»)	351
<b>ВИСНОВКИ</b>	<b>361</b>
<b>СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ</b>	<b>369</b>

## ПЕРЕДМОВА

В українському літературознавстві достатньо чітко увиразнюються когнітивні аспекти досліджень, що вказують на посилення уваги до внутрішніх процесів творення, сприйняття, функціонування художньої літератури. Застосування когнітивного методу у літературознавстві передбачає розгляд текстів як метаментальних конструкцій, що складаються з різнорівневих поняттєвих структур. Когнітивний підхід акцентує увагу на вивченні поняттєвого каркасу текстів, наповнюваного художнім смислом, та кореляцій між поняттями як структурними та художніми величинами.

Вивчення категорії свідомості у літературі утворює можливості для координування рекурсивних площин між реальністю та теоретично безкінечними відображеннями, оскільки художні тексти, у яких герої наділені когнітивними властивостями, є породженням когнітивної діяльності творця. Художньо сконструйована свідомість персонажів віддзеркалює сутність процесу конструювання відображень як конститутивної властивості свідомості.

Репрезентація категорії свідомості у драматургії обумовлюється жорсткими рамками драматичної форми, що регламентується побудовою драматичної дії у параметрах динамічності, напруженості, чіткості за допомогою засобів безпосереднього відображення динаміки (у вигляді вчинків, подій), їх словесних еквівалентів, діалогічної форми. Категорія свідомості у заданих драматичною формою вимірах характеризується концентрацією вираження внутрішніх процесів, які виявляються через дію та прирівняні до дії висловлювання драматичних персонажів. У драматургії відбувається кристалізація та стрімке вивільнення художнього смислу; за допомогою архітектонічних обмежень організовується та перерозподіляється внутрішня багатоманітність і багатозначність категорії свідомості.

Вибір категорії фікційної свідомості у якості предмета дослідження української драматургії 20-50-х років ХХ ст. пояснюється посиленням позицій гуманітарних наук в екстраполяціях когнітивістики. Вивчення механізмів художнього моделювання свідомості у драматичних творах розширює мережу художніх осягнень через акцентування уваги на відображувальних, комунікативних, аксіологічних телеологічних функціях, які постають у ролі специфічних показників динаміки художності.

Західна гуманітарна наука демонструє продуктивний розвиток когнітивної теорії у межах літературознавчих студій, що підтверджують численні розвідки. У зарубіжній гуманітаристиці когнітивні аспекти

увиразняються у дослідженнях М. Берка [528], Дж. Данверса [534], К. Келена [551], Д. Кон [532], А. Палмера [556], Б. Річардсона [558], П. Стоквелла [560], М. Тернера [562], М. Флуденік [541], В. Хейні [542], Л. Хермана і Б. Вервіка [543], В. Чейфа [530] та ін.

Вивчення художньо сконструйованої свідомості драматичних персонажів в американській та західноєвропейській гуманітарній науці репрезентоване у дослідженнях Х. Портера Еббота [519], Ш. Нера [554], Р. Кортні [533], Л. Хоган [545], П. К. Хогана [546; 547; 548], В. Херман [544] та ін.

Витоки когнітивного літературознавства в Україні пов'язані із ґрунтовними працями Т. Бовсунівської [64; 65]. О. Астаф'єв використовує термін «художня свідомість», здійснюючи дослідження поезії у стильових проєкціях [15]. Методологія когнітивного літературознавства застосована у розвідках Т. Гребенюк [120], С. Луцак [276], С. Михиди [304], С. Філатової [462] та ін. Міждисциплінарний підхід до вивчення літературознавчих явищ, рецептивні напрями досліджень простежуються у працях Г. Клочека [195], М. Кодака [208], Г. Сивоконя [405] та ін. Наукові пошуки українських дослідників засвідчують інтерес до вивчення фікційної свідомості як фрагмента літературознавчого дискурсу.

Дослідження проблеми відтворення свідомості у драматургії 20-50-х років ХХ ст. виявляється продуктивним з огляду на потребу формування цілісної художньої парадигми української драматургії означеного періоду, що включає художні форми вияву свідомості у драматичних творах, оскільки літературознавці категорію свідомості у драматургії розглядали побіжно. Періодизація 20-50-х років обумовлюється накладанням соціокультурних та історичних координат на ідейно-естетичні параметри української драматургії, оскільки починається періодом українських національно-визвольних змагань, з яким співпав найбільший розквіт української літератури (що розпадається на два етапи: у першій половині 20-х років осмислюються передумови, наслідки та реалії визвольної боротьби, у другій половині 20-х років посилюється передчуття подальших негативних змін), охоплює період репресивних 30-х років та закінчується періодом воєнних та післялявоєнних років, які засвідчили зрушення в усіх сферах буття внаслідок посткатастрофічних подій. Вказані позалітературні чинники істотно впливають на форми відображення свідомості в українській драматургії 20-50-х років.

Систематизацію процесів розвитку драматургії та теоретичне осмислення літературознавчих явищ у драматургії ХХ ст. здійснили Г. Семенюк [398], М. Кудрявцев [243], Н. Малютіна [282], Т. Свєрбілова [381], С. Хороб [484]. Праці дослідників становлять фундаментальні підвалини українського драмознавства.

Проблеми теорії та історії драми розгорнуто та глибинно досліджували Ю. Барабаш [46], Е. Бентлі [54], В. Беньямін [55], О. Бондарева [70], С. Васильєв [79], Т. Вірченко [89], Р. Гілман [549], В. Гуменюк [131], К. Гутке [550], О. Гнідан [113], Л. Дем'янівська [141], М. Есслін [538], О. Когут [206], А. Козлов [210], Р. Козлов [212], Л. Залеська Онишкевич [168], К. Ілам [537], К. Кібузинська [552], С. Кочерга [238], М. Ласло-Куцюк [258; 259], І. Михайлин [301], Л. Мороз [317], М. Неврлий [325], В. Панченко [339; 340], М. Пфістер [557], П. Сонді [415], Дж. Стайн [417; 418], Дж. Стокдейл [553], О. Чирков [493], М. Шаповал [498], Ю. Шерех [502; 503; 504] та ін. Важливі теоретичні спостереження представлені у театрознавчих розвідках Е. Барба [524], Р. Барта [49], Г. Веселовської [82], В. Вортена [563], У. Еко [536], О. Клековкіна [192], Н. Корнієнко [223], О. Красильникової [239], Н. Мірошніченко [307], П. Паві [334], Л. Танюка [438], Е. Фішер-Ліхте [540], С. Шепарда [559] та ін. Студії з проблем теорії та історії літератури репрезентовані у дослідженнях О. Астаф'єва [12; 13; 14; 15; 16; 17; 18], Н. Бернадської [57], Т. Бовсунівської [66], О. Бровко [73], Я. Вільної [88], М. Гнатюк [108; 109; 111; 112], Л. Грицик [126], Г. Клочека [195], Ю. Коваліва [201; 202; 203], Н. Копистянської [216; 217], І. Мегели [296], М. Наєнка [322], В. Погребенника [353], О. Романенко [369], М. Сулими [433], О. Ткаченка [447; 448; 449; 450; 451], М. Ткачука [452], О. Турган [456; 457], Н. Шляхової [505], Г. Штона [506] та ін.

Синтез напрацювань у галузі досліджень з когнітивного літературознавства, теоретичних здобутків у сфері драматургії утворює передумови для вивчення художніх трансформацій категорії свідомості в українській драматургії 20-50-х років ХХ ст. Потреба такого дослідження обумовлюється відсутністю в українському літературознавстві праць, у яких би системно розглядалися художні форми вираження фікційної свідомості у драматургії названого періоду. Дослідження драматургії через призму вивчення художньо змодельованої у творах свідомості дає змогу виявити глибинні структурні компоненти, які формують художню цілісність на рівні внутрішніх синергетичних процесів, розкривають універсальні механізми побудови художніх вимірів, площин, структур на основі аналізу взаємозв'язків між відображенням зовнішньої та внутрішньої реальності у драматичних творах.

Змістові викладки монографічного твору «Художнє конструювання свідомості героя в українській драматургії 20-50-х років ХХ ст.» подані у ракурсі окреслених нижче рубрик:

## **ПЕРЕДМОВА**

**Розділ I. Смыслові та естетичні особливості моделювання свідомості в художній літературі**

***Розділ II. Темпоральність свідомості персонажа як конститутивний чинник української драматургії першої половини 20-х років ХХ ст.***

***Розділ III. Апроксимація свідомості та реальності в українській драматургії другої половини 20-х років ХХ ст.***

***Розділ IV. Свідомість героя як джерело формування іншої реальності в українській драматургії 30-х років ХХ ст.***

***Розділ V. Рівні художньої віртуалізації свідомості персонажа в українській драматургії 40-50-х років ХХ ст.***

### **ВИСНОВКИ**

#### **Список використаних джерел**

В цілому матеріал монографії ілюструє реалізацію моделі художнього відображення категорії свідомості в українській драматургії 20-50-х років ХХ ст., яка вибудовувалась на основі системного аналізу поліаспектних явищ. Літературознавчі дослідження художньої репрезентації свідомості виявили багатofокусні проекції аналізу, спрямованого на вивчення внутрішніх, зовнішніх, інтеракційних параметрів свідомості у літературному творі. Ці дослідження вказують також і на те, що релевантними засобами відображення свідомості у драматургії є образи дійових осіб, драматичний конфлікт, драматична дія.

На основі концептуальних ідей здійсненого монографічного дослідження отримано такі основні результати:

1. Здійснено на основі масштабного аналізу відповідних літературних джерел об'єктивне обґрунтування і оцінку того феномену, що українське літературознавство представляє фундаментальні дослідження української драматургії ХХ ст., які систематизують та уніфікують драматургічний процес, окреслюють його типологічні, жанрові, стильові координати. При цьому в українській драматургії 20-50-х років ХХ ст. відбуваються істотні ідейно-естетичні зміни, які відбиваються на особливостях відображення свідомості дійових осіб та ідей, які насичують драматичні тексти. Реконструкція свідомості у драматичних творах здійснюється шляхом аналізу безпосередньо відображених внутрішніх процесів (у вигляді внутрішніх дій, внутрішніх конфліктів, монологів, ремарок); за допомогою вивчення зовнішніх процесів (у вигляді діалогів, полілогів, вчинків і взаємодій, зовнішніх конфліктів) й формулювання внутрішніх відповідників, причин, взаємообумовленостей. Водночас на окреслення обширів свідомості дійових осіб впливають причинно-наслідкові зв'язки, сюжетно-композиційні кореляції, які простежуються у драматичних творах, що визначають загальні обриси функціонування свідомості та визначають важливі внутрішні параметри. Як правило, у драматичних творах відображаються обов'язкові



етапи трансформації свідомості дійових осіб, обумовлені динамічністю та напруженістю драматичної дії, що реалізується через вагомі зовнішні та внутрішні зміни. Лімінальні події (обставини, чинники) виконують роль факторів, що інтенсифікують внутрішні процеси у свідомості дійових осіб через реакції, які спричинюють модифікації чи перетворення внутрішньої реальності героїв.

2. Доведено, що специфіка відображення свідомості у драматургії обумовлюється напруженістю, загостреністю та динамікою дії, які виступають обов'язковими атрибутами драматичних творів. Тому внутрішні процеси, які відбуваються у свідомості дійових осіб, характеризуються сконденсованістю і сфокусованістю, оскільки відтворюють реакції на змінні та плинні реалії або їх проєктують. Водночас свідомість героїв являє собою внутрішній простір, у якому відбуваються перемикання між різноманітними ракурсами сприйняття та відображення, які виявляють різні рівні осягнення й концентрації, що впливають на формування конфлікту. Відображення внутрішньої реальності дійових осіб охоплює граничні процеси, які визначають різну інтенсивність та напруженість конфлікту. Цілковите ототожнення і розчинення свідомості у відображеннях чи проєкціях, сприйняття розрізнених фактів посилює емоційні відгуки дійових осіб та сприяє максимальному загостренню конфлікту. Відокремлення свідомості від створених нею проєкцій, ілюзій, переконань, здатність героїв їх усвідомлювати та сприймати явища у взаємозв'язках і взаємообумовленостях надає конфліктові значимості й зрівноваженості. Водночас вагому роль відіграють конфлікти, спрямовані на подолання негативних явищ, супроводжувані усвідомленням суперечностей та цілей при відсутності розгалужених рефлексій дійових осіб.

3. Теоретично і методологічно підтверджено, що свідомість дійових осіб перетворюється на важливий компонент структури драматичного твору: спостерігаються різні співвідношення між віддзеркаленням внутрішньої реальності дійових осіб та відображенням інших складових елементів драми (драматичної дії, конфлікту). Варіанти таких співвідношень визначають відтворення драматичної дії і конфлікту через відображення свідомості, що формує художній простір; зображення свідомості через дію й конфлікт, які набувають конститутивного значення; збалансоване поєднання усіх компонентів. Вагомого значення набуває відтворення симетричних та асиметричних взаємовпливів на основі подібності чи протиставлення: свідомість дійових осіб програмує розгортання подій та конфлікту, активізуючи найбільш вірогідні лінії розвитку, які відповідають параметрам внутрішньої реальності героїв; об'єктивна дійсність визначає контури процесів, які відбуваються у свідомості героїв.

Презентована монографія відбулася внаслідок підтримки і спілкування з багатьма людьми: рідними, колегами, однодумцями та опонентами. Слова щирої і глибокої подяки я висловлюю науковому консультанту, доктору філологічних наук, професору, заслуженому діячу науки і техніки, директору Інституту філології Київського національного університету імені Тараса Шевченка Григорію Фоковичу Семенюку за неоціненні поради і конструктивний аналіз моєї праці. Слова глибокої вдячності адресую доктору філологічних наук, професору, завідувачу кафедри історії української літератури, теорії літератури та літературної творчості Інституту філології Київського національного університету імені Тараса Шевченка Людмилі Василівні Грицик за професійні і людські прихильність та щирість. Висловлюю щиро вдячність за цінні поради, підтримку, співпрацю і об'єктивні зауваження докторам філологічних наук, професорам: Олександру Григоровичу Астаф'єву, Ніні Іванівні Бернадській, Мирославі Михайлівні Гнатюк, Ярославі Володимирівні Вільній, Людмилі Михайлівні Задорожній, Юрію Івановичу Коваліву, Оксані Миколаївні Сліпушко, Анатолію Олександровичу Ткаченку, Олені Віталіївні Романенко, Мар'яні Олександрівні Шаповал; кандидату філологічних наук, доценту Галині Миронівні Жуковській. Вдячна за можливість долучення до співпраці з творчим колективом кафедри та Інституту філології Київського національного університету імені Тараса Шевченка.

Щиро дякую вельмишановним рецензентам – доктору філологічних наук, професору, завідувачу кафедри української літератури і компаративістики Інституту філології Київського університету імені Бориса Грінченка Олені Олександрівні Бровко; доктору філологічних наук, професору кафедри історії української літератури, теорії літератури та літературної творчості Інституту філології Київського національного університету імені Тараса Шевченка Мирославі Михайлівні Гнатюк; доктору філологічних наук, професору, проректору з наукової роботи Центральноукраїнського державного педагогічного університету імені Володимира Винниченка Сергію Павловичу Михиді – за висловлені зауваження і корисні поради щодо вдосконалення змісту і форми рукопису.

# РОЗДІЛ I. СМИСЛОВІ ТА ЕСТЕТИЧНІ ОСОБЛИВОСТІ МОДЕЛЮВАННЯ СВІДОМОСТІ В ХУДОЖНІЙ ЛІТЕРАТУРІ

## *1.1. Феномен свідомості у філософському дискурсі*

Е. Гуссерль визначає сутність свідомості через самозосереджене буття свідомості, яке охоплює усі форми сприйняття і водночас виходить за межі змісту сприйняття. Свідомість у Е. Гуссерля співвідноситься із функціями сприйняття. Поняття «трансцендентальна свідомість» виявляється фундаментальним для дослідника в окресленні непізнаного механізму осягнення. У переживанні як формі вияву свідомості, спрямованої на предметне пізнання, філософ характеризує ту понятійну сутність, яка його визначає.

Вчений виокремлює безпосереднє предметне сприйняття та сприйняття, опосередковане процесом ментального чи аглютинативного відтворення. Науковець особливо підкреслює розрізнення змісту сприйняття від самого сприйняття, яке існує як даність, що у різних формах актуалізує осягнення розмаїтих явищ. Він розглядає сприйняття у всій сукупності багатоманітних можливостей споглядання та сутнісного відображення.

Відбувається увиразнення спрямованості сприйняття, яка розглядається у зовнішньому (орієнтованому на зовнішні по відношенню до сприйняття явища) та внутрішньому (зосередженому на самому сприйнятті та його спрямованості) вимірі. Філософ окреслює різні характеристики сприйняття явищ через визначення їхніх об'єктивних та суб'єктивних означників.

Дослідник виділяє різні рівні усвідомлення: безпосереднє усвідомлення реалій, опосередковане усвідомлення самих процесів сприйняття, зумовлених різними чинниками. Вчений використовує терміни «іманентне сприйняття» та «трансцендентне сприйняття» для вираження особистісних (внутрішніх) та позаособистісних (зовнішніх) параметрів перцепції. Іманентне сприйняття характеризується як цілісність самого процесу сприйняття і того, що осягається як його складові частини. Трансцендентне сприйняття визначається операціями із ментальними побудовами, які відображають опосередковану інформацію про об'єкти, що не є складовими елементами самого сприйняття.

Вказується на взаємозв'язок між індивідуальною свідомістю та свідомістю світу, що дає можливість Е. Гуссерлю простежити їхні різні сутнісні прояви.

Дослідник відмежовує безпосереднє сприйняття, яке ототожнює з поняттям трансцендентності усвідомлюваного, від образно-символічного уявлення. Підкреслюється принципова різниця між об'єктом, який сприймається, та образом, знаком, символом, що виступають у ролі сконструйованого відображення. Сміслом сприйняття філософ називає пряме осягнення у конкретних часових та просторових параметрах.

Утверджується різні способи усвідомлення – від неявної констатації до предметного осмислення, що репрезентують різні рівні включеності сприйняття у процес осягнення.

Дослідник розглядає стани сприйняття і усвідомлення як свідчення проявів свідомості та її дійсності. Процеси, які відбуваються у свідомості, на думку вченого, можуть істотно відрізнитися за ступенем вияву реального: зміст фантазій є не реальним, але сам механізм утворення фантазій свідчить про його реальність.

Визначається суб'єктність свідомості як базова ознака сутності та існування. Філософ переключає увагу із суб'єктного сприйняття на світ як сукупність достоту непізнаваних об'єктів. Водночас вчений наголошує на ймовірностях уточнення сприйняття внаслідок його розгортання, яке призводить до усвідомлення його нереальності, маючи на увазі сні, галюцинації, ілюзії, що до певного моменту сприймаються як реальні. Вказується складність процесу переживання, яке імовірно може складатися з різних, змінних явищ, що можуть зазнавати сутнісних перетворень, відокремлено та у взаємодіях, викликаючи відповідні зміни у наповненості сприйняття. Одночасно підкреслюється незмінність сприйняття як самототожного і абсолютного у своїй сутності явища.

Дослідник конструє різні можливості і допущення: розмірковує про світ, який пізнається через сприйняття, і можливість його існування поза сприйняттям, а також розглядає імовірність сприйняття, обмеженого самим лише сприйняттям задля окреслення незмінності інтенційних властивостей свідомості. Поняття досвіду для вченого стає мірилом реальності будь-яких фізичних предметів і явищ. У контексті досвіду він осмислює співвідношення між реальними фактами та їхнім відображенням Е. Гуссерль відзначає: «Але ми можемо піти далі у цьому напрямі: немає обмежень, які стримували би нас у тій деструкції речової об'єктивності, – корелята до свідомості нашого досвіду, яку здійснює наша думка» [137, с. 144].

Відштовхуючись від досвіду, який здобувається внаслідок взаємодії з певними реаліями, що підпорядковуються визначеним механізмам

їхнього функціонування, філософ формулює твердження про безкінечні можливості ейдетичного конструювання різноманітних ментальних структур, які базуються на припущеннях, здійснених на основі розвитку ідеї про саморозгортання свідомості у процесі досвіду. Через відображений у свідомості досвід учений розглядає поняття трансценденції, яке окреслює межі пізнаваності, оскільки саме це поняття ґрунтується на відображенні непізнаваності на основі сутнісного змісту, сприйняття, досвіду, репрезентованого через певні взаємозв'язки.

Дослідник вказує на внутрішню мотиваційну обумовленість та її модифікації, яка виявляється атрибутом трансценденції, через опосередкований пізнанням взаємозв'язок свідомості із тими фактами, предметами, незалежно від їхньої реальності чи імовірності, які свідомість осягає. Виокремлюється потенційні можливості реалізації сутності, які ще не набули фактичного вираження, але стосуються «визначеного горизонту» [137, с. 146] здобутого і дієвого досвіду. Горизонт, на думку ученого, співвідноситься із невизначеністю, яка розглядається як сукупність можливого, підпорядкованого детермінованим закономірностям. Поняття горизонту визначає відповідний йому і залежний від нього контур ймовірностей. Реалізований досвід, за спостереженням філософа, включає здатності до безмежного розширення його обсягу внаслідок прокреслення векторів подальших імовірних втілень за принципом зумовленості.

Е. Гуссерль обґрунтовує фрактальність пізнання, оскільки в усвідомленні фрагменту («я» дослідника) по відношенню до інших фрагментів (інших «я») міститься інформація про цілісність, яка постає для ученого як «інтерсуб'єктивний світ» [137, с. 148], що охоплює множинні екстраполяції свідомості у її всезагальній сутності.

Філософ формулює узагальнені закономірності функціонування свідомості, згідно з якими свідомість є самодостатньою по відношенню до буття. Водночас буттєві прояви, на думку вченого, набувають реальності завдяки усвідомленому осягненню, яке він асоціює із досвідом, на відміну від штучних логічних побудов.

Утверджується відносна пізнаваність трансцендентного через його опосередкованість механізмами сприйняття, що у процесі його вигострення й утвердження чітких взаємовідповідностей призводить до формування передумов для дефініції трансцендентного. Учений відзначає: «Між свідомістю і реальністю воістину зяє прірва смислу» [137, с. 151].

Науковець розглядає свідомість у різних аспектах. Він називає свідомість «замкненим у собі взаємозв'язком буття, а саме взаємозв'язком абсолютного буття» [137, с. 152], що характеризується герметичністю. Зміщуючи увагу з «чистої» свідомості на зовнішній континуум у часових та

просторових координатах, дослідник вказує на підпорядкованість окремого буття, яке досягається свідомістю через досвід.

Учений протиставляє різні можливості пізнання, тим самим розкриваючи зміст поняття «феноменологічної редукції». Він вказує на залежність реальності у її різноманітних виявах, які включають реальність окремого і реальність цілого, від її досягнення, що, на думку дослідника, вказує на відсутність її «абсолютної сутності» [137, с. 153]. Водночас відзначається самодостатність і самозавершеність свідомості, а предметом зацікавлення філософа стає «чиста свідомість в її абсолютному самотутті» [137, с. 151].

Е. Гуссерль відрізняє «чисту» свідомість від простої здатності усвідомлювати сам процес мислення за допомогою вказівок на інтенсивність та масштабність розмірковувань, що дозволяють досягнути глибинного рівня усвідомлення. Істотними відмінностями «чистої» свідомості дослідник називає самозавершеність та всеохопність, оскільки на цю свідомість не впливають усі інші обшири свідомості, і водночас вона їх всі охоплює. Утверджується співвідносність трансцендентної свідомості і трансцендентного буття. Учений, визначаючи сутність «чистої» свідомості, стверджує: «Ця сфера є всеприсутність абсолютного буття у тому визначеному смислі, якому дозволили проявитися наші аналізи» [137, с. 156].

Пізнання абсолютного, на думку ученого, можливе у випадку відповідного способу досягнення, який повинен ґрунтуватися на абсолютному. У пізнанні абсолютної свідомості підкреслюється необхідність інтуїтивного розуміння, із яким, за задумом ученого, повинні співвідноситися теоретичні розмісли, що допомогли би окреслити певні параметри теологічних основ, які не підлягають осмисленню у межах причинних обумовленостей.

Науковець уточнює кореляції між відображеннями фізичних об'єктів в уяві та самими об'єктами. Він розглядає сутність відображень у сприйнятті як атрибути непізнаваності, яку можна досягнути лише опосередковано. Дослідник стверджує: «трансцендентність фізичної речі – це трансцендентність того, що конститується у свідомості і пов'язаного зі свідомістю буття» [137, с. 167]. Рівень усвідомленості, на думку ученого, визначає межі оприявлення трансцендентного. Він розмежував уявлення про матеріальний світ, які формуються на основі чуттєвого сприйняття, та абстраговані форми, що стали наступним, опосередкованим та ускладненим, етапом усвідомлення.

Дослідник розглядає світ як сукупність усіх процесів і явищ, які його утворюють, виокремлюючи матеріальні та психофізичні складові. Свідомість у тлумаченнях Е. Гуссерля, постає як простір реалізації

трансцендентного й розгортання усього світу та водночас виявляється як його складова частина.

Учений розглядає апперцепцію як свідчення подвійної природи свідомості, поглиблюючи виокремлення різних видів усвідомлення, спрямованого на досягнення наповненості конкретних переживань або їхньої сутності. Він розрізняє «чисте» і психологічне переживання, простежуючи їхні співвідношення: «чисте» переживання генерує узагальнені форми, які виражаються через безпосередні переживання.

Свідомість розглядається як втілення й екстраполяції смислу, підтвердженням чого філософ вважає безсумнівні інтуїтивні досягнення. Світ набуває смислу, який дослідник ототожнює із його буттям, у просторі свідомості. Простором взаємоперетину абсолютного і буттєвого, на думку ученого, виявляється свідомість, яку він розглядає як джерело будь-яких проявів, у тому числі практичних досліджень та теоретичних конструкцій.

Розмірковування дослідника, мета яких полягає в окресленні «ідеї трансцендентально чистої свідомості» [137, с. 175], визначаються формуванням узагальненої карти абсолютної свідомості. Абсолютна свідомість стає, за підсумками вченого, тією всеосяжною субстанцією, яка пронизує усе суще, утворюючи конгломерати значень, які актуалізуються за допомогою різних рівнів сприйняття і відображення. Феноменологічна редукція, на якій наполягає філософ, демонструє концентрацію на структурах та процесах свідомості, фокусує увагу на механізмах та закономірностях, які функціонують та виявляються у межах свідомості.

Свідомість постає у вигляді простору, у якому реалізуються різні прояви досягнень і відображень. Наголошується на універсальних параметрах свідомості, які представляють безкінечні обриси сущого та розглядаються як передумова і засіб будь-якого втілення. Дослідження Е. Гуссерля стали підґрунтям для розвитку теорії свідомості, що має інтердисциплінарні виміри.

М. Хайдеггер розглядає сприйняття як спосіб оприявлення потенційних можливостей, які містяться у самому сприйнятті і за визначеними параметрами співвідносяться із тим, що сприймається. Науковець підкреслює смислову направленість сприйняття, яке означає здатність усвідомити сутність у тому випадку, якщо є розуміння буття. Дослідник обґрунтовує потребу досягнення закономірностей буття, виокремлюючи свідомість як одну із важливих категорій у формуванні цього процесу, який охоплює різні рівні усвідомлення в однонаправленому буттєвому вираженні. Він стверджує: «Сходження до Я, душі, свідомості, Dasein необхідне через цілком змістовні причини» [472, с. 95].

Визначаючи суб'єкт як самосвідомість, філософ вказує на здатність усвідомлювати свої уявлення як відмінні від нього самого. Він розглядає самосвідомість як спосіб конституювання суб'єкта, проводячи паралелі із процесом мислення. Поняття емпіричної, трансцендентальної самосвідомості, доповнені моральною самосвідомістю, утворюють відповідності між фактичною, усвідомленою в узагальненому та ціннісному смислі репрезентацією особистості.

Розгляд суб'єкта крізь призму його здатності формувати знання про самого себе стає способом аутентифікації. Дослідник відзначає: «Самосвідомість представляє собою дійсність, буття цього суцього» [148, с. 202].

У контексті розгляду взаємозв'язків між суб'єктом і об'єктом учений вказує на співвідношення між мисленням і суб'єктом за допомогою усвідомлення певного змісту. У розмірковуваннях науковця свідомість відіграє роль буттєвого відповідника (Dasein). У кореляціях між свідомістю і буттям увага зміщується на динамічні процеси, які засвідчують реалізацію сутнісних інтенцій, спрямованих на досягнення через дієві взаємодії із зовнішніми реаліями.

Свідомість визначається як присутність, що розкривається через суб'єкт і самосвідомість, проте виходить за межі означених категорій, співвідносячись із поняттям буття, яке охоплює сутнісну багатовимірність.

В. Дільтей у праці «Теорія літератури» розглядає проблеми творення у їхніх внутрішніх закономірностях. Учений обґрунтовує залежність сприйняття і уваги від внутрішніх станів, які обумовлюють особливості формування уявлень через сукупність відчуттів та їхню взаємодію.

Дослідник аналізує різні явища, які відбуваються у свідомості внаслідок сприйняття певних реалій. Розрізняються співвідношення між сприйняттям і усталеними уявленнями, а також асоціативні конструкції, які виникають у свідомості; на основі цих кореляцій науковець формулює два основних закони, які, на його думку, «характеризують елементарні властивості душевного життя» [148, с. 309]. У першому законі він простежує внутрішні механізми взаємовпливів сприйняття та уявлення, які відбуваються у свідомості. Другий закон базується на здатності до взаємного відтворення відчуттів та сприйняття.

Дослідник визначає взаємозв'язок процесів, які відбуваються у свідомості, як головну характеристику свідомості. Динаміку свідомості він ставить у залежність від взаємозв'язку процесів, що виражається у складних множинних кореляціях, що охоплюють плани розуміння, оцінки, волі, реалізації.

Свідомість учений розглядає як складну цілісність внутрішніх процесів сприйняття, усвідомлення, переживання тощо, яка втілюється



через досвід, у результаті чого відбувається осягнення конкретних фактів зовнішньої та внутрішньої дійсності.

Важливого значення науковець надає осмисленню поняття переживання (уявлення, усвідомлення), яке він розглядає як конститутивний компонент та атрибут свідомості, оскільки переживання (уявлення, усвідомлення) репрезентують явища свідомості, співвідносні із тими реаліями, які осягаються. В процесі усвідомлення дослідник виокремлює різні його складові частини, які зводяться до розуміння об'єкта і розуміння механізму сприйняття; таким способом він підкреслює єдність процесів сприйняття і усвідомлення.

Г. Гадамер оперує поняттям «дієво-історична свідомість», яка реалізується через процес розуміння, що представлений як дія, спрямована на пізнання самої себе, та водночас включає у себе сформовані у процесі історичного розвитку уявлення. Тому в осмисленні історичних фактів дослідник підкреслює взаємодію та інкорпорацію напрацьованих і актуальних експлікацій. Аналізуючи концепцію Дільтея, дослідник вказує на складні процеси, які формують історичну свідомість. Він зазначає: «Історична свідомість є способом самопізнання» [99, с. 220].

Г. Гадамер утверджує ідею самототожності осягнення, яка виявляється у здатності до усвідомлення через внутрішні параметри того, що стає предметом пізнання. Усвідомленість визначається як істотна характеристика буття та як його сутність. Він розглядає мову як універсальний простір реалізації свідомості, у якому сходяться, взаємодіють різні інтенції, утворюючи нові буттєві окреслення.

Ж. П. Сартр визначає свідомість як спроможність до інтенціонального осягнення трансцендентних явищ. Учений характеризує трансцендентальну свідомість як здатність до сприйняття, що позбавлена єдиного центру, тим самим утворюючи абсолютний простір усвідомлення, у якому і за допомогою якого відбуваються будь-які процеси осягнення. Дослідник вводить поняття «дореклексивної свідомості», що охоплює непізнавані сутнісні феномени, на яких базуються будь-які подальші рефлексії.

Утверджується існування свідомості завдяки самій свідомості, у якій учений підкреслює її буттєвість. Він уточнює положення власної концепції: «1) у свідомості немає причини; 2) вона є причина власного способу буття» [378].

У концепції науковця свідомість протиставляється буттю шляхом утворення розрізень, які вказують на абсолютну потенційність свідомості та оприявлене втілення буття. За Ж. П. Сартром, свідомість знищує буття, переводячи його в іншу площину внаслідок усвідомлення, яке протистоїть матеріальності. Водночас дослідник вказує на взаємопов'язаність та

взаємообумовленість цих категорій, оскільки свідомість постає як спосіб конструювання буття, яке осягається.

Філософ визначає свідомість через специфічність співвідношення іманентних характеристик свідомості із буттєвою репрезентацією. Сутність свідомості розглядається у контексті її прогностичних функцій, у яких науковець простежує суперечності, що увиразнюються внаслідок плинності часу. Проекції свідомості та їхня реалізація відрізняються за часовими та констрuktивними параметрами. Подібні відмінності дослідник визначає як причини ілюзій. Водночас трансцендентальна свідомість, на думку ученого, стає джерелом істинних осягнень.

Учений утворює своєрідні співвідношення між рефлексіями та емоціями задля збалансованого відображення, сприйняття будь-яких реалій. Він вказує на емоційний дисбаланс, що утворюється внаслідок заперечення та виключення рефлексивних осягнень, як причину викривлень, який долається, на його думку внаслідок усвідомлення.

М. Мамардашвілі визначає універсальність категорії свідомості, яка проявляється через прагматичну площину. Дослідник вказує на метасвідомість, яка включає необхідність розуміння, що розглядається у відокремленні від свідомості, як важливої передумови взаємодії зі свідомістю. Учений висловлює ідеї про можливість пізнання розуміння свідомості, а не самої свідомості. Він окреслює специфічні феномени, які виконують роль компонентів глобальних явищ, станів тощо і водночас використовуються як засоби їхнього опису чи роз'яснення.

Обґрунтовуючи потребу розрізнення свідомості і несвідомості, науковець застерігає від ототожнення свідомості із мовним вираженням «розуміння свідомості» [285, с. 21]. Утверджується теза про окремі внутрішні процеси, сукупність яких утворює нову площину їхнього усвідомлення, перетворюючись на атрибути свідомості. Дослідник використовує термін «сфера свідомості» [285, с. 25], яким позначає намір вивчати свідомість безвідносно до суб'єкта та об'єкта.

За допомогою різних філософських підходів науковці вибудовують парадигми функціонування свідомості.

Е. Гуссерль утврдує свідомість як спосіб конструювання світу у процесі його осягнення, виокремлюючи різні рівні свідомості, які визначаються оперуванням з пізнаваними об'єктами та непізнаваними (трансцендентними) сутностями, тим самим підкреслюючи інтенційність (спрямованість свідомості). Дослідник переводить увагу із об'єктів на сам процес усвідомлення, який розкриває можливості до безпосереднього сприйняття трансцендентальної свідомості.

М. Хайдеггер розглядає свідомість у контексті буттєвих констант, які розглядаються у внутрішніх та зовнішніх вимірах. В. Дільтей акцентує

увагу на внутрішніх процесах, які відбуваються у свідомості, від яких залежить осягнення зовнішніх реалій. Г. Гадамер визначає свідомість як сукупність кореляцій між процесами усвідомлення, об'єктами пізнання та їхніми іманентними характеристиками. Ж. П. Сартр утверджує ідею свідомості як безпричинного і самозавершеного феномену, завдяки якому відбувається пізнання та наділення значеннями будь-яких реалій. М. Мамардашвілі утворює теорію, спрямовану на окреслення понять, покликаних визначити певні контури розуміння свідомості, як універсального феномену, оскільки сама свідомість, на думку дослідника, є непізнаваною.

Різні філософські концепції сутності свідомості визначаються деякими спільними факторами, які розкривають основоположні характеристики свідомості. Свідомість визначається як різнорівнева здатність до осягнення у процесі сприйняття, конструювання та відображення зовнішніх та внутрішніх явищ, які розглядаються у контексті безпосередніх репрезентацій, опосередкованих та безвідносних проєкцій.

### *1.2. Літературознавча реценція поняття свідомості*

Значна частина філософів та літературознавців (М. Фуко, Р. Барт, Ж. Дерріда, Ж. Дельоз, Ж. Ф. Ліотар та ін.), теорії яких істотно вплинули на формування концептуальних парадигм наукового світосприйняття у ХХ ст., розглядали поняття свідомості через лінгвістичні проєкції, у яких вагому роль відіграло розуміння мови як універсальної децентралізованої структури. У працях М. Фуко порушувалися проблеми пізнання, впливу несвідомих процесів на різні сфери буття [469; 470]. Р. Барт осмислював міфи як засоби кодування культури та відображення цих кодів у людській свідомості [47]; дослідник вивчав проблеми істинного пізнання через відновлення істинних значень [48]. Ж. Дерріда [146] розглядав поняття смислу як процес його постійного та безкінечного творення через вивчення структур тексту [145], Ж. Дельоз аналізував сутність, атрибути, колізії процесу мислення [139; 140], Ж. Ф. Ліотар вивчав поняття свідомості у контекстах мовного вираження та соціальної репрезентації [264]. Дослідники утворили нові обрії наукової методології, позначені амбівалентністю сприйняття та застосування, розширили перспективи осягнення універсальних категорій пізнання, свідомості, мови, культури, ідеології тощо як складні системи взаємодій.

Західноєвропейське та американське літературознавство представило чимало теорій дослідження способів художньої репрезентації поняття свідомості у художній літературі. Означене поняття є важливим

компонентом наукових концепцій когнітивної наратології, когнітивної риторики, когнітивної поетики, когнітивістики.

У передмові до збірника «Дослідження свідомості у сучасній літературі» (2017) дослідники Г Мазіарчик та Дж. Теске стверджують, що художній твір відображає різні аспекти реальності «включаючи зміст свідомості, форми психічних процесів і акту творення / пізнання» [539, с. 3]. М. Каррачіоло з Гентського університету (Бельгія) спостеріг: «ми схильні приймати ті ж базові позиції по відношенню до реальних людей і уявних героїв: ми приписуємо свідомість персонажам на основі зовнішніх знаків / показників (таких, як жести і мова), вважаючи їх вираженням свідомості» [529, с. 42].

Серед праць, у яких фігурує поняття вигаданої свідомості у художніх творах варто назвати: М. Каррачіоло «Вигадана свідомість: довідник для читача» [529], Л. Заншайн «Теорія розуму і експериментальна репрезентація вигаданої свідомості» [564]. Поняття свідомості використовується у працях Д. Бродеріка «Свідомість і наукова фантастика» [527], К. Найбпора «Репрезентація свідомості у прозі МакЕвана» [555] та ін.

В зарубіжній гуманітаристиці когнітивні аспекти увиразнюються у дослідженнях М. Берка [528], Дж. Данверса [534], К. Келена [551], Д. Кон [532], А. Палмера [556], Б. Річардсона [558], П. Стоквелла [560], М. Тернера [562], М. Флуденік [541], В. Хейні [542], Л. Хермана і Б. Вервіка [543], В. Чейфа [530] та ін.

Д. Кон досліджує форми вияву свідомості героїв у прозових текстах від третьої та від першої особи. У текстах з оповіддю від третьої особи вона виділила такі форми: психо-нарація, цитований монолог, розказаний монолог. Оповідь від першої особи включає, за спостереженнями авторки, такі види: ретроспективні техніки, оповідь, монолог автономний монолог [532, с. 23]. У праці Д. Кон ототожнюються поняття свідомості та його словесного вираження у прозі.

Проблеми художніх форм вияву свідомості у художньому творі розглядали Л. Херман і Б. Вервік, акцентуючи увагу взаємозв'язкові та взаємозумовленості словесного вираження та процесів свідомості. Дослідники стверджують: «Одна з найважливіших проблем наративного аналізу стосується засобів, за допомогою яких слова і думки персонажів з'являються в тексті» [543, с. 23].

Автори подають власні тлумачення концепцій Д. Кон, які окреслюють способи вираження свідомості в літературному творі. Услід за дослідницею Л. Херман і Б. Вервік ототожнюють поняття свідомості із словесним вираженням. Літературознавці приділяють увагу формам відокремлення та поєднання свідомості оповідача і героя у прозі; вони розмежують різновиди словесного вираження свідомості у

творих, представлені прямою мовою, непрямою мовою та невласне прямою мовою.

Науковці зводять поняття відображення свідомості у творі до «граматики нарації» [543, с. 91], що може бути представлена за допомогою прямого міметичного вираження та непрямого дієгетичного вираження, перше з яких співвідноситься із інсценізацією (безпосереднім відтворенням) та асоціюється із прямою мовою, а друге співвідноситься із переповіданням й асоціюється із непрямою мовою.

Дослідники роблять висновок про невичерпність трьох видів репрезентації свідомості Д. Кон («психологічна нарація» (непряма мова), «цитований монолог» (пряма мова), «розказаний монолог» (невласне пряма мова)) [543, с. 91]. На основі розрізнення форм міметичного та дієгетичного вираження вони пропонують сім видів вираження свідомості за Б. Макхейлом: «дієгетичне резюме», «резюме із меншим ступенем дієгетичності», «непрямий переказ змісту», «непрямий дискурс, певною мірою міметичний», «вільний непрямий дискурс», «прямий дискурс», «вільний прямий дискурс» [543, с. 92-93].

Л. Херман та Б. Вервік пропонують можливі способи перетворень різних видів вираження та конструювання їхніх первинних форм в уяві читача задля реконструкції імовірних інтенцій оповідача та їхнього гіпотетичного й фактичного словесного оформлення.

У дослідженні увага приділяється осмисленню істотних невідповідностей між свідомістю та її вираженням у художньому творі, яка частково долається за рахунок умовності відображення, що передбачає формування умовних структур, спрямованих на віддзеркалення у достатньо спрощеному вигляді гранично узагальнених процесів.

Водночас наголошується на різних можливостях віддзеркалення свідомості, що залежать від вихідних установок сприйняття і тлумачення, які можуть бути «структуралістськими» («міметичними») [543, с. 94] та «конструктивістськими» [543, с. 94]. Міметичний підхід, як описано у попередньому абзаці, ґрунтується на створенні подібності. Конструктивістський підхід базується на показові реальності як результату відображення свідомості за допомогою різних форм умовності. Дослідники наголошують на первинному творенні уявної системи конструкцій свідомості, через які формуються реалії художнього твору.

Предметом зацікавлення науковців стають способи вираження художньої імовірності та правдоподібності, серед яких вони виокремлюють жанрові фрейми. Посилаючись на М. Флудернік, вони підкреслюють важливість явища типізації, що, за їхніми спостереженнями, виявляється за допомогою уніфікованих художніх засобів, які учені асоціюють із

мовним вираженням; типізація розглядаються як важливий компонент відображення свідомості у творі.

У контексті вивчення особливостей вираження свідомості у творі учені звертають увагу на аналіз кореляцій між оповідачем та героєм, які досліджуються з позицій їхньої імовірної правдоподібності. Вони перераховують можливі тлумачення, апелюючи до ідеї «подвійного голосу» [543, с. 97], «поліфонії», що розглядається як взаємодія «різних дискурсів» [543, с. 97] тощо.

Л. Херман та Б. Вєрвік розглядають поняття свідомості у творі через призму свідомості автора й героя та їхніх можливих співвіднесень, зводячи їх лише до мовного вираження.

У праці «Вступ до наратології» дослідниця М. Флудернік [541] приділяє увагу осмисленню феномена свідомості у наратологічних проєкціях, що також зводяться до аналізу мовних форм вираження свідомості у творі. Авторка використовує термін «свідомість головних героїв» [541, с. 19], який тлумачить як відповідник внутрішнього світу героїв. Вона апелює до психологічних романів, у яких відображення «фільтрується через свідомість одного з персонажів історії» [541, с. 21]. Розглядаючи форми фокалізації, вона вказує на персонажа, для характеристики якого науковець використовує термін «рефлектор» [541, с. 37], що віддзеркалює усе відображене через власну свідомість.

Авторка вказує на форми наративу, які, за її спостереженням представлені у вигляді віддзеркалення, яке заломлюється через свідомість персонажа, або у вигляді зовнішньої оповіді. «Рефлектор» [541, с. 37] виражає поняття «внутрішньої перспективи» [541, с. 37], що корелюється із психологічними параметрами. Дослідниця визначає психологізм як важливу ознаку наративності, а відображення свідомості співвідносить із відтворенням психічних станів.

Один із розділів праці «Думки, почуття і несвідоме» присвячений вивченню тих феноменів, які, на думку науковця є складовими частинами свідомості, хоча вона не подає специфічних роз'яснень.

Дослідниця виокремила концепції К. Гамбургер, Е. Стайнберга, Д. Кон, А. Палмера, які спрямовані на вивчення можливостей відображення процесів мислення за допомогою мовних засобів. Вона використала тезу К. Хамбургер про своєрідність художніх творів для визначення унікальних співвідношень між внутрішніми процесами та їхнім відображенням у художній літературі: «лише вигадані розповіді пропонують перспективу розумового світу актантів – тільки фікція може успішно представляти внутрішній світ кожної людини» [541, с. 78].

Науковець вказує на різні плани сприйняття художньої літератури та реальності. За спостереженнями М. Флудернік, художня література дає

можливість осягнути внутрішні світи героїв; натомість у реальному світі можливі лише здогади про внутрішні стани людей. Авторка переконана, що література «забезпечує розуміння сердець та умів персонажів» [541, с. 78]. Водночас наголошується на залежності рівня відображення свідомості від рівня обґрунтованості причинно-наслідкових зв'язків та вказується довольність їхньої репрезентації у художньому зображенні. Дослідниця визначає істотну роль невербальних компонентів як специфічних означників внутрішніх станів персонажів.

Свідомість, згідно із положеннями науковця, потрібно сприймати як «центральну визначальну особливість наративності» [541, с. 79]. Авторка робить певні застереження з приводу назви романів [поток] свідомості, оскільки, на її думку, така назва нівелює відображення думок, як відповідників свідомості у розумінні дослідниці, у жанрі роману.

Науковець виокремлює три основних різновиди відображення думок (свідомості) у літературних текстах: внутрішній монолог; невласне пряма мова; психо-нарація, яка аналітично відтворює «ментальні процеси» [541, с. 82]. До цих трьох різновидів вона окремо додає поняття «ментальний стиль» [541, с. 82], що віддзеркалює унікальні внутрішні стани персонажів за допомогою характерних художніх засобів.

Приділяється увага розглядові особливостей відображення підсвідомого, яке авторка ототожнює із несвідомим, через показ певних невідповідностей між станами, діями, висловами тощо персонажів, що вказують на неусвідомлені внутрішні імпульси. Психоаналітичний дискурс, на думку М. Флудернік, утворює можливість для багатозначних художніх екстраполяцій.

Авторка розглядає свідомість як важливий компонент наратологічних досліджень. При цьому вона висловлює істотні зауваження з приводу способів та специфіки вираження свідомості у художній літературі, які мають універсальний характер.

Праця В. Хейні «Культура і свідомість: відновлена література» [542] пропонує нові можливості для осмислення положень теорії літератури та літературної критики через осягнення художніх проєкцій розуму та свідомості й механізмів їхнього функціонування. Науковець звертає увагу на онтологічні аспекти осягнення свідомості, які водночас мають важливе значення для розвитку літературознавчих концепцій.

Важливу роль у дослідженні відіграє аналіз теоретичних напрацювань. Учений визначає теоретичні постулати Р. Барта (визначає текст як сполучення кодів), М. Фуко (розглядає автора як сукупність функцій, а не як цілісну свідомість), Ж. Лакана (розглядає суб'єкта як сукупність взаємозв'язків), Ж. Дерріди (не вважає свідомість первинною по відношенню до мови, підкреслює соціальні аспекти формування

свідомості), Ж. Ф. Ліотара (вказує на відносність та множинність пізнання, фрагментацію свідомості) та ін. Відштовхуючись від постмодерних теоретичних здобутків, дослідник намагається простежити концепції свідомості у західній та східній парадигмах.

На основі аналізу теорій свідомості з різних позицій та з урахуванням інтердисциплінарних підходів автор робить певні узагальнення про сутність свідомості на основі опосередкованих референцій. «Свідомість долає розрив між суб'єктивним і об'єктивним завдяки її феноменальному зв'язку із зовнішнім світом» [542, с. 35].

Дослідник вказує на різницю у тлумаченнях свідомості у східних та європейських традиціях. У східних вченнях розум вважається складовим компонентом свідомості; явища спостереження і споглядальності атрибутивно пов'язуються зі свідомістю, яка не регламентується жодними матеріальними формами, хоча й охоплює їх. Визначаючи особливості тлумачення свідомості у східній традиції, В. Хейні стверджує: «Розум є сполучною ланкою між феноменальним світом чуттєвих вражень і царством позбавленої характеристик, чистої свідомості, що визначається як досвід невибіркового усвідомлення» [542, с. 44]. Натомість західна традиція ототожнює поняття розуму та свідомості, виокремлює інтенційність свідомості як її основоположну ознаку.

Учений висловлює тезу про перспективу поєднання різних аспектів (чуттєвого, ментального, споглядального) у тлумаченні свідомості, що виступає в ролі непізнаваного феномена, непідвладного прикладному дослідженню, яке би виходило за межі прийнятих умовностей.

Автор виявляє можливості відтворення у художньому тексті таких значень, які утворюють внутрішні виміри для самопізнання читача, що являє собою трансцендування дуальності та виявляється способом осягнення відображеної у тексті цілісності, що виступає у ролі іманентної характеристики свідомості. Учений називає художній текст засобом, за допомогою якого розум може досягнути безмежної свідомості.

Аналізуючи взаємозв'язки, співвідношення та специфічні ознаки текстів і вистав у постмодерній драматургії, дослідник використовує поняття інтерсуб'єктивності, яке розглядає у контексті кореляцій внутрішніх та зовнішніх параметрів, індивідуальних та соціальних вимірів. Науковець розвиває тезу Дж. Трупа про два види суб'єктивності, що включає пізнання, яке обумовлюється здобуванням досвіду у межах певної культури, та безпосередній досвід, який є транскультурним. В. Хейні пристосовує ці твердження до дослідження літератури: «Твори мистецтва або літератури можуть викликати чистий досвід (доінтерпретаційні етапи сприйняття) або чисту свідомість (непізнавальне усвідомлення). Це допомагає нам



розпізнавати усвідомлення як постійну реальність, транскультурну та трансперсональну» [542, с. 93].

Відображення внутрішньої сутності, яка має додосвідний характер, та інтерсуб'єктивності у мистецтві, зокрема, у драматургії, за спостереженням дослідника, має спіралевидний характер внаслідок відтворення трансформаційних процесів.

Збірник «До когнітивної теорії наративних актів» [561] репрезентує інтердисциплінарні дослідження, мета яких обумовлюється визначенням універсальних методологічних парадигм. Значна частина праць, які увійшли до збірника, представляють різні аспекти когнітивного підходу до літературознавчих проблем.

Розвідка Л. Заншайн «Теорія розуму і поглинання та театральності Майкла Фріда: нотатки з когнітивного історизму» [565] присвячена аналізу узгодженості між положеннями теорії свідомості та інтуїтивним осягненням «перформативної природи» [561, с. 180] спілкування, що екстраполюються на дослідження художніх текстів, живопису тощо. Апелюючи до теорії свідомості, авторка простежує декілька, важливих на її думку, моментів, які проектує на відтворення внутрішніх станів героїв у художніх творах. Вона звертає увагу на можливості оцінки внутрішніх станів, які не піддаються спостереженню, через обсервацію поведінки; водночас вказуються імовірні невідповідності між реальним внутрішнім станом і можливими інтерпретаціями на основі певних зовнішніх атрибутів.

А. Палмер [556] досліджує форми репрезентації свідомості героїв у романі, що, окрім словесного вираження, яке відображає почуття, думки персонажів, мають різні вияви у вигляді невербальних чинників та дій героїв. Водночас дослідник виокремлює індивідуальну свідомість персонажів та соціальну свідомість, яка відтворює сукупність прийнятих у суспільстві установок, цінностей тощо, та простежує форми їхньої взаємодії.

Літературознавець вважає вивчення способів конструювання свідомості героїв центральною проблемою теоретичного аналізу літератури. Мовленнєвий підхід до вивчення свідомості, відображеної в художній літературі, на думку автора, зовсім не відображає особливостей її конструювання та функціонування. Він визначив базові складові частини для дослідження свідомості у художньому тексті: мовні засоби, фокалізація, елементи побудови сюжету, мистецтво створення характерів, теорія можливих світів, теорія читацького сприйняття тощо, що охоплювали багато інших суміжних категорій (аналіз усного мовлення, дискурсивний аналіз, інтертекстуальність, структуралізм, модальна логіка тощо). Усі ці підходи дослідник об'єднує поняттям цілісної соціальної свідомості у дії. Він стверджує: «Функціональна і телеологічна перспектива охоплює

цілеспрямований характер думок персонажів, що виражається за допомогою їхніх мотивів, намірів, обумовленої поведінки та дій» [556, с. 12].

Важливою ознакою будь-якого наративу, що відображається у логіці розгортання його власного дослідження, автор називає «функціонування вигаданих свідомостей» [556, с. 5], яке він значною мірою ототожнює із існуванням художнього твору як такого. Літературознавець аналізує механізми дії вигаданої свідомості як цілісного утворення у межах уявного світу та як його фрагмента, водночас залучаючи до вивчення соціальні та фізичні реалії, які формують параметри існування свідомості. Він утверджує необхідність вивчення проблеми вигаданої свідомості у межах літературної теорії.

У праці підкреслюються парадоксальні аспекти процесу художнього відображення свідомості. Автор наголошує на відносності пізнання вигаданої свідомості через художні обмеження, які водночас обумовлюються фактичними обмеженнями у сприйнятті і розумінні чужої свідомості. Проте він визначає перспективи аналізу вигаданої свідомості, динаміка відображення якої конституюється за допомогою відтворення поведінки та мовлення героїв, які, відповідно, також стають предметом вивчення. Водночас, зміщуючи увагу на відображення соціальної свідомості, дослідник вказує на універсальні механізми дії свідомості, що опосередковуються у діях героїв.

Науковець наголошує на дослідженні особливостей художнього втілення свідомості в інтерсуб'єктивному аспекті, що забезпечує збалансований підхід до вивчення механізмів функціонування індивідуальної свідомості та подальших екстраполяцій, спрямованих на дослідження взаємодій різних свідомостей. Художні форми відображення соціальної свідомості у її динамічних репрезентаціях, використовувані у прозі, стають предметом наукового зацікавлення А. Палмера.

Процес утворення уявного світу, який безпосередньо співвідноситься із конструюванням вигаданої свідомості, дослідник розглядає як дію сукупності чинників, що формують парадигму ментального функціонування у художньому просторі.

Учений виділяє використовувані ним мовні категорії для відображення форм репрезентації свідомості: пряма мова, непряма мова, невласне пряма мова. Він враховує здобутки суміжних дисциплін задля формування принципів функціонування уявної свідомості, включаючи співвідношення між мовою і мисленням, невербальні фактори, несвідомі ментальні стани, основний настрій, що супроводжує ментальні процеси, роль емоцій, їхній взаємозв'язок із пізнанням, взаємозв'язки між думками та поведінкою, відносність мотивів та намірів, приписуваних персонажам.

Водночас у своєму дослідженні автор зменшує значення мовного вираження свідомості (за допомогою внутрішнього монологу), оскільки внутрішнє мовлення не враховує відображення таких важливих «складових свідомості, як емоції, відчуття, настрої, вірування, ставлення, наміри, мотиви і причини дії» [556, с. 13]. Натомість науковець вбачає можливість дослідження художніх форм свідомості у різних її виявах за допомогою інтерсуб'єктивної взаємодії, представлені поняттям «соціальної свідомості», яку літературознавець розглядає у контексті її дієвої репрезентації. Також А. Палмер наголошує на аналізові відображень функціональних можливостей мислення героїв у художніх текстах, які він розглядає у сутнісних та прогностичних вимірах.

Вводячи поняття «соціальної свідомості» [556], яке застосовується для аналізу тексту як одна із важливих форм художніх кореляцій, дослідник посилює роль зовнішніх проявів свідомості, що розглядаються насамперед вигляді дій, на основі дослідження яких науковець визначає специфіку художнього функціонування та взаємодії внутрішніх станів персонажів, як факторів конституювання зовнішніх реалій у творах.

М. Тернер у праці «Літературний розум» [562] розглядає співвідношення, взаємозв'язки та взаємообумовленості між мисленням та літературною творчістю. Символічним та предметним вираженням подібних відповідностей, на думку літературознавця, стає парабола, яка, окрім безпосереднього художнього зображення, містить інформацію для подальшого конструювання смислів; подібна ускладнена художня структура відображає сутність мисленнєвої діяльності. Розвиток жанру параболи дослідник пов'язує із розвитком «наших концептуальних систем» [562, с. 5]. Він відрізняє свідомість від розуму: розум керує усіма фундаментальними внутрішніми процесами, свідомість, на думку науковця, виконує механічні функції з відносним рівнем результативності.

Автор виокремлює базові ознаки параболи, які, на його думку, характеризують поняття параболи у художній та когнітивній репрезентації. М. Тернер визначає такі «ментальні моделі» [562, с. 9] параболи: прогнозування, оцінка, планування, пояснення, об'єкти та події, дійові особи, історії, проекції, метонімія, емблема, образні схеми, учасники образної сфери, концептуальне змішування, мова. Підкреслюється співвідносність означених атрибутів параболи зі специфікою ментальних процесів, спрямованих на побудову ментальних конструкцій та утворення смислів.

Універсальні моделі, на яких ґрунтується конструювання ситуацій у художньому тексті, дослідник зіставляє із механізмами процесів спостереження, зосереджуючи увагу на особливостях їхнього функціонування, що розкриває ті закономірності, за допомогою яких відтворюються чи обсервуються різні феномени. Дослідник переносить

увагу з об'єктів на процес відтворення чи спостереження, і таким способом надає концептуальності сформульованим теоретичним положенням.

Учений простежує особливості ментальних процесів і створює кореляції із ментальним конструюванням у сфері культури (літератури) та знання. Компонентами побудов він називає «маленькі просторові історії» [562, с. 13], які включають будь-яку динаміку у будь-якій формі і будь-якого рівня. Науковець розрізняє сутнісні та створені «маленькі просторові історії», які людина «проекує параболічно» [562, с. 15]. Він утворює спосіб розрізнення об'єктів, подій та історій за допомогою «образних схем», які, за його спостереженням, складаються із внутрішньої частини, зовнішньої частини та частини, яка їх розмежує. «Образну схему» він визначає як «вмістилище» [562, с. 16], що асоціюється із розміщенням, накопиченням певної інформації у найширшому розумінні.

На думку автора, «образні схеми» поділяються на прості і складні. Відповідно, складні «образні схеми» можуть поєднувати декілька простих тощо, які ототожнюються із певними, наданими їм значеннями, що уточнюються або видозмінюються у результаті їхніх можливих комбінацій.

Дослідник пов'язує можливість утворення образних схем із параболічними. Атрибутом будь-яких ментальних процесів він називає узгодженість та простежує обов'язкові вияви узгодженості у поєднаннях «образних схем». Виокремлюються різні способи оприявлення «маленьких просторових історій» такі, як здійснення, розпізнавання та уявлення. «Маленькі просторові історії» утворюють вихідні позиції для подальшого прогнозування, оцінки, планування, пояснення, які, за твердженням ученого, безпосередньо пов'язані із формами «наративного уявлення» [562, с. 20].

Задля роз'яснення імовірних специфічних особливостей «маленьких просторових історій» вводяться поняття «оживлення» та «подієвості» [562, с. 20], які співвідносяться із живими (чи із асоційованими за подібністю ознаками) об'єктами чи подіями. До прототипів дійових осіб дослідник зараховує людей та тварин, приписуючи їм здатність до саморуку та відчуттів. На думку автора, розпізнавання будь-яких рухів має предметні вияви, які виражаються за допомогою динамічних «образних схем», проте відчуття таких виявів не мають, тому потребують кореляцій за аналогією.

Учений розглядає причини саморуку дійових осіб, що визначаються душею, знову простежуючи параболічні проєкції (людина рухає фізичні об'єкти, душа приводить в рух тіло людини).

У праці М. Тернера здійснюється класифікація «маленьких просторових історій» у відповідності до їхніх визначальних характеристик, із подальшими проєкціями, які представляють механізми функціонування парабол. Водночас у різних за змістом і формою параболічних конструкціях

виділяються спільні конститутивні ознаки, як-от, перехід від одного стану (поняття стану охоплює різні вияви та тлумачення) до іншого.

У контексті фізичних дій розглядаються образно-схематична структура події («форма події» [562, с. 28], причини, відповідності, «модальні структури» [562, с. 29] між частинами події), образні схеми та інваріантність (у персоніфікованому вигляді), ініціатори та маніпулятори (поєднання змін локацій та об'єктів, що параболічно відображають певні стани), непросторові події (ментальні процеси). На основі викладених міркувань автор робить наступні висновки: вказує на пов'язаність «просторової історії» із фізичним рухом; ці історії можуть проектуватися на просторові дії із дійовими особами, просторові події без дійових осіб, на історії з непросторовими подіями.

Надалі дослідник продовжує подальший розгляд проєкцій «просторових історій». Аналізуючи образні історії, він виокремлює такі аспекти: дійові особи є фізичними дійовими особами (спрямованість дії може бути просторовою або непросторовою); дійові особи є ініціаторами (проєкції історій фізичного руху на подієві історії; відображають ментальні процеси за допомогою мовних засобів, включаючи художню літературу); дійові особи є маніпуляторами (проєкції узагальнених понять маніпуляції на різні подієві історії); розмова тіла (проєкції історій фізичної дії (маніпуляцій об'єктами) на процес комунікації); дійові особи є ініціаторами та маніпуляторами (поєднання проєкцій саморуху із діями над фізичними об'єктами); мислитель є ініціатором і маніпулятором (проєкції подієвої історії руху і маніпуляцій на процес мислення; часто використовується письменниками для відображення параболічних історій ментальних подій); події є фізичними дійовими особами (можуть бути подіями без дійових осіб, з невизначеними дійовими особами, подіями, які відбуваються із людиною); події є рушіями (події є причиною власного руху); події є маніпуляторами (проєкції маніпуляцій дійової особи на подію); події є рушіями та маніпуляторами (проєкції руху та маніпуляцій дійової особи на подію); проектування «просторових історій» (з дійовими особами та без них); часова протяжність (відображення змін у часі); проєкції непросторових історій (проєкції «просторових історій» на соціальні, політичні, ментальні події); очевидність та обмеження (двосторонність фізичних та ментальних проєкцій); історія народження (проєкція утворення та подібності).

М. Тернер відрізняє поняття, які вміщують певні уніфіковані смисли, від параболи, у якій значення формується у результаті поєднання більше, ніж одного ментальних просторів; значення він розглядає як «складні процеси проєкцій, переплетення, з'єднання, змішування та інтеграції багатьох просторів» [562, с. 57]. Дослідник стверджує: «Значення є параболічним та

літературним» [562, с. 57]. Він розвиває ідею про змішування просторів за допомогою вхідних просторів шляхом проєкцій. Автор наводить приклад окремого простору того, про що оповідається, та окремого простору оповіди, коли їх поєднують в окремий змішаний простір.

Учений виокремлює принципи змішування у параболі: внаслідок змішування встановлюються відповідні зв'язки між вхідними просторами; проєкції із вхідних просторів є вибірковими; у змішуванні може бути багато вхідних просторів; змішані простори можуть бути вхідними просторами для інших змішаних просторів; у змішаних просторах утворюється така структура, якої немає у вхідних просторах; змішувани простори можуть поєднувати елементи головних метонімічних конструкцій; використання загальноприйнятої метафори у змішаних просторах може мати частковий, вибірковий, трансформативний характер; узагальнення, ідеї, емоційні імплікації, використовувани у змішаних просторах, можуть видозмінювати вхідні простори тощо.

Визначаються способи утворення змішаних просторів: композиція (поєднання різних вхідних просторів), завершення (утворення додаткових, по відношенню до композиції, компонентів), переробка (видозміна вихідних даних вхідних просторів внаслідок різних ментальних процесів таких, як художній вимисел).

Парабола, на думку науковця, включає такі елементи: вхідні простори, загальні (абстрактні) і змішані простори, з багатьма зв'язками, які утворюються у результаті проєкцій.

Дослідник розглядає параболічні проєкції у контексті «просторового сприйняття» [562, с. 118], вказуючи на можливості проєкцій інших точок зору та фокусування за допомогою уяви. Він вказує на можливість утворення значної кількості ментальних просторів для будь-якої історії. У будь-якій «маленькій просторовій історії» науковець виділяє роль і характер.

Напрацювання М. Тернера у дослідженні «Літературне мислення» сприяють увиразненню деяких принципів, механізмів, закономірностей утворення ментальних та образних конструкцій у свідомості, визначенню різних способів наділення їх визначеним смыслом з урахуванням художніх імплікацій, окресленню особливостей їхнього функціонування як структур, відтворюваних у свідомості.

Б. Річардсон у статті «Вигадані уми: природні і неприродні» [558] розглядає різні підходи до тлумачення поняття свідомості в літературі. Він вказує на зовнішній підхід до аналізу виявів свідомості, визначаючи його обмежені можливості. Вслід за А. Дамасіо, автор ототожнює свідомість із розумом, розглядаючи її як внутрішній процес. Науковець відрізняє художню літературу від наукової здатністю відображати процеси, які відбуваються у свідомості інших.

Науковець відзначає особливу придатність модерністської літератури для дослідження художніх форм виявів свідомості, оскільки письменники-модерністи продемонстрували інтерес до відтворення внутрішнього світу персонажів, що охоплював усвідомлені та неусвідомлені почуття і думки, а також думки невисловлені. Він акцентує увагу на більшій виразності у відображенні нездатності персонажів правильно розпізнавати думки інших героїв у художній літературі, ніж здатності.

Загалом учений робить акцент на відображенні змісту внутрішніх переживань і внутрішніх станів героїв через функції «всезнаючого» [558] наратора.

Коллективна праця «Когнітивна літературознавча наука: діалог між літературою та пізнанням» [531] за редакцією М. Берка та Е. Тростянка представляє сукупність наукових розвідок, присвячених вивченню двосторонніх взаємозв'язків і взаємних впливів між літературознавством та пізнанням, а також літературознавчому аналізу через призму когнітивної науки.

Редактори збірника пояснюють значення запропонованого ними у 2013 році терміна «когнітивна літературознавча наука» [531], що, на їхню думку, охоплює дослідження, у яких поєднано літературознавчі та когнітивні підходи до аналізу літературознавчих явищ.

В. Чейф у книзі «Дискурс, свідомість і час» [530] розглядаючи взаємозв'язки свідомості і мови, простежує особливості відображення свідомості у художніх творах. Автор аналізує різні стани свідомості та процеси, які відбуваються у свідомості героїв художніх творів, досліджуючи художні засоби, за допомогою яких письменники досягають ефекту відображення внутрішніх станів персонажів.

У дослідження «Океанічний розум: вивчення емоцій при літературному читанні» [528] М. Берк аналізує особливості рецепції. Він розглядає проблеми пам'яті, сприйняття, когнітивної оцінки та емоцій у процесі читання у психологічній та нейробіологічній площині. Автор приділяє увагу експериментальному вивченню механізмів появи психічних уявлень; розглядає вплив настрою, місцеположення тощо на процес читання. Учений аналізує рецептивні особливості теми, стилю. Він використовує поняття образних схем і просторової граматики як когнітивні засоби для аналізу художніх текстів. Специфічний вибір предмета дослідження (художня література та емоції) автор пояснює подібностями між механізмами творення, сприйняття літератури і принципами роботи людської свідомості.

К. Келен розглядає кореляції між свідомістю та художньою творчістю. Він утверджує «динамічний концепт свідомості як морально

мотивованої розрізняювальної дії у зовнішньому світі» [551, с. 22] та співвідносить свідомість із поезією, у якій, за спостереження дослідника, віддзеркалюються внутрішні процеси та стани. Учений використовує поняття «поетичної свідомості» [551, с. 34], досліджуючи яке він приходить до поняття «текст у тексті» [551, с. 48], що розглядається як здатність слова утворювати художні та комунікативні значення. Автор оцінює поезію як спосіб подолання «пасток свідомості» [551, с. 51], оскільки поезія виражає стан прямого розуміння (впізнання) без (відображення механізму, способів, шляхів тощо) знання.

Дослідження фікційної свідомості драматичних персонажів в американській та західноєвропейській гуманітарній науці представлене у працях Х. Портера Еббота [519], Ш. Нера [554], Р. Кортні [533], Л. Хоган [545], П. К. Хогана [546; 547; 548], В. Херман [544].

П. К. Хоган [546; 547; 548], розглядає свідомість драматичних персонажів у драматургії В. Шекспіра, А. Міллера. Р. Кортні [533] аналізує вияви свідомості дійових осіб у п'єсах В. Шекспіра. Л. Хоган [545] вивчає емоційні та аксіологічні виміри свідомості драматичних персонажів В. Шекспіра. Х. Портер Еббот [519] досліджує мовну репрезентацію свідомості дійових осіб у п'єсах С.Беккета. В. Херман [544] вивчає когнітивні аспекти діалогу у драмі. Ш. Нер [554] досліджує свідомість героїв у драматичних творах А. Арто.

Автори проаналізованих праць, у яких приділяється увага вивченню способів відображення свідомості у художньому тексті, оперують лінгвістичними, філософськими, когнітивними категоріями, здійснюючи подальшу екстраполяцію на літературний текст. Розглядаються особливості функціонування літературного тексту через розгортання вмічених (та закодованих) у ньому художніх планів, площин та просторів внаслідок відображення процесів свідомості.

У фокусі досліджень науковців перебувають: відображення внутрішнього світу героїв за допомогою внутрішнього мовлення та реконструкція імовірних внутрішніх станів персонажів на основі їхніх зовнішніх проявів; аналіз механізмів зовнішніх взаємодій героїв у художніх творах, які визначаються процесами, що відбуваються у їхній свідомості, та водночас детермінують ці процеси; спроби розгляду первинної свідомості як абсолютного сприйняття (розуміння), прямого (неопосередкованого) знання, позбавленого ототожнень, та його відображення у літературі; конструювання різноманітних образних схем як способів ментальних проєкцій, що структурують простір художнього твору; вивчення рецептивних аспектів художнього тексту, які розглядаються як двосторонні процеси утворення художньої реальності та функціонування свідомості.



### 1.3. Специфіка відтворення свідомості дійових осіб у драматургії

В українському літературознавстві осмислення поняття свідомості відбувається у різних наукових репрезентаціях. Традиційно увага приділяється дослідженню літератури потоку свідомості, свідомості автора й читача та художньої свідомості, яка корелюється зі стильовими характеристиками художнього вираження.

Проблеми потоку свідомості відображені у працях М. Лещишин «Внутрішній монолог як форма літературного викладу» (2009) [263], Я. Павліщевої «Структура потоку свідомості в романній трилогії Г. Міллера «Тропік рака», «Чорна весна», «Тропік козерога»» (2008) [335], С. Авраменко «Потік свідомості як засіб зображення внутрішнього світу персонажів (на матеріалі роману Вірджинії Вульф «Хвилі»)» (2014) [1], М. Легкого «Техніка «потіку свідомості» в художній прозі Івана Франка» (2014) [262] та ін.

Авторську свідомості досліджують В. Галацька «Форми вираження авторської свідомості у драматичних поемах та кіноповістях Івана Драча» (1997) [100], М. Кодак «Авторська свідомість письменника і класична поетика» (2006) [208], М. Гірняк «Диверсифікація авторської свідомості в інтелектуальній прозі В. Домонтовича» (2006) [106], О. Філатова «Український роман 20-30-х рр. XX століття: типологія авторської свідомості» (2011) [462], Є. Іщенко «Екзистенційність художньої свідомості Василя Стуса» (2012) [179], О. Коноплицька «Авторська генологічна свідомість Богдана Лепкого і жанрові традиції в європейській літературі» (2017) [215], М. Лучицька «Прояви свідомості автора в наративі великої прози Євгена Гуцала» (2013) [277] та ін.

Художня свідомість стала предметом вивчення Н. Лебединцевої «Українська поетична свідомість кінця XX ст.: трансформація архетипу Великої Матері» (2003) [260], В. Барчан Експресіоністична естетика й мистецька свідомість в Україні 10-20-х рр. XX ст. (2010) [50] та ін.

Одним із досліджень, у якому спостерігається чимало апеляцій до поняття свідомості, є монографія М. Шаповал «Інтертекст у світлі рамп: міжтекстові та міжсуб'єктні реляції української драми» [498]. Дослідниця використовує поняття свідомості у різних значеннях: «діалогічна свідомість» [498, с. 23] за М. Бахтіним; свідомість читача [498, с. 32]; свідомість як рівень колективного розуміння визначених феноменів [498, с. 60]; самосвідомість як одна із ключових засад аналізованої авторкою концепції О. Потебні [498, с. 224]; авторська свідомість [498, с. 227, 271] та самосвідомість; свідомість автора-персонажа

[498, с. 271]; свідомість дійових осіб [498, с. 144, 289]; текстуальна свідомість [498, с. 289]; свідомість у розумінні людської властивості [498, с. 257]; читацька свідомість [498, с. 296]. Співвідношення та диференціація понять авторської і читацької свідомості, а також свідомості автора та героя є предметом дослідження в окремих підрозділах монографії, таких як «Автор і читач: боротьба свідомостей усередині тексту» та «Чи є автор і герой розбіжними свідомостями?». У назві докторської дисертації «Стратегії інтертекстуальності та гра свідомостей у сучасній українській драмі» М. Шаповал віддзеркалена увага дослідниці до літературознавчої рецепції поняття свідомості.

Розвідка Т. Гребенюк «Когнітивні аспекти репрезентації свідомості в художній оповіді» (2016) [120] присвячена аналізу теорій дослідження свідомості персонажа у контексті наративної когнітології.

Грунтовне дослідження з когнітивного літературознавства представляє монографія Т. Бовсунівської «Когнітивна жанрологія та поетика» (2010) [64]. Дослідниця систематизує концепції когнітивістики та використовує принципи когнітивної науки для формування теоретичних засад літературознавства. У розділі «Когнітивна імагологія» представлений огляд теорій, у відповідності до яких здійснюється класифікація образів на основі проявів різних аспектів та механізмів мислення й психічної діяльності.

Когнітивною методологією скористалася С. Луцак у докторському дослідженні «Художня домінанта: категоріальний статус і поліфункціональна природа (на матеріалі української літератури межі ХІХ – ХХ століть)» (2010) [276]. Елементи когнітивного підходу до вивчення літературознавчих явищ застосовано у докторській дисертації О. Солецького «Модифікація емблематичних форм українського фольклорного та літературного дискурсів» (2018) [414]. У когнітивній площині здійснене дослідження Ю. Левчук «Жанрова система творчості Лесі Українки (когнітивний аспект)» (2015) [261]. У монографії «Психопоетика українського модерну: проблема реконструкції особистості письменника» (2012) [304] С. Михида здійснює моделювання психологічних портретів українських письменників.

Українські науковці репрезентують чимало напрацювань у галузі когнітивної поетики з лінгвістичною екстраполяцією. Їхні теоретичні постулати мають точки дотику і до літературознавчих парадигм, оскільки оперують поняттями, які окреслюють загальні закономірності функціонування свідомості, що становлять основу когнітивного напрямку філологічних досліджень. Подібний науковий підхід спостерігається у працях О. Воробйової «Когнітивна поетика: здобутки і перспективи» (2004)

[96], Л. Гливинської «Поетика в умовах когнітивної революції» (2015) [107] та ін.

Вивчення особливостей художньої репрезентації свідомості у літературі співвідноситься зі сферою досліджень когнітивного літературознавства. Екстраполяція теоретичних здобутків когнітивного літературознавства на вивчення драматургії обумовлює специфіку дослідження художньої репрезентації свідомості, оскільки драматичний рід літератури позбавлений прямої авторської оповіді, а художнє відображення відбувається за допомогою дії.

Водночас важливого значення у драмі набувають ремарки, функціональна, смислова роль і художні імплікації яких можуть варіюватися у залежності від процесів епізації та ліризації драми. Збільшення ролі епічних компонентів сприяє посиленню об'єктивації драми, ліричне начало увіразнює процеси суб'єктивного сприйняття й відображення у драмі, що розглядаються як можливі специфічні способи вираження співвідносних форм свідомості.

Дія у драмі має різні способи художнього вираження: у вигляді безпосередньої дії, що формується відображенням зовнішніх чи внутрішніх перипетій; діалогу як динамічної двосторонньої взаємодії чи протистояння; монологу, який віддзеркалює динаміку внутрішніх процесів. Названі форми драматичної дії у вигляді окремих різновидів та їхніх комбінацій корелюють із художнім відображенням свідомості. Співвідношення між дією та свідомістю у драмі розглядаються на рівні художньої реалізації у різних виявах та на рівні загальної художньої інтенційності.

В українському літературознавстві існують загальноприйняті наукові визначення драми як роду літератури, у яких увага закономірно акцентується на понятті дії.

«Драма (від грец. – дія) – літературний рід, що зображує дійсність безпосередньо через висловлювання та дію самих персонажів» [101, с. 301].

«Драма (грец. дія, сценічний твір) – родовий різновид літератури (поряд з епосом та лірикою), зумовлений потребами театрального мистецтва; полягає в художньому моделюванні життєвих колізій за відсутності авторських характеристик дійових осіб» [204, с. 297].

У драматургії відображення свідомості відбувається через дію, оскільки у дії здійснюється матеріалізація ідей, які виступають у ролі чинників, що формують імовірний чи можливий план реальності у вигляді спроектованих конструкцій. Відображення свідомості у драматургії, що визначається дією як конститутивною ознакою побудови драми, втілюється у художньому просторі п'єси, який вміщує усі часткові прояви свідомості та охоплює усі рівні структурної організації твору,

у яких, в закодованому чи опосередкованому вигляді, простежується дія свідомості.

Свідомість, що постає як сукупність внутрішніх процесів, які визначають певний рівень і стан дійових осіб, відображається у монологах, діалогах дійових осіб. Драматичний конфлікт, що відіграє головну роль у розгортанні драматичної дії, оскільки характеризується й визначається різноплановими зіткненнями, які спонукають героїв до відповідних реакцій, відображає рівень свідомості дійових осіб, її внутрішній зміст та зовнішнє вираження в умовах реагування персонажів на зовнішні чи внутрішні виклики, долання (боротьби, протистояння) певних обмежуючих факторів.

Розвиток драматичної дії та розгортання драматичного конфлікту супроводжуються внутрішніми трансформаціями, які відбуваються у свідомості дійових осіб внаслідок здобуття нового досвіду. Наступні дії персонажів детермінуються новим рівнем свідомості, здобутим у процесі здійснення попередніх дій. Дії та вчинки фіксують зміни у свідомості героїв і водночас визначають їх. Дія постає як спосіб конструювання обширів свідомості персонажів, оскільки через дію відбувається втілення ментальних проєкцій дійових осіб, представлених ідеями, переконаннями, намірами тощо.

У драматичному творі свідомість постає у вигляді обширу, у якому відбуваються й усвідомлюються усі відображені дії та процеси. Художній простір п'єси є простором, глобально сконструйованим свідомістю автора, яка предметно втілюється в загальній художній концепції, що складається з художньо перетворених ідей, безпосередньо відображених чи закодованих у тексті драматичного твору. Свідомість автора перебуває у межах відносної недосяжності по відношенню до створеного ним драматичного тексту, оскільки сам текст, набуваючи художньої автономії, розгортається за принципами художнього саморуку.

Внутрішньотекстові зв'язки (гомогенні та гетерогенні), закономірності внутрішньої динаміки драматичного конфлікту та дії, конститутивна наповненість, спосіб і виміри художнього втілення, завдяки яким драматичний текст функціонує як єдина смислова та художня цілісність, утворюють простір відображеної свідомості у безособових проєкціях.

Художнє відображення свідомості дійових осіб формується у межах перетину площин утворених свідомістю автора та текстовим вираженням безособової свідомості. Водночас відображення свідомості дійових осіб та текстове вираження безособової свідомості відбувається у процесі різнорівневих взаємних обумовленостей.

Відображення свідомості дійових осіб у драматичних творах здійснюється внаслідок відображення динамічних систем їхніх внутрішніх параметрів, які визначають рівень внутрішнього становлення та внутрішні

стани героїв. Таким способом у процесі розвитку дії та розгортання конфлікту драматург відтворює особливості сприйняття, розуміння та апперцепції, волі й намірів, емоцій і переконань дійових осіб, усвідомлення героями внутрішніх та зовнішніх процесів, що визначаються рівнем їхнього розуміння у різних екстраполяціях. Важливим аспектом відображення багатомірності процесів, які відбуваються у внутрішній реальності (свідомості) дійових осіб, виявляється здатність героїв конструювати площини усвідомлення, що охоплюють значну кількість взаємозв'язків та закономірностей різноманітних явищ та процесів, у яких вони беруть участь, за якими спостерігають тощо.

Основними показниками відображення свідомості у драматичних творах виявляється здатність дійових осіб до сприйняття, усвідомлення, проектування, втілення цілей (творення), сутність яких розкривається у результаті взаємодій та протистоянь, що реалізуються у процесі розвитку драматичної дії та розгортання драматичного конфлікту.

Відображення свідомості дійових осіб у драматичних творах відбувається у межах художньої структури, яка і визначає специфіку художнього творення внутрішньої реальності. Ю. Лотман стверджує: «Багатоманітність структурних зв'язків всередині тексту різко знижує самостійність одиниць, що входять в нього, і підвищує коефіцієнт зв'язаності тексту» [271, с. 63]. На взаємопов'язаність компонентів цілісності вказує Ж. Дерріда: «Структура – це, безперечно, єдність певної форми та певного значення» [145, с. 27].

Акцентування уваги на більшою чи меншою мірою опосередкованому відображенні свідомості дійових осіб через структурні елементи драматичного твору вимагає конкретизації способів подібного вираження. Р. Гілман вказує на універсальні виміри втіленого драматургічного тексту, утворюючи гносеологічні кореляції: «Театр – це спосіб пізнання, драматург – це розум» [549, с. 9]. В. Беньямін визначає конститутивно-перетворювальні поняття як визначальні фактори вивчення драматургії: «Предметом справжнього дослідження є ідеї» [55, с. 8].

Спостереження теоретиків драми фокусуються на процесі драматичної дії, через яку досягаються усі художні явища і процеси, сконструйовані у драматичному творі, та розглядається художня структура. В. Вортен визначає специфіку безпосередньо репрезентованої драматичної дії: «Ми бачимо дію здійснену (а не розказану) виконавцями» [563, с. xiv]. Натомість В. Херман розглядає «мовні події» [544, с. 28] у драмі, стверджує, що «використання доступних засобів сприяє створенню різних епізодів, ситуацій тощо, через які розгортається драматична розповідь, і вигаданий світ п'єси конкретизується» [544, с. 28]. М. Бахтін розглядає драматичну дію у площині діалогу: «Кожен учасник діалогу в прямій мові кожним

словом безпосередньо висловлює предмет і свою дієву реакцію на нього – інтонація життєво реалістична, автор безпосередньо не виражений» [51, с. 11; 52]. С. Шепард та М. Волліс, розглядаючи поняття «гри» у контексті драматичного втілення через дію формулюють його значення: «імітація дії та порятунок від повсякденності» [559, с. 127].

Г. В. Ф. Гегель виражає узагальнені спостереження над сутністю драматичної дії: «Потреба драми взагалі полягає у наочному зображенні перед свідомістю, що уявляє, людських вчинків і взаємин, які супроводжуються словесним висловлюванням осіб, що виражають дію» [104, с. 539]. Арістотель визначає можливі характеристики драматичної дії: «Простою я вважаю таку дію, безперервну і єдину, під час якої, як це було визначено, зміна відбувається без перипетії або пізнавання, а заплутаною – таку, в якій зміна відбувається або з пізнаванням, або перипетією, або з обома ними разом» [11, с. 56].

Дослідники вивчають драматичну дію як основний конструктивний компонент драми. К. Ілам визначає складові частини дії, яку розглядає у співвідношенні зі структурними складниками драматичного твору: «Отже, вирізняється шість конститутивних елементів дії: дійова особа, її намір діяти, виконання дії або моделі дії, модальність дії (спосіб та засоби), умови (часові, просторові і ситуаційні) й мета» [537, с. 107]. Д. Літвін, Дж. Стокдейл і Р. Стокдейл називають складові частини сюжету у драмі, який формується через драматичну дію: «головний персонаж, вихідна ситуація, мета, перешкоди, криза, кульмінація, розв'язка» [553, с. 1-2]. М. Пфістер вказує на динаміку драматичної дії у зовнішніх та внутрішніх параметрах: «є лише часо-просторовий континуум сюжету, що визначає рух тексту у межах окремих сценічних частин» [557, с. 5].

М. Ласло-Куцок підкреслює художню умовність як головну ознаку новітньої драматургії, що утворює подвійні відображення за рахунок мережі художніх та смислових співвідношень. Дослідниця стверджує: «Інакше кажучи, елементи твору повинні функціонувати не завдяки їхньої екзистенціальної вартості, інформації, яку подають про щоденне життя, а завдяки системі посилян, яку вони створюють і в яку імплікуються» [258, с. 299].

Драматична дія у різноманітних репрезентаціях розглядається як спосіб відображення внутрішньої реальності (свідомості) дійових осіб. Взаємозв'язок та взаємообумовленість свідомості героїв та зовнішнього світу простежується у різних напрямках: через внутрішні проєкції та їхнє втілення у зовнішніх координатах; шляхом реконструкції внутрішніх процесів за допомогою аналізу зовнішніх виявів. Водночас у драматичних творах спостерігається безпосереднє відображення внутрішньої реальності

дійових осіб, опосередковано або умовно пов'язаної із зовнішньою дійсністю, яка втрачає матеріалістичну визначеність у сприйнятті героїв. У таких випадках свідомість дійових осіб утворює своєрідну реальність внаслідок фокусування уваги на внутрішніх процесах, які домінують над зовнішніми проявами або включають їх як складові компоненти.

Відображення свідомості дійових осіб через протистояння у драматичному конфлікті набуває найбільш загостреного і напруженого вигляду, оскільки у процесі боротьби розкриваються глибинні внутрішні процеси, які виявляють істинні виміри свідомості. У драматичних творах простежується поєднання внутрішніх конфліктів із зовнішніми конфліктами через їхні взаємні віддзеркалення і підсилення. Драматичний конфлікт розвивається у різних площинах: внутрішні суперечності, які переживають дійові особи, проєктуються та накладаються на зовнішню реальність; внутрішня реальність дійових осіб суперечить зовнішній дійсності; конфлікт герметизується у свідомості дійових осіб.

Конфлікт драматичного твору являє собою смислове ядро, яке репрезентує зіткнення різноспрямованих намірів, які набувають обрисів та відповідного оформлення й матеріалізації саме завдяки їхньому протистоянню. Художня реалізація конфлікту відбувається за рахунок протилежних підходів, уявлень до одного явища, процесу, сфери дійсності, кожен з яких вимагає втілення й може бути втілений тільки за рахунок подолання іншого. Таким способом забезпечується розгортання драматичної дії, у якій розкривається динаміка протиборства, що відбувається у внутрішніх та зовнішніх планах реальності.

Через протиборство у драматичних творах відбувається з'ясування істинних цінностей, визначення співвідношень між ідеями та їхньою реальною репрезентацією. Дійові особи виступають виразниками протиборчих намірів, які формують конфлікт на рівні конкретної особистості, міжособистісних взаємодій або ж суспільного чи глобального контексту, що відповідно визначає різні форми вияву суперечностей.

Аналіз драматичного конфлікту передбачає визначення художньої структури твору у взаємодії її складових частин. Конфлікт виявляється структурним компонентом, який організовує твір як художню цілісність, оскільки виявляє основні напрями й сфери розвитку дії.

Оскільки структурні компоненти драматичного твору слугують безпосередніми та опосередкованими засобами вираження свідомості героїв драматичних творів, вагомого значення набуває актуалізація досліджень з теорії драми.

Наукові напрацювання у сфері теорії драми засвідчують осмислення драматургії у різних площинах. Теоретичне осмислення української драматургії репрезентоване дослідженнями Г. Семенюка [394; 396; 397;

398; 399; 400; 401; 403], М. Кудрявцева [242; 243; 244; 245], Л. Мороз [313; 314; 315; 316; 317], С. Хороба [476; 477; 478; 479; 480; 481; 482; 483; 484], С. Свербілової [381; 382; 383; 384; 385; 387; 388], Н. Малютіної [280; 281; 282; 283; 284; 381], які вивчали жанрово-стильові, типологічні особливості. К. Сторчак [430] студіював поетику драми; С. Старинкевич [422] розглядала характери у драмі; Н. Яранцева [517] аналізувала категорію драматичного; В. Сахновський-Панкєєв [380] досліджував взаємодію драми і театру; І. Давидова [138] вивчала малі форми драматургії. Г. Липківська [267] досліджувала поетику драми у театрознавчому аспекті, В. Чубасов [496] розглядав проблеми кінознавства тощо.

Західноєвропейська та американська теорія драми представлена різноспрямованими дослідженнями. Д. Літвін, Дж. Стокдейл і Р. Стокдейл [553] вивчали структуру драми, С. Шепард, М. Волліс [559], В. Вортен [563] аналізували драматургію у сценічному втіленні, В. Херман [544] досліджувала проблему діалогу у драмі, К. Елам [537] розглядав семіотику драми і театру, П. Сонді [415] вивчав родові та жанрові особливості драми, Є. Гротовський [127] вивчав театральні експерименти, Дж. Брандт [526], Б. Ф. Дюкорє [535] та ін. уклали антології теорій драми тощо.

Теоретичне осмислення родових ознак драми, драматичних жанрів, своєрідності драматичної дії та конфлікту містяться у працях В. Халізева [473; 474], С. Фролова [466], С. Владімірова [91], Б. Костелянца [229], А. Карягіна [187], Н. Тамарченка [436; 444], В. Нефеда [326] та ін.

#### **1.4. Теоретичні засади вивчення української драматургії**

Українська драматургія постає вагомою складовою українського літературного процесу. В. Перетц стверджує: «Історія літератури вивчає розвиток форм, у які відливається думка поета у різні часи» [349, с. 14].

Різні періоди розвитку української драматургії вивчають М. Сулима [433], О. Сліпушко [412] (XVII-XVIII ст.), В. Івашків [175], Л. Демянівська [142], Л. Мороз [313; 314], Р. Козлов [212] (XIX ст.), В. Гуменюк [130; 131; 132; 133], О. Когут [207], С. Кочерга [238], Н. Малютіна [280; 281; 282; 283; 284], Я. Полішук [355] (кінець XIX – початок XX ст.), Г. Семенюк [394; 396; 397; 398; 399; 400; 401; 403], М. Кудрявцев [242; 243; 244; 245], В. Панченко [337; 338; 339; 340; 341], Н. Мірошніченко [306; 307], Т. Свербілова [381; 382; 383; 384; 385; 387; 388], С. Хороб [476; 477; 478; 479; 480; 481; 482; 483; 484], А. Козлов [210; 211] (XX ст.), О. Бондарєва [70], Є. Васильєв [79], Т. Вірченко [89], О. Когут [206] (кінець XX – початок XXI ст.) та ін. Проблеми драматургії розглядаються в окремих працях В. Погребенника [353], П. Хропка [488] та ін. Театрознавчі аспекти української драматургії розглядаються у наукових розвідках Г.Веселовської [320], М. Гринишиної



[123; 124; 125; ], О. Клековкіна [191; 192; 193; 194], Н. Корнієнко [222; 223; 224;], О. Красильникової [239] та ін.

Дослідження сучасних науковців базуються на теоретичних досягненнях української драматургії, здійснених В. Перетцем [347; 348], М. Возняком [93; 94], О. Білецьким [61; 62; ], М. Євшаном [155], Д. Чижевським [492], О. Кисілем [190], Й. Кисельовим [189], В. Шубравським [507], З. Морозом [310; 311; 312], О. Ставицьким [420], Н. Кузякіною [246; 247; 248; 249] та ін.

Відомі українські письменники, науковці та культурні діячі виконували також роль істориків і теоретиків української драматургії й театру: І. Франко [463; 464], М. Вороний [97; 98], Д. Антонович [9], П. Рудін [375], Г. Хоткевич [486], К. Буревій [76], Я. Мамонтов [287; 288], І. Кочерга [236], Л. Курбас [251; 252], Й. Шевченко [501] та ін.

Аналіз наявних в українському літературознавстві комплексних досліджень української драматургії першої половини ХХ ст., у яких систематизовано наукові спостереження над жанрово-стильовими, типологічними, ідейно-художніми особливостями драматичних творів є важливим підґрунтям для подальшого дослідження форм вираження сконструйованої свідомості персонажа в українській драматургії 20-50-х рр. ХХ ст.

Важливими здобутками українського літературознавства, що засвідчили теоретичну систематизацію визначених літературних явищ і процесів, стали монографії І. Михайлина «Жанр трагедії в українській радянській драматургії (питання історії і теорії)» (1989) [301], О. Чиркова «Епічна драма (проблеми теорії і поетики)» (1988) [493].

Одним із перших ґрунтовних теоретичних досліджень драматургії після здобуття Україною незалежності стала монографія Г. Семенюка «Українська драматургія 20-х років» (1992) [398].

Дослідник представив нове, науково аргументоване осмислення феноменів української драматургії, що визначало новий етап у становленні українського літературознавства. Г. Семенюк запропонував науковий аналіз драматургії, який враховував особливості національного й духовного розвитку України, простежив глибинні закономірності функціонування української драматургії 1920-х років з урахуванням її сценічної репрезентації. Важливі наукові спостереження Г. Семенюка стосувалися контексту української літератури та культури, що надавало дослідженню фундаментальності та завершеності [24].

У монографії науковець вперше глибоко проаналізував твори багатьох українських драматургів, які раніше не досліджувалися. Зокрема, велику увагу Г. Семенюк приділив вивченню творів М. Грушевського, Г. Хоткевича, М. Семенка, В. Винниченка, Є. Карпенка, В. Шопінського та

ін. Важливим здобутком літературознавця виявилось цілісне дослідження драматургії М. Куліша, яке характеризується досягненням жанрової, стильової, ідейно-естетичної своєрідності творів видатного українського драматурга. Новаторський підхід науковця виявився і у фаховій оцінці творчості І. Кочерги, Я. Мамонтова, М. Ірчана, І. Дніпровського, Л. Старицької-Черняхівської та ін. Дослідник запропонував об'єктивну літературознавчу інтерпретацію творів І. Микитенка, О. Корнійчука.

Важливим науковим здобутком Г. Семенюка стало формулювання нових концептуальних методологічних засад вивчення української драматургії. Дослідник простежує континуальність літературного процесу й нові форми художнього сприйняття та вираження їх у драматургії; розглядає мистецькі досягнення драматургів у взаємозв'язку із розвитком української та світової літератури; аналізує структурні компоненти драми та їх смислову й художню наповненість задля визначення типологічних особливостей, формує цілісне уявлення про найголовніші художні звершення української драматургії 1920-х років.

У розділі «Біля джерел» дослідник аналізує ідейні, філософські, культурологічні передумови виникнення та становлення української драматургії означеного періоду. Г. Семенюк вказує на характерні ознаки драматургії попереднього періоду, окреслюючи жанрово-стильові, тематичні параметри; визначає найвпливовіших драматургів (М. Кропивницький, М. Старицький, І. Карпенко-Карий, Леся Українка, В. Винниченко та ін.), які викликали зміни художніх парадигм. Дослідник вивчає своєрідність формування й модифікації естетичних першооснов, які спричинювали до подальшого розвитку драматургії.

Особливу увагу літературознавець приділяє осмисленню художнього новаторства драматургії Лесі Українки, яке стало потужним імпульсом до подальшого розширення філософських, художніх, стильових обширів української драматургії. Дослідник підкреслює подальший розвиток традицій Лесі Українки у творчості О. Олеся, Я. Мамонтова, М. Куліша.

Г. Семенюк окреслює головні досягнення драматургії В. Винниченка, який продовжив процес зближення української драматургії із європейською. «В. Винниченко належав до найпомітніших постатей серед наймолодших українських драматургів, хто на початку ХХ ст. активно береться до розробки нових тем і художніх типів (робітництво, міська інтелігенція) і бореться за засвоєння кращих досягнень європейського театрального мистецтва, щоб прищепити їх українському театрові і вивести його на світовий рівень» [398, с. 14].

Дослідник визначає співвідношення між сценічною драматургією та драматургією для читання, підкреслюючи особливу роль театру М. Садовського, який на початку ХХ ст. виконував важливу функцію

збереження й вираження національних духовних надбань та засвідчував високу професійну майстерність. Г. Семенюк наголошує на різноплановості театру, яка виявлялася у поєднанні традиційних етнографічно-реалістичних форм із європейськими зразками, відігравши водночас роль європеїзатора української сцени.

Автор монографії простежує зміну естетичних орієнтирів, викликану культурно-історичними реаліями та потребами, у формуванні «Молодого театру». Г. Семенюк акцентує увагу на виключному значенні «Молодого театру» для розвитку українського сценічного мистецтва. Окреслення нових принципів та концепцій художнього осягнення дійсності, зокрема використання форм художньої умовності, утверджуване Лесем Курбасом, обумовлювало подальший розвиток українського театру, у якому збалансовувались кращі досягнення національного мистецтва із європейськими ідеями.

Важливого значення у розділі «Біля джерел» набуває осмислення нових експериментальних драматургічних прийомів, взаємодії різних форм і видів мистецтва, які виникли під впливом кризових явищ суспільної свідомості початку ХХ ст.

Аналізуючи тогочасний стан театральної діяльності, дослідник визначає істотні проблеми, які впливали на розвиток української культури на початку ХХ ст. Літературознавець простежує співіснування негативних чинників, які обумовлювалися об'єктивними причинами, із конструктивними процесами, що відбувалися у сфері художніх пошуків. Зокрема, в історичній драматургії Л. Старицької-Черняхівської, Г. Хоткевича, М. Грушевського, В. Пачовського автор виявляє осягнення важливих явищ української історії та їх проекції на дійсність початку ХХ ст.

Автор монографії висловлює важливі наукові спостереження про особливості драматургії В. Винниченка. Г. Семенюк визначає новаторські риси творчості драматурга; акцентує увагу на своєрідному художньому осмисленні морально-етичних, психологічних проблем, які В. Винниченко демонструє, художньо досліджує та відображає у різних несподіваних площинах. Зокрема, простежує європейський контекст драматургічних пошуків письменника.

Грунтовний аналіз драматичних творів В. Винниченка «Гріх», «Закон», «Між двох сил» обумовлюється вивченням характерних ознак архітекτονіки, структури конфлікту, специфіки формування образної системи, парадоксальних аспектів проблематики п'єс.

Літературознавець на основі дослідження великої кількості творів українських драматургів, різних за жанровими ознаками та стильовим спрямуванням, виокремлює інтегруючий чинник у вигляді реакцій

на кризові явища, відображених колективною свідомістю. Дослідник простежує вплив сутнісних світоглядних змін, характерних для початку ХХ ст., на жанрове та стильове формотворення.

У розгляді творів Я. Мамонтова («Дівчина з арфою», «Над безоднею»), М. Семенка («Ліліт»), М. Рильського («Бенкет») науковець значну увагу приділяє визначенню стильової своєрідності, що позначається на жанрових ознаках та обумовлює способи художнього осмислення головних проблем. Водночас відзначимо, що автор монографії вперше глибоко досліджує твори Є. Карпенка, аналізує творчість драматурга у контексті розвитку української драматургії.

Загалом у розділі «Біля джерел» збалансовано окреслюються поза-літературні чинники, які неминуче впливали на формування концептуального естетичного та світоглядного підґрунтя української драматургії початку ХХ ст. Простежуються жанрово-стильові модифікації у драматургії, визначаються смислові та художні доміанти новаторського осягнення ключових проблем доби, з'ясовуються рівні співвіднесення новаторських пошуків із формами художнього відображення, виробленими сталою літературною традицією.

Особлива увага приділяється аналізу форм, різновидів, засобів втілення театрального мистецтва. Визначаються художні досягнення та осмислюються напрями розвитку українського театру початку ХХ ст. Розглядаються взаємозв'язки та взаємовпливи української драматургії та театру.

У розділі «Біля джерел» аналізуються імпульси філософського, художнього, митецького самовияву, які становитимуть основу розвитку та набудуть найпотужнішого вираження у драматургії другої половини 20-х років. Важливі наукові спостереження Г. Семенюка, які розкривають закономірності та особливості художніх процесів в українській драматургії початку ХХ ст., увиразнюються та конкретизуються у наступних частинах наукової праці.

Розділ «Концепція героя і специфіка конфлікту в українській драматургії 20-х років» присвячений розглядові головних структурованих компонентів української драматургії та театру. У розділі окреслюються теоретичні узагальнення на основі аналізу великої кількості драматичних творів, що забезпечує необхідну наукову аргументованість та достовірність. Автор монографії визначає зміни у світосприйнятті, характерні для 1920-х років; простежує відображення світоглядних перетворень у мистецтві; аналізує модифікації форм художнього відтворення у драматургії; простежує взаємозалежність жанрового та стильового вираження; оцінює специфіку співвідношення категорій змісту і форми в українській драматургії 1920-х років.

Дослідник з'ясовує причини появи п'єси-агітки, виокремлює її характерні ознаки, що обумовлюються ідеологічними та художніми функціями жанрового різновиду. Розкривається роль і значення агітаційної п'єси у розвиткові драматургії. У цьому контексті розглядаються відповідні драматичні твори В. Минка, Д. Бедзика, Я. Мамонтова та ін.

Г. Семенюк, аналізуючи окремі твори Я. Мамонтова Є. Кротеви́ча та ін., зосереджує увагу на абстрактних ідеях та художній умовності, які домінують у поетиці п'єс драматургів. Розкриваються головні змістові параметри української драматургії 1920-х років.

У праці аизначаються важливі принципи організації драматургічного тексту 1920-х років. Простежується органічна взаємодія естетичних категорій трагічного та героїчного й увиразнення рис мелодраматизму. Дослідник розмежовує жанри трагедії та героїчної драми, вказуючи на їхні відмінні особливості. Г. Семенюк спостерігає видозміни у композиції драми, спричинені розширенням масштабів художнього відображення.

Особливого значення у другому розділі монографії набуває наукове осмислення драматургії М. Куліша. Автор підкреслює виняткову роль блискучого українського драматурга-новатора в історії української літератури. Задля створення цілісного уявлення про драматургію М. Куліша, окреслюються основні факти біографії, пов'язані із творчим досягненнями драматурга; відзначається колосальний мистецький резонанс творчості М. Куліша. Важливим аспектом дослідження стає осмислення драматургії М. Куліша в оцінці Л. Курбаса, який вважав його одним із найкращих драматургів.

Грунтовно аналізуючи п'єси драматурга «97», «Комуна в степах», «Прощай, село», що становлять своєрідну трилогію про село, автор підкреслює виключне значення першої п'єси, яка «зробила справжній переворот в українській літературі» [398, с. 60]. У процесі дослідження всього драматургічного доробку М. Куліша особлива увага приділяється дослідженню специфіки конфлікту, композиції, образної системи, проблематики, стильових та жанрових особливостей, художньої своєрідності драматичних творів. Розглядаються мистецькі інтенції драматурга та результати їх втілення, що підносили український театр на новий рівень.

У дослідженні увага акцентується на ефекті взаємного підсилення художніх досягнень М. Куліша і Л. Курбаса та їхньому визначальному впливові на українське мистецтво. «Саме завдяки творчій і життєвій дружбі двох талантів – драматурга Миколи Куліша і режисера Леся Курбаса – у другій половині 20-х років розпочався в Україні драматичний і театральний ренесанс» [398, с. 56], – резюмує дослідник. Він підкреслює їхнє творче

взаєморозуміння, що призвело до потужного розвитку модерного українського театру.

Важливу роль у дослідженні творчості М. Куліша та Л. Курбаса відіграють спогади Й. Гірняка, який був актором театру Л. Курбаса. Осмислюючи спогади Й. Гірняка, дослідник виявляє і простежує важливі факти діяльності драматурга і режисера, що визначали трагічну долю митців, які надали українській драматургії й театру статусу світових досягнень.

Театр «Березіль», з яким співпрацював М. Куліш, розглядається як осередок кардинально нових театральних й драматургічних винаходів; модерність театру Л. Курбаса вивчається з інтермедіальних позицій; аналізуються результати реформаторського підходу до драматургічного тексту та його театрального втілення; визначається цивілізаційна функція «Березолу» у формуванні нової театральної культури. Важливим аспектом дослідження стало осмислення репертуарних проблем, аналіз тематичної спрямованості драматичних творів.

Г. Семенюк окреслює визначальні характеристики театру «Березіль» по своїй суті – театр експериментальний. Народившись і розквітнувши на хвилі національного відродження, він об'єднав митців найновітнішого напрямку. Порвавши з побутовизмом і старою селянською етнографією та романтикою, «Березіль» пішов новим шляхом, шукаючи нової, співзвучної добі національної форми, часто-густо звертаючись до суміжних видів мистецтв – кіно, музики, естради тощо» [398, с. 64].

У монографії глибоко досліджуються п'єси робітничої, революційної, селянської тематики (І. Дніпровський «Любов і дим», Ю. Недоля «Шахтарський гість», М. Кравченко та Я. Могила «Перші хоробрі», Ф. Лопатинський «Сількор Головка» та ін.). Фактично, автор вперше систематизує значну кількість драматичних творів, здійснюючи аналіз на рівні змісту, художньої структури. Дослідження зосереджується на визначенні жанрових ознак та структурних схем, виокремленні істотних атрибутів поезики п'єс, специфічних драматургічних ефектів.

Спостерігаючи в українській драматургії 1920 – початку 1930-х років інтенсивну рецепцію класичної літератури, що відображається в усіх площинах художнього осягнення, Г. Семенюк концентрує увагу на різнобічному аналізові шевченківських традицій. Вивчається відображення естетичних засад творчості Т. Шевченка; простежується вплив драматургії Кобзаря; визначається своєрідність інсценізації творів поета; розглядаються драматичні твори, що репрезентують художню шевченкіану в українській драматургії названого періоду.

Науково виважені висновки дослідник робить про особливості розвитку жанрів історичної та історико-побутової драми у драматургії 1920-х років, підкреслюючи рівень художніх узагальнень та своєрідність проблематики,

визначає характерні ознаки побудови сюжетів, стильові домінанти історичної та історико-побутової драми. Увага приділяється розглядові літературних першоджерел, осмисленню способів художнього відображення історичних фактів, зіставленню історичної основи та її художньої репрезентації. Аналізуються твори Ф. Лопатинського «Козак Голота», М. Семенка «Маруся Богуславка», Г. Хоткевича «Богдан Хмельницький», Ю. Недолі «За мурами», К. Поліщука «Камінна баба» та ін.

Чимало місця в монографії відведено дослідженню історичної драматургії І. Кочерги («Фея гіркого мигдалю», «Алмазне жорно», «Свіччине весілля» та ін.). Літературознавець розкриває художні здобутки драматурга, які стали результатом поєднання класичних традицій і модерних пошуків; визначає його вплив на розвиток української літератури. Важливі спостереження висловлені з приводу художньо-естетичних (роль символу, міфологічної основи) та жанрових ознак (поєднання елементів різних жанрів) творів І. Кочерги.

У розділі «Концепція героя і специфіка конфлікту в українській драматургії 20-х років» окреслюються змістові, художньо-естетичні, жанрові, стильові параметри української драматургії. Вперше визначаються прикметні риси поезики української драматургії 1920-х років з позицій наукової об'єктивності та вперше здійснюється наукова класифікація драматичних творів 1920-х років з урахуванням тематичних та жанрово-стильових показників. Г. Семенюк здійснює різнопланове дослідження головних процесів, що відбуваються в українській драматургії та театрі 1920-х років, формулює теоретичні узагальнення про структуру драми цього періоду, механізми конструювання драматургічного тексту.

Зміст розділу «Українська комедія 1920-х років: динаміка жанрів і розмаїття засобів типізації» обумовлюється розглядом сатиричних тенденцій та форм модифікації комедійного начала в українській драматургії. Автор розмежує варіанти театральних переробок класичних п'єс й оригінальні драматичні твори, з'ясовує особливості переосмислення класичних сюжетів в українській драматургії 1920-х років.

Науковець глибоко вивчає специфіку жанру сатиричної комедії, спростовуючи упереджені твердження тогочасної критики, які заперечували існування цього жанру. Водночас дослідник фахово доводить безпідставність звинувачень критики 1920-30-х років на адресу одного із найкращих українських драматургів М. Куліша, підкреслюючи прогностичну функцію творчості драматурга, п'єси якого руйнували будь-які ідеологічні рамки.

У книзі зримо простежуються першопочатки сатиричної комедії в українській драматургії 1920-х років, пов'язані із творчістю М. Куліша, визначаються новаторські риси сатиричних комедій драматурга.

Відзначаються традиції класичної драматургії, які набувають нової репрезентації у комедіях М. Куліша, та окреслюються принципові відмінності від класичної літератури, пов'язані із відображенням тогочасних реалій та використанням модерних художніх форм. Для цього дослідник залуцає до аналізу комедії М. Куліша «Отак загинув Гуска», «Хулій Хурина», «Мина Мазайло».

У науковій розвідці визначаються жанрові особливості, окреслюється тематична спрямованість, вивчається проблематика творів М. Куліша, приділяється увага дослідженню філософських аспектів висвітлених у комедіях проблем; визначаються особливості рецепції комедій драматурга його сучасниками. Дослідник розглядає ідеї як стрижневі компоненти багатьох п'єс М. Куліша. Важливим складником дослідження комедій драматурга є розгляд творів у європейському контексті.

Автор монографії представляє ґрунтовний аналіз жанрових різновидів комедії (драми-феєрії, трагікомедії). Дослідження драми-феєрії «Марко в пеклі» І. Кочерги здійснюється з урахуванням досягнень української та європейської літератури. Осмислюються жанрові ознаки твору; визначаються художні нововведення І. Кочерги, які підсилюють гротескно-фантастичні елементи; вивчаються форми художньої умовності та їхніх функцій у розгортанні двох сюжетних ліній твору; вивчається багатоплановість композиції, що сприяє розширенню рамок художнього відображення.

Розгляд творів Я. Мамонтова супроводжується аналізом міркувань драматурга про сутність і перспективи жанру трагікомедії, з чого драматург постає ще й як теоретик драми. Г. Семенюк аргументовано визначає жанрову приналежність творів «Республіка на колесах» (комедія, політфарс), «Княжна Вікторія» (соціальна драма з елементами сатири і гротеску), переконливо доводить факт послаблення трагікомічного начала за рахунок домінування комедійності у п'єсі «Республіці на колесах» та з огляду на відокремлене існування комічного і трагічного у п'єсі «Княжна Вікторія».

Літературознавець відзначає складність жанру трагікомедії, зумовлену органічним поєднанням протилежних категорій, що в результаті формують цілком нове художньо-естетичне явище. Вивчаючи твір М. Куліша «Народний Малахій», науковець визначає його як драму, проте відзначає наближення до жанру трагікомедії з огляду на жанрову багатовимірність та спосіб вирішення конфлікту у творі; вказує на трагікомічність характеру головного героя; окреслює художнє новаторство п'єси. «Значним явищем у драматургії 20-х років стала драма М. Куліша «Народний Малахій», передусім завдяки яскраво й мистецьки



виписаному трагікомічному характерові головного героя» [398, с. 117], – пише дослідник.

У процесі аналізу п'єси Г. Семенюк здійснює фундаментальні спостереження над суттю філософсько-естетичної концепції твору М. Куліша. Дослідник вказує на своєрідність та неординарність конфлікту між мріями і реальністю; аналізує художню оригінальність відображення стану «донкіхотства»; визначає специфіку інтерпретації символів у творі із важливим смисловим та художнім навантаженням; розглядає складні форми художньої умовності; вивчає способи художнього відображення утопічності у творі; окреслює мистецьку досконалість трагікомедії в оцінці Л. Курбаса; розглядає наслідки рецепції й театрального втілення п'єси, що призвели до переслідувань М. Куліша та Л. Курбаса.

У розділі «Українська комедія 1920-х років: динаміка жанрів і розмаїття засобів типізації» Г. Семенюк представляє цілісне дослідження визначальних параметрів жанру комедії та модифікацій жанру на рівні змісту й структури. Дослідник вивчає своєрідність художніх засобів (гіпербола, умовна театральність, сатирична символіка тощо) та їхні функції в українській комедії, виокремлює найбільш продуктивні жанрові форми (трагікомедія, сатирична комедія тощо); простежує відповідність між жанровими формами й світоглядними, естетичними настановами доби; визначає впливових драматургів, насамперед М. Куліша, який істотно змінив рівень та якість української драматургії.

У розділі «Реалії національного та міжнародного життя в драматургії порубіжжя 20-30-х років» досліджується явище політичного театру, розглядається політична складова української драматургії, визначаються особливості поетики.

У контексті висвітлення проблем політичного спрямування вивчається творчість західноукраїнських драматургів. Драматургія М. Ірчана аналізується з урахуванням його впливу на розвиток української драматургії та театру в Канаді й Америці, простежує стильові перегуки із творчістю українських, європейських, американських письменників, що розширює межі мистецької репрезентації. П'єси М. Ірчана аналізуються як різнорівневі художні структури, з урахуванням жанрових, стильових, композиційних, сюжетних чинників та їх взаємодію на рівні художньо-стильової, жанрової парадигми.

Г. Семенюк вперше класифікує й фахово аналізує твори представників української діаспори О. Карманюка, В. Шопінського, Є. Карпенка та ін. Визначаючи головні новаторські риси творчості Є. Карпенка Г. Семенюк підкреслює: «Невідомою нашому читачеві й глядачеві залишається на сьогодні драматургія Є. Карпенка, творчість якого в історії українського зарубіжжя посідає помітне місце передовсім своєю

художньою оригінальністю, новизною форми, неординарним жанрово-стильовим звучанням» [398, с. 135]. Дослідник акцентує увагу на важливих фактах діяльності драматургів української діаспори, що визначали їхнє світоглядне й творче самовираження, розглядає їхню драматургію як органічну складову частину українського літературного процесу, що сприяє створенню цілісного і всеохопного формату літературознавчого дослідження.

У цьому ж розділі науковець пропонує новаторське прочитання творів М. Куліша «Патетична соната», «Вічний бунт», «Маклена Граса», висвітлює їх сценічну історію та мистецький резонанс, відображає суспільно-історичний контекст. Він досконало вивчає модерні форми художнього мислення драматурга; характеризує інтермедіальні виміри його творчості; досліджує особливості родової й жанрової дифузії та їх функції у творах М. Куліша; простежує контамінацію естетичних категорій та художніх смислів, що створює глибинну багатозначність та підтекст; аналізує експериментальні форми художнього відображення, які реалізуються на рівні змісту, сюжету, композиції, художніх засобів та прийомів тощо; з'ясовує специфіку авторських інтенцій у п'єсах.

Характерно, що в монографії приділяється особлива увага осмисленню визначних мистецьких досягнень театру «Березіль», які були пов'язані із блискучими творчими здобутками драматурга М. Куліша та режисера Л. Курбаса. Дослідник визначає вкрай несприятливі ідеологічні умови та політичний тиск, які перешкоджали діяльності театру, через які заборонялися й переслідувалися п'єси М. Куліша та вистави Л. Курбаса. У дослідженні аналізуються факти, які призвели до загибелі М. Куліша і Л. Курбаса внаслідок репресій, та до знищення театру «Березіль».

Дослідник наводить цінні свідчення зі «Споминів» актора Й. Гірянки про стоїцизм березильців у межових ситуаціях, про тотальне руйнування: «1933 року в час голодної катастрофи України, в час розгрому українського села, української інтелігенції й робітництва, української культури, в час, коли вже не стало М. Хвильового, М. Скрипника, – в Межигірському колишньому монастирі курбасівці готували свій останній кулішівський, курбасівський і березильський твір – «Маклену Грасу». Сам Куліш кружляв по навколишніх голодних селах над Дніпром. Недалеко монастиря, у великому селищі Вишгороді, у давній резиденції княгині Ольги. Все недорозкуркулене населення вимерло, тільки 4-5-літній нащадок того племені, загубившись у монастирських хащах, потайки підготовувався недоїдками Творчого будинку Спілки пролетарських письменників» [398, с. 169-170].

Літературознавець здійснює систематизацію типологічних ознак реалістичної та соціально-побутової драми, досліджуючи політичні п'єси.

Г. Семенюк окреслює тематичну своєрідність, підкреслює традиційність драматургічних форм, визначає вагомі ідеологічні складники художньої структури драматичних творів, простежує їхні проєкції в різних площинах відображення (емоційній, психологічній, моральній, соціальній, побутовій тощо). Важливим аспектом аналізу виявляється зіставлення драматургічних й театральних репрезентацій.

У монографії «Українська драматургія 20-х років» представлено ґрунтовне дослідження визначальних процесів в українській драматургії. Автор простежує рух та кристалізацію жанрових форм, вивчаючи такі складові цих явищ, як тематичні зумовленості, характерні ознаки драматургічного письма, своєрідність художнього аналітизму. У книзі визначається жанрово-стильова парадигма української драматургії; вивчаються жанрові структури драматургії; досліджуються структуротвірні компоненти та чинники стильової диференціації; окреслюються співвідношення між традицією й модерністю, національним та європейським дискурсами.

Помітно, що науковець особливу увагу приділив вивченню творчості митців (М. Куліша, Л. Курбаса), які істотно вплинули на формування нової української драматургії й театру 1920-х років, періоду українського ренесансу. Дослідження охоплює велику кількість драматургічних текстів, які характеризуються різним рівнем мистецького осягнення. Такий науковий підхід забезпечує достовірну реконструкцію літературного контексту й визначає вичерпність літературознавчого аналізу. Г. Семенюк застосував новаторську методологію дослідження, здійснивши докладний фаховий аналіз української драматургії 1920-х років, що засвідчив новий етап у розвитку українського літературознавства. Дослідник ґрунтовно вивчив літературознавчі проблеми, які раніше не висвітлювалися й замовчувалися; значно розширив межі літературного процесу, вперше дослідивши творчість незнаних до того часу драматургів; збагатив змістові конфігурації літературознавчих студій, проаналізувавши невідомі та недосліджувані драматичні твори; здійснив дослідження, у якому чітко визначилися обриси й сутність української драматургії 1920-х років.

Монографія Г. Семенюка ознаменувала початок нового відліку у сфері дослідження української драматургії. Праця стала першоосновою вивчення драматургічного дискурсу, її основні положення і висновки визначили процес формування напрямів і принципів сучасних літературознавчих розвідок.

Наукова праця М. Кудрявцева «Драма ідей в українській новітній літературі ХХ ст.» (1997) [243] представляє важливу віху у розвитку досліджень української драматургії. Дослідник розглядає поняття ідеї як

феномену, що втілює первинну форму відображення реальності та визначає її ментально-художні проєкції, конструювання яких має динамічний характер. Художню ідею автор сприймає як реалізацію певної картини світу. Водночас він вважає драматизм важливою характеристикою драми, що обумовлюється істотними суперечностями, які постають у процесі протистояння носіїв різних ідей.

Літературознавець простежує своєрідну еволюцію внутрішньої дії у драматичних творах, залучаючи широкий контекст західноєвропейської, східнослов'янської драми в діахронічному та синхронічному аспекті. Пріоритетність ідеї, на думку дослідника, визначається її універсальними властивостями до відображення через символи, підтекст, ситуації тощо.

Подаючи визначення драми ідей, автор акцентує увагу на особливостях світоглядних концепцій, у межах яких розгортаються ідейні конфлікти, які, за його спостереженнями, можуть бути романтичного, реалістичного спрямування. У контексті аналізу драми ідей науковець розглядає драматичні поеми, «драму для читання», дискусійні п'єси, виокремлюючи їхні специфічні властивості.

Автор монографії досліджує драму ідей у творчості Лесі Українки, В. Винниченка, М. Куліша, С. Черкасенка, І. Кочерги, Л. Костенко, І. Драча, О. Коломійця та ін., простежуючи тяглість філософської традиції в українській драматургії. Літературознавець визначає художні та смислові доміанти драматичних творів: художня майстерність, осягнення філософської проблематики, національні складники, які набувають значення символів (Леся Українка); «пророчі п'єси», притчевість (Лесі Українки, М. Куліша, В. Винниченка) тощо.

Дослідник розглядає поняття драми ідей через різні жанрові репрезентації, серед яких визначає жанри драматичної поеми, трагедії, ліричної драми, драми-алегорії, драми-диспуту, феєрії, драматичного етюдю, діалогу, філософської психологічної драми, політичної п'єси-антиутопії тощо. Він приділяє увагу аналізу стильових особливостей драми ідей, серед яких спостерігає ознаки неоромантичної, неореалістичної, символістської естетики тощо.

М. Кудрявцев глибоко аналізує тематику та проблематику визначених драматичних творів із вираженням дискусійним началом. Він вказує на художні особливості осмислення морально-етичних, суспільно-політичних, національних проблем у творах, серед яких називає тяжіння до «художніх узагальнень, абстракцій» [243, с. 252].

У монографії досліджуються філософські, історичні драми тощо. Науковець зосереджується на аналізові драми ідей у творчості М. Куліша, простежуючи риси художнього новаторства драматурга, який

«випереджував зокрема і європейську драматургію» [с. 253], вивчаючи композиційні, жанрові, стильові, ідейно-художні особливості його творів.

Аналізуючи своєрідність вираження драми ідей у творчості різних українських драматургів, літературознавець підкреслює своєрідність філософічного трактування осмислюваних письменниками проблем, водночас реконструюючи необхідні для розуміння ідейного змісту творів позалітературні фактори та обставини.

М. Кудрявцев у праці «Драма ідей в українській новітній літературі ХХ ст.» здійснив багатоаспектне дослідження драматургії, охопивши усі репрезентативні драматичні твори. Дослідник розробив концепцію драми ідей на основі результативних наукових спостережень та узагальнень. Автор монографії відтворив широкий літературознавчий контекст, залучивши до типологічних зіставлень велику кількість релевантних творів світової літератури, що забезпечило формування системи розмаїтих ідейно-художніх паралелей. У дослідженні репрезентована цілісна, упорядкована жанрово-стильова, художньо-змістова парадигма драми ідей ХХ ст.

Монографія С. Хороба «Українська модерна драма кінця ХІХ – початку ХХ століття (Неоромантизм, символізм, експресіонізм)» (2002) [484] представляє цілісну концепцію дослідження драматургії з позиції стильового самовияву, репрезентації модерних форм художнього осягнення. Вихідні положення наукової розвідки визначаються вивченням динаміки художніх процесів у драматургії кінця ХІХ – початку ХХ ст.; спостереженням іманентних стильових ознак та їхніх взаємовпливів; розмежуванням міметичної й неміметичної образності та їхніх художніх взаємоперетинів; виявленням універсальних ознак естетичних категорій та їхніх художніх проявів у межах модерністських систем; визначенням національної специфіки художніх стильових систем; окресленням їхніх типологічних ознак.

Досліджуючи неоромантизм, символізм та експресіонізм в українській драматургії кінця ХІХ – початку ХХ ст., С. Хороб визначає смисли цих літературних явищ та способи їхнього художнього втілення, окреслюючи фундаментальні риси літературних феноменів й простежуючи їхнє вираження у конкретних драматичних творах чи драматургічній творчості письменників. Вказавши на термінологічну невизначеність у застосуванні термінів, дослідник переконливо оперує поняттями «типи ідейно-образного мислення», «типи художнього мислення», «модерністські моделі», «моделі авторської свідомості» тощо.

С. Хороб простежує витoki неоромантичного світовідчуття у перетвореннях на рівні суспільної свідомості і самоусвідомлення, викликаних зміною співвідношень між внутрішньою суттю людини і зовнішніми проявами. Дослідник здійснює ґрунтовний аналіз теоретичних

напрацювань, формулює естетичні засади неоромантизму та визначає своєрідність неоромантичного світобачення у різних національних літературах. Увага акцентується на багатомірності й неоднозначності українського неоромантизму.

У монографії простежуються витoki теоретичного осмислення неоромантизму, представлені у наукових напрацюваннях Лесі Українки. Важливим аспектом дослідження виявляється вивчення драматургічної творчості Лесі Українки у контексті її теоретичних досягнень. Драматургія авторки розглядається у типологічних зіставленнях з творами європейських драматургів, що дає змогу виявити універсальні й специфічні риси неоромантизму. Увага приділяється зіставленню драми ідей і характерів. Грунтовні типологічні зіставлення здійснюються на рівні особливостей світосприйняття і художнього мислення драматургів; архетипічних моделей, втілених у п'єсах; міфопоетичної свідомості, відображеної у творах; жанрового вираження; поетики; образотворення; стильових ознак; змістової і формотворчої взаємозумовленості. Визначаються філософські, інтелектуальні, естетичні параметри драматургії письменниці, що водночас підкреслюють її творчу унікальність, однією із характерних ознак якої виявляється поєднання європейських світоглядних основ із національною визначеністю. В типологічному аспекті простежуються взаємовпливи неоромантичної, символістської, реалістичної естетики у драматургії.

Своєрідність вивчення української символістської драми у монографії визначається окресленням передумов виникнення мистецтва символізму та його первинної сутності. Важливого значення автор надає увиразненню ознак символістського світовідчуття через зіставлення з іншими типами художнього осягнення (реалістичного, неоромантичного, імпресіоністичного, експресіоністичного тощо). Визначаються характерні особливості конструктивних елементів – символів, які розглядаються як складні, багатопланові художні структури, що відображають універсальні, специфічні й непізнавані ознаки художньої реальності. Від загальних спостережень літературознавець переходить до дослідження проявів символізму у драматургії. Теоретично обґрунтовуються такі ознаки західноєвропейського символізму у драматургії, як містицизм, трансцендентність, філософізм, міфологізм, умовність тощо. З урахуванням західноєвропейського контексту, через увиразнення подібностей і розбіжностей, досліджується символізм в українській драматургії.

Вивчення символізму в драматургії С. Хороб розпочинає із аналізу теоретичних напрацювань українських критиків й письменників (І. Франка, С. Єфремова, М. Вороного, Г. Хоткевича та ін.), не оминаючи увагою суперечливі і дискусійні моменти. Дослідник підкреслює самодостатність

українського символізму, який доволі своєрідно проявився у драмі. Простежуються відмінності в поезиці української символістської драми початкового і подальших етапів.

Теоретичні узагальнення літературознавець поєднує із дослідженням характерних рис символізму у драматичних творах Лесі Українки, О. Олесь, С. Черкасенка, В. Пачовського, Є. Карпенка, Я. Мамонтова, Л. Мосендза, І. Кочерги, І. Дніпровського та ін. У творах простежуються ознаки українського і західноєвропейського символізму, що підкреслює певні світоглядні та естетичні розходження, зумовлені особливостями розвитку української культури. Типологічні зіставлення увиразнюють змістові й художні аспекти символістського відображення на рівні системного літературного явища, конкретних творів та їхніх своєрідних взаємоперетинів в ідейно-естетичній сфері. До дослідження української драматургії у типологічних зв'язках залучаються твори західноєвропейських драматургів Г. Гауптмана С. Виспянського, М. Метерлінка, Г. Ібсена та ін.

Науковець досліджує жанрову парадигму символістської драматургії, приділяючи особливу увагу одноактним і релігійно-християнським жанрам. У процесі дослідження автор монографії робить важливі спостереження щодо концептуальної різниці між західноєвропейським модернізмом, який сформувався як сукупність мистецьких напрямів, й українським модернізмом, що виявлявся у вигляді творчих інтенцій письменників. Науковець аналізує жанрові різновиди (драматичні діалоги, драматичні етюди, драматичні сцени, драматичні ескізи, одноактні драми тощо), визначає істотні особливості одноактних драматичних творів: фокусування на найважливіших моментах дії; умоглядні форми вираження; абстрактний зміст, що співвідноситься із узагальненими інтуїтивними осягненнями; неконкретизовані, але впізнавані контури національного буття. Використовуючи поняття християнський, метафізичний символізм, С. Хороб досліджує художнє відображення трансцендентних вимірів в одноактних драматичних творах. Важливі наукові спостереження стосуються жанрів містерії, міраклія тощо, у яких осмислення релігійних фактів відбувається у відповідності до естетичних засад символізму. Виокремлюються філософські та міфологічні аспекти, які істотно впливають на окреслення структури творів. Аналізуються функціональні особливості одноактних драматичних творів, які існували як самостійне художнє явище чи були основою для формування композиційно і сюжетно ускладнених п'єс.

Українська символістська драматургія розглядається у різних площинах, що забезпечує всеохопність наукового аналізу. Визначається типологічна парадигма символізму у драматургії, яка постає у результаті формулювання філософських, ідейних, естетичних основ

символістського світовідчуття; завдяки окресленню національних варіантів символістських художніх систем. Дослідження здійснюється через зіставлення різних систем художнього відображення в українській драматургії (символізму, християнського символізму, романтизму, неоромантизму, експресіонізму); за допомогою виявлення їхніх взаємодій та трансформацій. Підкреслюються специфічні ознаки української символістської драматургії, співвідносні із відображенням імпульсів національного становлення, що водночас відтворювали рівень художнього сприйняття. В українській символістській драматургії увиразнюється багатоаспектність інтерпретаційних можливостей, обумовлених різноплановими художніми проєкціями сутнісних закономірностей.

Задля вивчення характерних ознак української експресіоністської драматургії, дослідник здійснює аналіз історії виникнення, формування експресіоністського світосприйняття та його паралельного функціонування з іншими художніми стильовими системами. Автор вивчає особливості виникнення та істотні властивості художніх стилів (неоромантизму, символізму, експресіонізму), з'ясовує специфіку їхніх взаємоперетинів та формує цілісну картину їхнього побутування, що забезпечує можливість ґрунтовного дослідження жанрових і стильових характеристик української драматургії.

Окреслюючи основні світоглядні та естетичні параметри німецького експресіонізму, які визначаються протестом проти матеріалістичності, заглибленням в емоційні переживання та їх зовнішньою проєкцією, літературознавець здійснює теоретичні узагальнення, які надалі екстраполює на українську драматургію. Водночас першопочатки експресіоністського світовідчуття автор пов'язує із драматургією А. Стріндберга. Філософське підґрунтя експресіонізму дослідник віднаходить у вченнях А. Бергсона, А. Шопенгауера, Е. Гуссерля та ін., що увиразнюють змістові аспекти експресіонізму, сконцентрованого на відображенні максимально загострених почуттів.

Розглядаючи художні властивості української експресіоністської драматургії, С. Хороб підкреслює її культурно-історичну функцію. Характерно, що український експресіонізм, за спостереженнями науковця, став результатом осмислення світоглядних зламів у результаті Першої світової війни, а потім громадянської війни в Україні й більшовицької експансії; та передчуттям Другої світової війни. У монографії зародження експресіонізму в українській драматургії пов'язується із розвитком символізму (їх об'єднує увага до внутрішнього осягнення) й подальшого увиразнення експресіоністської естетики (якій, на відміну від символістської, властивий ефект трансформації). Простежується взаємодія символізму і елементів експресіонізму у драматичних творах О. Олесь, С. Черкасенка та ін.



Художньо досконалі форми експресіоністської естетики, які органічно співіснують із символістськими, автор спостерігає у драматургії М. Куліша та В. Винниченка. Названих драматургів автор розглядає як творців художніх феноменів, які істотно вирізняли їх з-поміж українських драматургів та впливали на подальший розвиток української драматургії. На думку дослідника, драматурги створили «цілісну (а не на рівні лише окремих елементів поетики) нову символістсько-експресіоністську стилістику» [484, с. 279]. Поглиблюючи уявлення про поетику української експресіоністської драматургії, С. Хороб виявляє закоріненість її фундаментальних основ у психологічні площини й визначає відповідну жанрову обумовленість у вигляді трагікомедії, драми-візії тощо. Результати спостережень науковця підсилюються вивченням новаторських театральних здобутків режисера Л. Курбаса, який культивував експресіоністську драму.

Досліджуючи драматургію В. Винниченка та М. Куліша, літературознавець підкреслює характерну для них оригінальність естетики експресіонізму, що визначається втіленням уніфікованих ознак стилю в авторській інтерпретації. Дослідник доводить європейськість драматичних творів В. Винниченка та М. Куліша, ілюструючи їхню художню відповідність науковим узагальненням західноєвропейських теоретиків. Водночас ознаки експресіонізму увиразнюються через типологічні паралелі між художніми досягненнями названих українських драматургів і мистецькими пошуками західноєвропейських творців драми. П'єси «Пророк» В. Винниченка та «Народний Малахій» М. Куліша зіставляються з драмами А. Стріндберга, Ф. Верфеля, Л. Піраделло та ін. Обравши об'єктом зіставлення українські твори, у яких глибинно осягаються базові проблеми екзистенції, а способи художньої репрезентації створюють потужний поліінтерпретаційний простір, літературознавець виявляє істотні ознаки експресіоністського смисло- і формотворення (гротеск, алогічність тощо), які простежує і в західноєвропейській драматургії.

Важливим аспектом дослідження експресіонізму у драматургії (українській і західноєвропейській) виявляється аналіз імітаційних художніх форм, які виконують функцію специфічного увиразнення станів емоційної напруженості та конструювання іншого виміру сценічної реальності (прогностичного, імовірного, уявного, сфантазованого тощо). У розмірковуваннях про сутність і різновиди гри, використовувані драматургами, наголошується на художньому винаході М. Куліша, який вперше у світовій драмі застосував прийом суб'єктивного відтворення дії за рахунок поетичної оповіді головного героя, зверненої до читача/глядача («Патетична соната»). На думку дослідника, своєрідні форми моделювання художнього простору спричинили появу нових жанрів (драму контакту і ліричну драму).

У спостереженнях над особливостями української та західноєвропейської експресіоністської драми увага акцентується на певних відмінностях. Ідейні розбіжності визначаються різним тлумаченням ролі народу та його провідників під час суспільних перетворень, що обумовлюється різними ідеологічними та соціальними контекстами. Автор виявляє різні підходи до принципів структурування художнього простору. В українській ліричній драмі внутрішній світ героя стає віддзеркаленням зовнішніх перипетій; у західноєвропейській психологічній драмі переживання зумовлюються зовнішніми впливами.

Дослідження проявів експресіонізму у драматичних творах В. Винниченка, у західноєвропейській драматургії А. Стріндберга, Г. Ібсена та ін. включає аналіз специфіки драматичного конфлікту, який стає багатовимірним завдяки відображенню різних глибинних рівнів протистояння; у якому втрачається конкретизована визначеність протиборчих сил та відображаються масштабні світоглядні суперечності й універсальні закономірності існування. Як переконливо доводить дослідник, поверхові прояви драматичного конфлікту насправді опосередковано вказують на його фундаментальні основи. Водночас у контексті дослідження експресіонізму здійснюються аналіз проблематики (до прикладу, осмислюється проблема міщанської моралі), особливостей характеротворення (в образах героїв підкреслюється неоднозначність і різноспрямованість їхніх особистісних проявів), відображення авторської позиції (яка опосередковано простежується в різних складових частинах структури драматичного твору) тощо в українській та західноєвропейській драматургії.

С. Хороб формулює цікаві висновки про особливості використання образів-символів, своєрідні драматургічні прийоми (ліризація, епізація драми, асоціативність в побудові діалогів та монологів, гротескні сцени тощо), створення характерної атмосфери (завдяки інтелектуальній насиченості, паралельному розгортанню епізодів, протиставленню різних фрагментів дії, переплетенню уявного та реального тощо) в західноєвропейській (Ф. Верфеля, Ф. Ведекінда, Г. Кайзера та ін.) та українській (М. Куліш) експресіоністській драмі.

Втеоретичних узагальненнях, які стосуються типології експресіонізму у західноєвропейській та українській драматургії, дослідник виокремлює найважливіші риси. На підставі здійсненого аналізу, що охоплював різні рівні структури драматичних творів, п'єси В. Винниченка, М. Куліша розглядаються як естетично рівнозначні зразки західноєвропейської драми. Проте підкреслюються національна своєрідність, обумовлена особливостями духовного, культурно-історичного, суспільного розвитку,

що вплинула на засвоєння та переосмислення традицій попередніх стильових систем, визначеність мистецької форми художнім дослідженням моральних, ідеологічних категорій.

Загалом дослідження формує цілісне уявлення про стильові параметри української драматургії кінця XIX – початку XX ст. завдяки здійсненому аналізу художніх проявів естетики неоромантизму, символізму, експресіонізму. У монографії враховувалися фундаментальні, предметні, варіаційні ознаки художніх явищ, що дозволило здійснити типологічне дослідження української та західноєвропейської драматургії; простежити їхню мистецьку релевантність. Важливим здобутком виявилися порівняльні характеристики стану розвитку української та західноєвропейської драматургії, які літературознавець класифікував як «відставання», «творча змагальність», «випереджання» [484, с. 360]. Автор переконливо доводить наявність у драматургії Лесі Українки, В. Винниченка, М. Куліша таких художніх явищ, які у західноєвропейській драматургії розвинулися значно пізніше. Дослідження підтверджує результативність поетапного аналізу (від урахування світоглядних основ до їхнього віддзеркалення у поезиці твору, творчості тощо).

Дослідження Т. Свербілової, Н. Малютіної, Л. Скорини «Від модерну до авангарду: жанрово-стильова парадигма української драматургії першої третини XX ст.» (2009) [381] представляє нову інтерпретацію драматургічного процесу в Україні. Новизна праці, за твердженням авторів, зумовлюється перепрочитанням відомих творів, введенням у літературознавчий контекст маловідомих творів, аналізом п'єс соцреалізму як явищ масової культури.

У розділі, присвяченому вивченню драматургії кінця XIX – початку XX ст., авторки акцентують увагу на феномені східноєвропейської нової драми, що розширює поняття європейської нової драми та одночасно їй протиставляється. Аналізуються першовитоки українського театру кінця XIX ст. (театр корифеїв) та умови виникнення модерного театру початку XX ст. (театр Л. Курбаса); визначаються світоглядні та естетичні зміни.

Дослідниці з'ясовують етимологію та семантику терміну «стиль Модерн», виокремлюють використовуване у дослідженні значення терміну, підкреслюючи смислову настанову до створення прекрасного. Пояснюючи різницю у вживанні різних термінів, вони зосереджують увагу на світоглядних та функціональних основах. «Якщо модернізм – це філософія нового напрямку, історично дуже широке явище, то стиль Модерн досягає певні формально-структурні риси, спільні для різних видів мистецтв» [381, с. 11]. Водночас вказується синонімічність термінів «модернізм» і «модерн». У праці розмежовується модерн і авангард періодом Першої

світової війни. Дослідниці вказують на відсутність історії української драми. Вони стверджують: «Потрібні спільні зусилля для переоцінки різних видів мистецтв у єдиному культурному просторі стилю Модерн, щоб ввести маргінальний українській естетичний досвід у загальноєвропейський канон» [381, с. 11].

Визначення ознак стилю модерн (естетизм, еkleктика), яке подають дослідниці, характеризує, на їхню думку, відмітні риси української драми. Вони приділяють увагу визначенню стильової і жанрової своєрідності української драми. Виходячи із твердження про гру зі стилями і жанрами у модерні, про стилізацію як спосіб творення, авторки перераховують актуальні, у їхньому уявленні, стилі і жанри (античність (трагедія, містерія), неоромантизм (мелодрама), символізм (етюд), реалізм, натуралізм (психологічна драма), експресіонізм вони розглядають як межу між модерном і авангардом тощо).

На українську драматургію проектується три стадії європейського модерну. Ранній модерн дослідниці характеризують через творення нових форм у зв'язках із попередніми напрямками реалізму та натуралізму. Середній модерн поєднує, як висловлюються дослідниці, стилізації [381, с. 14] символізму, експресіонізму, реалізму. У пізньому модерні вони виділяють експериментальність, міфологізацію [381, с. 14]. Вступні теоретичні розмірковування завершуються констатацією можливостей застосування функціональної поетики для подальшого новаторського дослідження.

Досліджуючи ранній модерн, авторки пропонують цікаві наукові підходи до осмислення відомих літературних явищ. Так, у драматичних творах І. Франка «Украдене щастя», І. Карпенка-Карого «Хазяїн», які засвідчили перехід від народництва до нових світоглядних та естетичних принципів, вони виявляють ознаки «мавританського стилю». Значення «мавританського стилю» зводиться до виявлення нового змісту і форм у традиційних художніх конфігураціях. Головними компонентами, на яких базується дослідження твору І. Франка, виявляються орієнтування на модерну психологію, що допомагає дослідницям тлумачити психологічні стани персонажів; розгляд соціальних умов як екзистенційних; вираження жанрових можливостей мелодрами через виокремлення іронічної модальності в постмодерному потрактуванні. Аналіз п'єси І. Карпенка-Карого «Сто тисяч» базується на корективах жанрового визначення твору (комедія ситуацій, фарсово забарвлена трагікомедія, сатирична драма [381, с. 22], трагічна комедія [381, с. 23]), з увагою до динаміки процесу жанрових кореляцій; на перепрочитанні та інтерпретації у відповідності до тематичної зумовленості неочевидних змістових пластів твору.

Називаючи твір Лесі Українки «Блакитна троянда» третьою п'єсою, яка засвідчила початок модерну, дослідниці вивчають психоаналітичні

аспекти. Об'єктом їхньої уваги стає аналіз ігрових, текстуальних, інтертекстуальних площин. У контексті визначення різних форм театралізації, що увиразнюють культурно-історичні аспекти сприйняття та психологічного перетворення, вони розглядають проблематику твору.

У дослідженні підкреслюється перехідний характер раннього модерну. До ознак перехідних форм зараховуються стильова та жанрова еkleктика, символізація, психологізація, екзистенційність, інтертекстуальність.

Як феномени середнього модерну розглядаються драматичні твори В. Винниченка та О. Олесья. Визначаються стильові доміанти неонатуралізму (В. Винниченко) та символізму (О. Олесь) у драматургії письменників. Неонатуралізм у творчості В. Винниченка, який зосереджується на відображенні боротьби інстинктивних і цивілізаційних зумовленостей, водночас оцінюється як своєрідний спротив знеособленню. Підкреслюється експериментальність п'єс драматурга, що виявляється на різних рівнях художньої структури творів. Відображення ідейного фанатизму у різних формах (у вигляді політичної доктрини, концепції «чесності з собою» тощо), на думку дослідниць, стає прикметною ознакою драматургії В. Винниченка. Вони розкривають головні засади фанатизму, який драматург показує у вигляді раціоналізованих штучних конструкцій, що не відповідають реальності.

У творчості українського письменника виокремлюються елементи театру абсурду, який у європейському мистецтві сформується значно пізніше. Жанровим відповідником перерехованих ознак, на переконання літературознавців, стає мелодрама. Проте вони розглядають трансформований варіант жанру, у якому письменник, зберігаючи елементи жанрового каркасу, вдається до імітування жанру, посилює трагікомічне начало. Для характеристики жанрових особливостей драматичних творів дослідниці використовують поняття «подвійна театральність» [381, с. 85] та «подвійний жанр» [381, с. 85], які вказують на різні способи відображення, що співвідносяться із зовнішніми формами відтворення та формами їх переосмислення й інтерпретації; а також свідчать про їхню взаємодію.

Увага дослідниць зосереджується на таких способах конструювання художньої реальності у драматургії письменника, які забезпечують багатовимірність сприйняття. Художня багатовимірність творів, на їхню думку, досягається за допомогою пародії у різних виявах (пародіювання жанру мелодрами, пародіювання ідей тощо), іронії (у зображенні дійових осіб, їхніх намірів тощо), гри (театралізація дійсності, розігрування ситуацій у відповідності до заданих ідей тощо).

Важливе значення у дослідженні драматургії В. Винниченка надається аналізу інтертекстуальних зв'язків, за допомогою яких увиразнюються

видимі та приховані смисли. Смісловій насиченості сприяють спостережені дослідницями елементи епізації драми.

Дослідниці особливо підкреслюють взаємодію і взаємонакладання жанрових структур (психологічної драми, мелодрами, трагікомедії, фарсу, сатирично-шаржової драми, водевіля, комедії, драми ідей тощо) у драматургії письменника, таким способом виявляючи нові аспекти інтерпретації.

Середній модерн науковці пов'язують із потужним розвитком символізму в українській драматургії, прояви якого вини спостерігають у творчості О. Олеся. Говорячи про символізм драматурга, вони вводять поняття «двосвіття» [381, с. 123], що вказує на різні плани сприйняття вираженого. Художня умовність драматурга, на їхню думку, співвідноситься з драматургічними принципами М. Метерлінка.

Аналіз засвідчує такі характеристики п'єс як узагальненість змісту, параболічність, притчевість, асоціативність, абстрактність. Вивчається своєрідність комунікативного дискурсу у п'єсах, що характеризується герметичністю суб'єктного вираження або ж знеціненням оприявленого, та відображає некогерентність спрощено уявлюваного імовірного та глибинного непізнаваного. Подібні невідповідності, що у творах письменника набувають концептуального значення, створюють основу антиутопічності, як вважають літературознавці. Вони увиразнюють символістську стилістику О. Олеся через осмислення алегоричних смислів, що певною мірою впливають на формування структури драми.

Науковці приділяють увагу дослідженню глибокого філософського змісту, закладеного в твори драматурга, що обумовлюється осмисленням внутрішніх механізмів функціонування свідомості високого та низького рівня й відповідних їм проєкцій зовнішньої реальності. Іманентна філософічність його творів («По дорозі в Казку») розглядається як наближення до глобальних осягнень у драматургії М. Куліша («Народний Малахій»). Літературознавці вказують на відмінності художніх інтерпретацій драматургів. О. Оесь наголошує на об'єктивному існуванні істини, яка розкривається лише за рахунок внутрішнього розвитку. М. Куліш художньо досліджує ідеологічні деформації, які максимально віддалили людство від усвідомлення своєї істинної сутності.

Авторки виокремлюють специфічні ознаки символізму драматурга. У дослідженні підкреслюється абстрагована психологізація й ліризація творів О. Олеся, у відповідності до яких об'єктом художнього зображення стають внутрішні стани, що набувають домінуючого значення по відношенню до зовнішньої реальності. У контексті суб'єктивної спрямованості драматичної дії аналізуються внутрішні проєкції дійових осіб, які відокремлюють їх від

реального світу, проте надають багатомірності сконструйованим образам-символам; вивчаються рівнобіжні напрями розгортання діалогу; процес перетворення діалогічного мовлення на монологічне; співвідношення драматичного мовчання та висловлення, їх ритмічна організація, що надають стилістиці символізму драматурга своєрідних смислових та художніх обрисів. За спостереженнями науковців, драматург переносить увагу з дії на висловлювання, що сприяє увиразненню естетики символізму у його драматургії.

Розглядаючи жанр драматичного етюду як визначальний у драматургії О. Олеся, науковці виявляють його специфічні риси у творчому трактуванні драматурга. Простежуються вияви інтермедіальності у драматичних творах письменника («Злотна нитка»), які дослідниці співвідносять із античним жанром трагедії, виявляючи трансформації деяких особливостей цього жанру у творах драматурга.

У науковій праці увага приділяється вивченню сатиричного («Земля обітована»), іронічного («Художники»), пародійного («Буржуї») начала у драматургії О. Олеся. Визначаючи характерні риси поетики творів, авторки вказують на новаторське для української літератури трактування проблеми фанатизму: «Насильство у О. Олеся спирається на фанатизм жертви» [381, с. 150]. З'ясовуються смислові, художні, структуротвірні функції підтексту у драматургії письменника, підкреслюється її європейська спрямованість.

У драматургії «високого модерну» розглядається творчість Лесі Українки, яку літературознавці досліджують, враховуючи досягнення міфопоетичного, компаративного дискурсів та особливо підкреслюючи європейськість її драматургії. У дослідженні визначаються прикметні риси драматургії Лесі Українки. Дослідниці аналізують естетику неоромантизму у драматичних творах письменниці, акцентуючи увагу на екзотичних та міфопоетичних компонентах, актуалізують у дослідженні поняття «свій-чужий», вказують на особливості переосмислення античних жанрів містерії та трагедії. Увага дослідниць спрямовується на вивчення екзистенційних та ірраціональних площин драматургії Лесі Українки.

Другий розділ «Українська драматургія 20-х років ХХ ст.» дослідниці розпочинають із визначення ідеологічних, культурних та естетичних координат літературного процесу. Їхня літературознавча концепція утверджує існування пізнього модернізму і авангарду в українській літературі 1920-х рр. Значну увагу вони приділяють осмисленню впливу ідеології на українську культуру та літературу, визначенню ролі експериментального театру Л. Курбаса. Драматургія Я. Мамонтова досліджується як модерне явище. У драматичних творах письменника простежується естетика символізму, вияви художньої умовності, ознаки драми ідей. Натомість

у творчості І. Кочерги науковці виявляють романтичну спрямованість, вказують на жанри романтичної казки, мелодрами та водевілю як найбільш репрезентативні для письменника. У тих творах драматурга, які не привертали увагу критиків, вони простежують відповідність вимогам масової культури (до якої зараховують радянське мистецтво) і навіть сучасної медійної культури. Поєднання неоромантизму та неокласицизму характерне, на думку дослідниць, для драматургії Л. Старицької-Черняхівської. У драматичних творах письменниці літературознавці виявляють ознаки інтертектуальності.

У другому розділі велике значення надається аналізу драматургії М. Куліша, у якій авторки виявляють найхарактерніші прикмети, які були властиві також західноєвропейській та американській драмі. Феномен драматичної творчості українського письменника виявлявся у досягненні мистецької досконалості в умовах ізоляції від світових культурних трендів доби. Підкреслюючи колосальні художні здобутки драматурга, які були суголосними пошукам Л. Піранделло, Ж. Ануя, Б. Шоу та ін., дослідниці зараховують його до творців авангардного мистецтва: «Український мистецький авангард 20-х – поч. 30-х рр. узагалі неможливо зрозуміти без п'єс М. Куліша і вистав Л. Курбаса» [381, с. 254]. Авторки зіставляють перші драматичні твори М. Куліша «97» та І. Дніпровського «Любов і дим» задля окреслення стильових особливостей, як вони визначають, експресіонізму.

Дослідниці аналізують вияви експресіонізму в українській драматургії у річизі європейського та американського пізнього експресіонізму (постекспресіонізму), підкреслюючи, проте, специфіку східнослов'янського експресіонізму, обумовлену радянською ідеологією. У контексті естетики цього стилю вони вивчають мотив месіанства в українській, східнослов'янській, європейській, американській драматургії, який, на їхню думку, реалізується у національному, радянському та загальногуманістичному виявах. Мотив національного месіанства вони виявляють у п'єсах М. Куліша «Народний Малахій», «Патетична соната», «Маклена Граса», а в п'єсі В. Винниченка «Пророк» їх цікавить мотив знищення.

У другому розділі українська драматургія аналізується у відповідності до визначеної проблематики та тематики (проблеми психогенної інженерії, п'єси про село тощо), специфічних способів художнього зображення (фантастика у драматургії) визначених жанрів (трагікомедії, мелодрами, комедії) тощо.

Жанр трагікомедії, у якому комічне і трагічне утворюють взаємозумовлену цілісність, розглядається на прикладі творів М. Куліша та Я. Мамонтова. П'єси М. Куліша «Зона» та «Закут» розглядаються як



«пролетарські» мелодрами, а дослідниці пояснюють таку дефініцію своєю прихильністю до концепції розгляду радянської літератури як масової.

П'єси І. Дніпровського «Яблуневий полон» авторки дають визначення неоромантичної драми. Використовуючи психоаналітичну термінологію, вони досліджують архетипні мотиви у творі. Зіставлення творів І. Дніпровського «Яблуневий полон» та М. Куліша «Патетична соната» здійснюється з урахуванням яскраво вираженого трагічного начала у п'єсах. Характерною ознакою аналізу трагедії «Патетична соната» виявляються запропоновані науковцями можливі варіанти інтерпретації окремих епізодів, що базуються на смисловій багатозначності та підкреслюють художню багатомірність твору. У драматургії М. Ірчана та Я. Галана літературознавці досліджують проблему ідейного фанатизму.

Жанр комедії розглядається на прикладі п'єс М. Куліша, Я. Мамонтова, Є. Плужника. У драматичних творах про село авторки простежують риси інтертекстуальності, зосереджуючи увагу на вивченні деструктивних проявів, які зумовлені суспільними та ідеологічними умовами радянського часу. У творах М. Куліша про село вони виявляють ознаки жанру мелодрами та зараховують їх до масової літератури (за прикладом європейського та американського літературознавства). Важливим аспектом дослідження деструктивних процесів зовнішньої та внутрішньої реальності, відображених у творах, виявляється «онірична парадигма» [381, с. 358], що надає дослідникам важливі інструменти для аналізу складних позасвідомих феноменів. У «Комуні в степах» М. Куліша авторки виявляють агітаційність, що, на їхню думку, наближає твір до жанру кітчу, як свідчення масової культури.

У фантастичних п'єсах Є. Кротевича, І. Кочерги, М. Ірчана та ін. літературознавці простежують антиутопічні риси, ознаки художньої умовності. Визначаючи п'єси І. Кочерги як філософські трагікомедії, вони вказують на їхню виключну жанрову унікальність.

Увага приділяється аналізу «виробничої» та «колгоспної» п'єс, які вивчаються у контексті соцреалістичної драми. Визначаючи риси соцреалістичного мистецтва, дослідниці доводять його кітчеву природу. У п'єсі І. Дніпровського «Шахта Марія» вони виявляють художні засоби шпигунського трилера, аналізують соцреалістичні міфологеми та вказують на ідеологічне пропагування як на прикметну ознаку масової літератури. Зараховуючи драматичні твори І. Микитенка також до зразків масової літератури, науковці виявляють у них потенціал для розуміння української сучасності. У п'єсах І. Микитенка вони спостерігають риси «монументалізму», проводячи паралелі зі стильовими ознаками експресіонізму; виявляють детективно-пригодницькі елементи, що знову стають, за їхнім твердженням, виявом масової літератури.

Третій розділ «Історія драматургії початкового періоду тоталітаризму: жанрові моделі масової культури соцреалізму» повністю розглядається у відповідності до сприйнятої авторками концепції масової літератури. Теорію масової культури Америки та Європи 1930-1950-х рр. вони екстраполюють на українську літературу цього ж періоду. Вони наголошують не лише на примусовому утворенні соцреалізму, а й визначають сприйнятливність суспільства до ідеології соцреалізму, яка виявилася, на думку літературознавців, у прагненні створити заспокійливу ілюзію задля уявного порятунку від катастрофічних подій початку ХХ ст. При цьому соцреалізм вони розглядають як авангардне явище. Дослідниці роблять огляд теорій соцреалізму та концепцій кітч, у річищі яких вони досліджують українську драматургію 1930-х рр. На їхню думку, зарубіжні теорії соцреалізму дозволять позбутися прогалин в історії української літератури та долучити її до світового контексту. А концепція Б. Гройса, у якій окреслюються постулати про спадкоємність соцреалізму і авангарду, включеність соцреалізму у модернізм, виявлення у соцреалізмі протопостмодерних стратегій, викликає у них особливе сприйняття. У третьому розділі мета авторок визначається дослідженням українського соцреалізму, який вони розглядають, враховуючи багато факторів, насамперед, створення своєї альтернативи російському соцреалізму, вплив традицій попередніх етапів розвитку української літератури, відображення специфічних явищ української дійсності та подій української історії тощо. Кітч, на переконання науковців, стає вираженням штучно створених ідеологічних конструкцій без внутрішнього наповнення.

Вивчення українського соцреалізму відбувається через призму театралізації та карнавальності, яку літературознавці простежують у багатьох сферах життя в Україні, регламентованих радянським тоталітаризмом. Тому в українському театральному мистецтві вони виявляють особливий тип подвійної імітації, зумовлений ідеологічним тиском. Авторки аналізують складні перипетії існування найкращого українського театру «Березіль» в умовах постійних ідеологічних нападів. Також вони відтворюють процеси, які у кінцевому рахунку призводять до ідеологізації театральної діяльності в Україні після фактичного знищення «Березолю». Літературознавці вивчають роль М. Куліша та Л. Курбаса у творенні української національної драматургії та театру й захисті позицій національного мистецтва, що виявлялися протигагою запроваджуваним процесам агресивної примітивізації та радянзації української культури.

Аналізуючи приписи соцреалізму у царині драматичних жанрів, які зводилися до потреби у соціальній героїці, соціальній побутовій драмі, соціальній побутовій комедії, дослідниці вказують на існування жанру трагедії, що мав свою специфіку. Вони вказують на поєднання високого і

низького у жанровій структурі творів соцреалізму, простежуючи (з певними застереженнями) ознаки, подібні до «стильової інтертекстуальності у культурі постмодерну» [381, с. 416].

Предметом уваги стає «оптимістична» трагедія, яку авторки називають кітчем і виявляють у ній ознаки американської та європейської масової літератури. В українських зразках цього жанру вони спостерігають спрощення, примітивізацію та деформацію значимих сфер буття заради зосередженості на ідеологічному каноні. У контексті дослідження жанру «оптимістичної» трагедії літературознавці розглядають твори Л. Первомайського, Ю. Яновського та ін. як «засіб маніпулювання масовою свідомістю» [381, с. 422], як зразки «антропологічної міфопоетики соцреалізму» [381, с. 427]. У кітчі (трагедії) авторки виокремлюють візуальний аспект, який у них співвідноситься із максимальним емоційним впливом внаслідок специфічно спотвореного відображення межових ситуацій та дає їм підстави говорити про «радянський трилер» [381, с. 433]. Драматургія О. Корнійчука взагалі цікавить науковців «з погляду наукового розуміння феномену українського радянського типу культури» [381, с. 439]. Вивчаючи п'єсу письменника «Загибель ескадри», вони використовують термін «класовий кітч» та дають твору визначення мелодрами, простежують окремі риси поетики експресіонізму, виявляють «профетичний характер» [381, с. 439] творів «Загибель ескадри» і «Патетичної сонати» М. Куліша. На думку дослідниць, «оптимістична» трагедія, яку вони розглядають у рамках «радянського кітчу» [381, с. 447], стає мелодрамою.

Розглядаючи українську соцреалістичну драматургію, авторки підкреслюють її національну своєрідність. Колгоспна трагедія, яку вивчають науковці, на їхню думку, «втілювалася в різноманітних жанрах – від героїчної драми до мелодрами» [381, с. 449]. Проте характеризуючи значну частину «колгоспних» п'єс, вони наголошують на відсутності трагічного начала, підкреслюють їхню заідеологізованість, низький художній рівень. Сюжетну, композиційну подібність багатьох драматичних творів соцреалізму дослідниці розглядають як підтвердження приналежності до масової культури. Вони виокремлюють неочевидні інтерпретаційні можливості, порушуючи проблему соцреалістичного абсурду («Потомки» Ю. Яновського). Вивчаючи п'єсу М. Куліша «Прощай, село!», авторки виявляють високий рівень художньої майстерності драматурга, що виявився у втіленні жанру трагедії, який передбачав глибоке осмислення проблем; поєднанні елементів модернізму та авангарду тощо.

П'єсу О. Корнійчука «В степах України» вони називають колгоспним водевілем і візуальним кітчем, приділяючи увагу дослідженню інтертекстуальних компонентів. Водночас літературознавці роблять підсумок про приналежність творів про українське село до масової української

літератури, своєрідність якої, на їхню думку, зумовлена колоніальним становищем України.

Визначаючи жанр ліричної комедії як один із жанрів літератури соцреалізму, авторки віднаходять у ньому ознаки кітчу, виявляють інтертектуальні зумовленості.

Авторки досліджують жанр драми як один із основних жанрів драматургії 1930-х років, приділяючи увагу «виробничій» драмі. Вони вивчають міфологеми соцреалізму, ідеологічні канони, втілені у творах. Вони спостерігають подібності між «виробничою» драмою та детективом, вказуючи на ідеологічні відмінності: «П'єса 30-х років про шкідників генетично споріднена із шпигунською і кримінальною драмою кінця ХХ ст.» [381, с. 484]. Водночас науковці виявляють твори про шкідників, які не споріднені із детективами: «Протягом 30-их років з'явилось специфічне міжжанрове утворення, яке не має прямих аналогів у попередній і наступній літературі. Це твір про шпигунів» [381, с. 488]. Вони проводять паралелі між українською «виробничою» драмою і сучасною кіноіндустрією, очевидно, американською (оскільки апелюють до жанрів блокбастера, екшен, трилера тощо). В українській «виробничій» п'єсі авторки виявляють «зародження багатьох типових моделей сучасної мас-медіа» [381, с. 489]. У п'єсі М. Куліша «Вічний бунт» авторки простежують ознаки драми ідей, звертають увагу на умовність, театралізовану гру, знову ж таки, на глибинне осмислення гострих проблем.

Характерно, що, досліджуючи значну кількість українських п'єс 1930-х років як мелодрами (які вони визначають як твори з життя інтелігенції), дослідниці виявляють подібності із голлівудськими мелодрамами, які, на їхню думку, визначають появу цього жанру у радянському мистецтві. Водночас вони підкреслюють, що «мелодрамагізм був національною рисою» [381, с. 493] української драми. Розглядаючи твори про інтелігенцію, дослідниці поєднують жанр мелодрами і кримінальної драми: «Як і „виробнича драма“, твори з життя творчої інтелігенції були приречені на існування у межах того мелодраматичного жанру, якого вимагала кримінальна драма як жанр масової культури» [381, с. 493]. У драмі О. Корнійчука «Платон Кречет» вони простежують ознаки кітчу й здійснюють традиційне порівняння із засадами кіно- та комп'ютерної індустрії: «Психосоціальні стратегії „країни героїв“ нагадують принципи сучасного блокбастера або комп'ютерної гри, де життя – це подвиг» [381, с. 514]. Навіть п'єсу «Маклена Граса» М. Куліша дослідниці розглядають у контексті масової літератури, відзначаючи проте, ознаки «високої екзистенційної драми» [381, с. 516].

Аналізуючи історичні драми 1930-х років, авторки відзначають майстерність творів І. Кочерги, Л. Первомайського; «погано зробленим

кітчем» [381, с. 516] називають драму В. Суходольського «Устим Кармалюк». Особлива увага приділяється п'єсі О. Корнійчука «Богдан Хмельницький», у якій вивчаються наявні міфологеми, виявляються ознаки масової літератури, простежується серіальна побудова деяких частин твору. На п'єсу О. Корнійчука проєктуються принципи творення європейського та американського масового кіно: «У центрі уваги автора радянського соцреалістичного блокбастера (як і будь-якого зразка масової літератури) має бути винятковий герой» [381, с. 516].

Вивчаючи українську драматургію кінця XIX – початку XX ст., дослідниці приділяють увагу з'ясуванню чинників, які визначили особливості поетики. Вони утверджують поняття східнослов'янської «нової драми», яка відрізняється від європейської, та визначають український модернізм як периферійний по відношенню до європейського.

За їхніми спостереженнями, модерні тенденції у драматургії виявляються у розширенні меж художнього простору, поєднанні різних способів відображення, підсиленні ролі і значення художньої умовності, використанні композиційних інновацій тощо. Як характерні ознаки модерного конструювання у драматургії вони виділили експериментальність, театралізованість, ігрові компоненти тощо. Особливий акцент авторки зробили на вивченні жанрових модифікацій і трансформацій в українській драматургії. Водночас вони окреслили загальні стильові орієнтири, запропонували своєрідну інтерпретацію стильових пошуків українських драматургів. Літературознавці дослідили співвідношення між формами жанрового і стильового вираження у драматургії. Вони надали важливого значення інтертекстуальній площині.

Прикметною рисою дослідження виявляється аналіз літературних феноменів української драматургії у відповідності до канонів європейського та американського літературознавства. Зокрема, вони аналізують модерн і авангард в українській драматургії за європейською традицією. А драматургію 1930-х рр. аналізують, спираючись на американські та європейські концепції масової літератури. Основою для порівняння ідеологічної радянської літератури і комерційної американської та європейської літератури стають хронологічні межі та орієнтація на масового читача. У значній частині драматичних творів соцреалізму науковці виявили ознаки кітчу. Вивчаючи специфічні жанрові, стильові, художні ознаки драматургії соцреалізму, вони простежують певні паралелі із засадами постмодерного мислення, що виявляються у порівняннях із сучасними стратегіями зі сфер кінематографічних, комп'ютерних, мас-медійних технологій.

Монографія Н. Малютіної «Українська драматургія кінця XIX – початку XX століття: аспекти родо-жанрової динаміки» (2006) [282]

присвячена дослідженню процесів видозміни структурних показників та чинників, що визначали форми драматургічних конструкцій. Авторка приділяє увагу вивченню явищ жанрових, родових взаємодій та взаємозумовленостей в українській драматургії означеного періоду, які змінювали усталені жанрові канони та розширювали межі відображення за допомогою поєднання різнорідних елементів, що надавали жанровій структурі драматичних творів нових властивостей.

Науковець виявляє контамінації ліричних, прозових, драматургічних дискурсів; аналізує жанрові модифікації трагедії, містерії, комедії мелодрами, водевілю тощо та їхні жанрові взаємоперетини; виявляє співвідношення, комбінації та взаємовпливи різних жанрових компонентів у художній структурі драматичних творів.

Важливого значення дослідниця надає аналізу родових та жанрових означень одноактних драм, які вона розглядає з урахуванням специфіки розвитку західноєвропейської драматургії. Водночас авторка робить акцент на виявленні паралелей між українською та польською драматургією. З'ясування жанрово-родових ознак відбувається за рахунок аналізу «художньо-естетичного висловлення» [282, с. 18], яке авторка розглядає як важливий фактор формо- та змістоутворення.

Простежуючи зумовленість між поєднанням різнорідних жанрово-родових компонентів і культурно-історичними явищами доби, дослідниця визначає потребу окреслення структурних першооснов, завдяки яким утворилися численні модифікації.

Розглядаючи видозміни драматургічних форм, авторка виокремлює ряд факторів, які їх спричиняють (структурні трансформації, деструктурні трансформації, транстекстуальні трансформації).

У першому розділі монографії вивчаються особливості моделювання жанрів містерії та трагедії в українській драматургії кінця XIX – початку XX ст. Авторка підкреслює багатоплановість аналізу структурних показників драматичних творів: «Спостерігаються різні рівні прояву жанрових ознак містерії і трагедії в українській драматургії означеного періоду...» [282, с. 27]. Загалом Н. Малютіна простежує містерійність і трагедійність у творах українських драматургів через сакралізацію, міфологізацію зображуваного. Дослідниця виокремлює художні імітації, у яких відштовхування від жанрової першооснови й формування нових дискурсів через пародіювання, абсурдизацію тощо створюють протилежні до первинного значення і форми. Звертається увага на співвіднесення різних культурних кодів (антична трагедійність, антична, середньовічна містерійність, барокова вертепність), використання яких в українській драматургії створює естетичну багатовимірність та взаємодію різних планів вираження. Водночас у контексті містерійності (відображення піднесеного,

уаємниченого начала) осмислюються рівні взаємодії сакрального і профанного; досягаються фази внутрішніх та зовнішніх перетворень та переходів.

У драматургії В. Пачовського, С. Виспянського вивчення ознак містерійності та трагедійності, що мають міфологічну основу, співвідноситься із дослідженням різних родових проявів у межах драматичних жанрів, поєднання різних жанрових структур, ритмічної впорядкованості творів, інтертекстуальних вкраплень, множинних смислів тощо. У драмі-феєрії «Лісова пісня» Лесі Українки містерійність і трагедійність простежується на рівні міфологічного втілення.

Авторка визначає взаємодію містерійного і трагедійного начал на рівні синхронії та діахронії. Зокрема, вона дотримується думки про розвиток трагедії як результату своєрідного перетворення містерії на певному етапі еволюції. Розглядаючи жанрові ознаки трагедії, дослідниця підкреслює особливості їх художньої реалізації у творчості В. Пачовського, Лесі Українки, зумовлені авторським переосмисленням знакових подій національної історії та створенням міфологічного контексту. Так, у драматургії В. Пачовського вона якраз простежує видозміни від містерії до трагедії та визначає характерні особливості нової трагедії, що виявлялися у подвійній мотивації, спостерігає втілення властивостей античної трагедії тощо. Трансформацію ознак античної трагедії, відповідну смислову закодованість та багатоманітність авторка також простежує у драматичних поемах Лесі Українки. Вона виявляє суміщення «трагедійно-містерійного, комедійно-вертепного і пасторально-оперного» [282, с. 90] елементів в українській драматургії.

Н. Малютіна досліджує своєрідність іронічного та пародійного переосмислення сюжету жертвопринесення як істотного показника трагедії та містерії у драматичних творах В. Товстоноса, П. Мирного, Я. Мамонтова, Є. Карпенка та ін. Дослідниця вводить поняття антимістерії та квазітрагедії, яким позначає відтворення формальних ознак містерії, трагедії при посиленні фарсового начала у творах. Трагедійну іронію дослідниця розглядає як засіб посилення мелодраматизму.

У другому розділі дослідження увага приділяється вивченню жанрів драми й мелодрами та процесів жанрових перетворень в українській драматургії кінця XIX – початку XX ст. Авторка дотримується твердження про походження мелодрами від французької трагедії XVIII ст. й простежує відповідні ознаки жанру в українській історичній драмі; виявляє зв'язок мелодрами із чарівною казкою; розглядає включення «романно-повістевих сюжетів» [282, с. 94] у жанрове поле мелодрами; виокремлює іронічне начало у мелодрамах, що видозмінює

їхні жанрові ознаки; визначає вплив психологізації на зміну структури мелодрами тощо.

В українській історичній драмі кінця XIX ст. дослідниця виявляє ознаки епізації та ліризації, порівнюючи їх із відповідними явищами польської драматургії кінця XIX – початку XX ст. Водночас вона вказує на певні ознаки пасійної драми, трагедії, мелодрами й інших жанрів та різні способи їх проявів в історичних драмах названого періоду. Важливого значення авторка надає вивченню інсценізацій прозових творів, у яких вагому роль відіграють фантастика, пародія, фарсовість, гротеск тощо, які, на її думку, вписувалися у жанрові параметри мелодрами. Увага приділяється визначенню жанрових ознак мелодрами за допомогою окреслення своєрідності сюжету, композиції, специфіки конфлікту, драматичної дії тощо.

Розглядаючи процеси психологізації мелодрами, Н. Малютіна аналізує зміни у будові драми. Вона звертає увагу на перехід від традиційної побудови з непарних частин (трьох або п'яти), що відображали сутність драматичної структури, до нової конструкції з парних частин (чотирьох), у якій психологізація ставала фактором вирішення / розкриття суперечностей в останній парній частині.

Дослідження у третьому розділі зосереджується на вивченні жанрових взаємодій у комедії, драмі, мелодрамі. Простежуючи генезу жанру мелодрами, авторка виявляє процеси жанрових суміщень в українській мелодрамі кінця XIX – початку XX ст. За її спостереженнями, до характерних для мелодрами зовнішніх перипетій додається психологізація та посилення комедійного начала. Аналізуючи вияви комедійного у мелодрамах, дослідниця спостерігає прояви театралізації, карнавалізації, гри, буфонadi тощо. Водночас вона вивчає елементи жанрового пародіювання (імітація водевільного сюжету, мелодраматичної розв'язки тощо). Важливого значення набуває аналіз пародійного та іронічного переосмислення жанрових ознак мелодрами. В українських мелодрамах авторка виявляє синтез романтичних та іронічно-комедійних основ. Простежуються жанрові видозміни від «мелодрами-фрашки до мелодрами з ознаками іронічної драми і трагікомедії» [282, с. 168], від мелодрами до фарсу, що зумовлюється посиленням різних форм комедійного начала, зокрема іронічного та пародійного.

Дослідниця доводить перетворення української сатиричної комедії на драму, виявляє ознаки трагікомічного, знову простежуючи роль і функції іронії та пародії у процесі жанрових трансформацій. Авторка аналізує жанрові ознаки драматичних сцен, появу яких асоціює із різними перехідними процесами, що вказували на відсутність остаточної жанрової визначеності в українській драматургії кінця XIX – початку XX ст.



Генезу драматичних сцен вона пов'язує із жанром мелодрами. Відносна структурна і змістова еkleктичність драматичних сцен призводила, на її думку, до заперечення мелодраматичного та посилення трагікомічного начала. Аналізуючи конструкцію драматичних сцен, Н. Малютіна виявляє їхню уривчасту побудову, що призводить до формування неоднозначного конфлікту. Означені фактори, на думку авторки, сприяють не лише формуванню трагікомічного світовідчуття, але й створюють умови для розвитку жанру трагікомедії, у якому поєднуються трагедійне, комедійне та драматичне.

Четвертий розділ присвячений аналізу явища епізації української одноактної п'єси кінця XIX – початку XX ст. Простежується посилення ролі епічних елементів в українській драматургії названого періоду, причини якого дослідниця вбачає у психологізації драми, розвитку «драми-дискусії» [282, с. 210], впливі «фольклорного епічного наративу» [282, с. 210]. Притчевість, параболічність, алегоричність, на думку літературознавця, закріплюють процеси епізації драми на сюжетно-композиційному та жанровому рівні. Приділяється увага вивченню іронічних, пародійних, гротескних та ін. оповідних елементів у жанрі драматичного жарту; аналізу новелістичних ознак побудови одноактних п'єс; з'ясуванню структурних особливостей ремарки, що сприяли посиленню епічного начала в драмі.

У п'ятому розділі досліджується одноактна лірична драма. Авторка вивчає способи транспонування ліричної композиції на будову драматичного одноактного твору; поєднання ліричної композиції із драматичним сюжетом у драмах; співвіднесення структури драматичного та музичного твору. Важливого значення дослідниця надає з'ясуванню функціональних особливостей візії у ліричних драмах, що розширювали межі драматичної дії. Мелійна організація дії, яку авторка спостерігає у драматичних етюдах, сприяла посиленню ролі символізації у структурі драматичного твору. Підкреслюючи ліричне начало «близьких до балади» [282, с. 310] драматичних поем, дослідниця визначає їхню обумовлену сугестивність і символічність, що посилює підтекстові значення, надає багатозначності. Н. Малютіна виявляє втілення ознак ліричних жанрів у ліричній драмі.

Монографія засвідчує осмислення української драматургії кінця XIX – початку XX ст. з позиції родових та жанрових перетворень. Авторка простежує процеси епізації та ліризації драматичних творів, спричинені ними структурні та художні видозміни. Дослідниця здійснює теоретичні екскурси для виявлення генези драматичних жанрів та їхніх модифікацій, своєрідності їхнього розвитку у відповідності до культурно-історичних епох. Вона з'ясовує особливості процесів жанрових інтерференцій, охоплюючи практично всі драматичні жанри та виявляючи їхні іманентні

властивості й утворювані внаслідок накладання та суміщення ознак різних жанрів; простежує вплив цих процесів на художню та жанрову структуру драматичних творів. Основну увагу вона зосереджує на виявленні перехідних процесів жанротворення української драматургії на межі XIX і XX ст., які зумовили одночасне співіснування різних жанрових параметрів в межах драматичного твору. Подібна специфіка, на думку дослідниці, визначає зміни у жанровому наповненні, впливає на домінування одних та зниження значимості інших жанрових ознак, які у сукупності формують остаточно незавершену жанрову динаміку, що дає підстави для вивчення процесів постійних жанрових взаємопереходів у драматичному творі.

Авторка досліджує різні типи жанрових невідповідностей у процесі художнього переосмислення, що становить нові форми інтерпретації з метою стилізації, пародіювання. Важливого значення дослідниця надає аналізу процесів символізації, посилення умовності, імітаційних форм тощо в українській драматургії, які сприяють утворенню різних художніх площин та значень, що, у свою чергу, забезпечує можливості для інтерпретації жанрової багатоманітності. Вона виявляє постійний рух жанрових форм української драматургії у результаті певних закономірностей культурно-історичного становлення, художньо-естетичного розвитку та внаслідок своєрідних експериментів, що набували штучного характеру.

### ***1.5. Новітні методологічні орієнтири дослідження української драматургії***

Монографія М. Шаповал «Інтертекст у світлі рампи: міжтекстові та міжсуб'єктні реляції української драми» (2009) [498] представляє осмислення важливих аспектів теорії інтертексту. Обґрунтовуючи мету дослідження, авторка розглядає явище інтертекстуальності як основоположне у формуванні естетичної цінності художнього твору. На думку авторки, текст без інтертекстуальних відношень втрачає ефектність.

Перший розділ «Теорія інтертексту: генеза, термінологія, типологія, функціонування» присвячений окресленню найбільш релевантних для дослідження авторки теоретичних позицій. Вказуючи джерелами осмислення інтертекстуальності спочатку праці М. Бахтіна, потім Ю. Крістєвої та ін., дослідниця пов'язує розвиток інтертекстуальності із постмодернізмом та водночас виявляє її універсальні властивості, які позбавлені часової обумовленості та естетичної регламентованості. Авторка відшуковує національний символ, який втілює, на її думку, смисл інтертекстуальності. Літопис, за її спостереженнями, є національним зразком інтертекстуальних конструкцій: «Наша культура має власну

метафору для опису інтертекстуальних відгомонів та мозаїчності – літописний звід» [498, с. 14].

Літературознавець простежує інтертекстуальні зв'язки через семіотичні відношення. Вона відзначає процеси, у яких знаки стають самодостатніми та видозмінюють реальність у різних вимірах. Простором реалізації знаків стає текст, який може розглядатися як самодостатня цілісність з притаманними їй внутрішніми зв'язками та у взаємодії з іншими текстами.

Виявляючи витоки теорії інтертекстуальності, дослідниця доводить необхідність використання здобутків мовознавства у літературознавчому контексті. Вона розглядає історію формування поглядів на літературні твори у численних взаємозв'язках із іншими творами, контекстами, художніми системами. Проаналізувавши концепції Ю. Тиянова, В. Жирмунського, О. Веселовського та ін., авторка абсолютизує принцип інтертекстуальності: «Відкриття того, що література зводиться до перекомбінацій відомих елементів, а не до пошуків унікальності, сфокусувала увагу науки на самій суті літературності» [498, с. 22].

Дослідниця розглядає теорію діалогічності М. Бахтіна із виявленим суб'єктивним началом. Водночас вона приділяє увагу осмисленню концепції Х. Блума, який утверджував ідею своєрідного долання літературної традиції й самовираження письменника за допомогою інтертекстуальності.

Окресливши основи формування інтертекстуальних уявлень, М. Шаповал здійснює аналіз концепцій інтертекстуальності, які поділяє на «давні» та «нові» [498, с. 25]. Вона з'ясовує ключові поняття теорії Ю. Крістєвої, яка визначила інтертекст як багатоманітні вияви різних міжтекстових взаємодій. Важливого значення авторка надає розглядові концепції транстекстуальності Ж. Женетта, який виокремив п'ять типів текстових взаємодій (інтертекстуальність, паратекстуальність, метатекстуальність, гіпертекстуальність, архітекстуальність). Дослідниця вивчає особливості тлумачення інтертексту у працях Р. Барта, зосереджуючи увагу на сформульованих ним кодах (герменевтичний, семіотичний, символічний, проайретичний, культурний), які забезпечують активацію множинних смислів текстів через їхні взаємозв'язки. Авторка приділяє увагу поглядам на інтертекстуальність М. Ріффатера, який підкреслює основоположне значення рецепції.

До нових досліджень інтертекстуальності науковець зараховує праці І. Смирнова, І. Арнольд та ін. Вона підкреслює своєрідну універсальність підходів І. Смирнова, який аналізував інтертекстуальність у трьох аспектах (ідеологічному, семіотичному, комунікативному), тим самим заперечуючи поняття діалогічності. Дослідниця вказує на види інтертекстуальності, які розрізняв І. Смирнов (реконструктивну, конструктивну,

реконструктивно-конструктивну; синхронічну, діахронічну). Вона також аналізує терміни Ю. Лотмана, які надали імпульсів для осмислення проблем міжтекстових взаємодій. Авторка вивчає концепцію М. Пфістера про «вертикальну» та «горизонтальну» інтертекстуальність. У вченні І. Арнольд увагу літературознавця привертає явище декодування, що передбачає вивчення інтертекстуальних зв'язків.

М. Шаповал спостерігає спільні риси у наукових дослідженнях інтертекстуальності, які спрямовані на вивчення різних виявів міжтекстових взаємодій.

Окреслюючи концепції «глобальної» та «обмеженої» [498, с. 45] інтертекстуальності, дослідниця пропонує розглядати інтертекстуальність у вузькому розумінні, враховуючи інтенції автора, рецепцію читача та взаємодію текстів. Вона стверджує: «Таким чином, інтертекстуальність визначається там, де спостерігаються семантичні трансформації тексту як наслідок певних стратегій антропоцентів комунікації – автора і читача» [498, с. 48]. Авторка обґрунтовує застосування теорії інтертекстуальності у межах будь-якого художнього стилю. Здійснюючи класифікацію інтертекстуальних елементів, науковець виокремлює «відношення спів-присутності (однотекстова референція)» [498, с. 67] та «відношення деривації (системно-текстова референція)» [498, с. 68] з подальшим уточненням їхніх складових компонентів, що дозволяє їй врахувати різні вияви інтертекстуальності.

Дослідниця розглядає можливості вивчення інтертекстуальності у драматургії. Поняття «театр у театрі», на її думку, виявляється трансформацією поняття «тексту у тексті». Вона визначає найбільш прийнятні для драматургії форми інтертекстуальності (імплицитні цитати; пародії, стилізації, драми-переробки; інтерсеміотичні відношення, вияви інтермедіальності).

У другому розділі «Однотекстова референція: семантичні та стилістичні стратегії інтертекстуальності» досліджуються прояви інтертекстуальності у драматичних творах І. Кочерги, Я. Мамонтова, М. Куліша. Дослідниця простежує інтертекстуальні аспекти функціонування традиційних сюжетів та образів. Проаналізувавши репрезентативні приклади, вона приходить до такого висновку: «Отже, сюжет, образ, мотив, референтна згадка є формами інтертекстуальності, за допомогою яких не лише стабілізується і транспортується значення, а й навпаки, це значення руйнується, перекодовується, залучається до гібридних структур» [498, с. 100].

М. Шаповал систематизувала прояви інтертекстуальності у драматургії І. Кочерги, які зводяться до «інтертекстуального сюжету»,

«автоінтертекстуального мотиву» та передбачають «наскрізність деяких інтертекстуальних образів» [498, с. 115]. Авторка звертає увагу на роль казкових мотивів та стилізації у драматичних творах письменника. Вона відзначає процес постійного художнього переосмислення та варіацій певних повторюваних мотивів, що створювали своєрідну взаємопов'язаність п'єс І. Кочерги. Водночас дослідниця підкреслює важливе значення повторюваних образів дійових осіб, які втілюють вагомий для драматурга ідеї.

Прикметно, що говорячи про інтертекст драматургії І. Кочерги та Я. Мамонтова, науковець здійснює цікаві спостереження над їхніми основоположними вподобаннями та особистісними виявами, які екстраполює на їхню творчість.

Авторка досліджує витоки інтертекстуальності творів Я. Мамонтова, яку пов'язує із його налаштованістю до різноманітних творчих взаємодій, – від теоретичного вивчення та ознайомлення із багатоманітними зразками драматургічного мистецтва до сприймання власних п'єс у контексті їхньої сценічної репрезентації.

Обґрунтовуючи необхідність дослідження творів Я. Мамонтова з урахуванням множинності імовірних інтерпретацій, літературознавець стверджує: «У ранній драматургії Мамонтова одночасно виявляють себе авторська та читачка стратегії інтертекстуальності» [498, с. 127]. Підтверджуючи цю тезу, авторка пропонує відповідні інтерпретації п'єси «Веселий Хам». Водночас вона відзначає «релігійні та модерністські» [498, с. 127] поняття, інтерпретація яких у творі відбувається через їхню взаємодію. Дослідниця виявляє автоінтертекстуальність ранньої драматургії письменника, на що вказує виявлена нею подібність певних мотивів та конфліктів і спільний для всіх його творів прототекст.

М. Шаповал простежує специфічні форми інтертекстуальності у драматургії М. Куліша. Одну із цих форм у комедії «Хулія Хурина» вона характеризує так: «У ній прийом міжтекстовості зводиться до застосування алюзії з атрибуцією, зокрема, найпростішого її типу – точкової алюзії» [498, с. 134]. Аналізуючи п'єсу «Народний Малахій», дослідниця робить акцент на біблійному інтертексті. Водночас вона підкреслює можливість інтерпретації твору «крізь біблійний текст, і крізь тогочасний політичний дискурс» [498, с. 144], що дає їй можливість експлікувати подвійні смисли, які творять нове значення, підсилюючись у взаємодії. У п'єсі «Мина Мазайло» досліджується «семантична та стилістична інтертекстуальність» [498, с. 146]. Вивчається роль фольклорних та газетних компонентів, згадок про творчість українських та ін. письменників, їхніх варіацій у формуванні інтертекстуальності твору.

У третьому розділі «Системно-текстова референція: дериваційні та жанрові стратегії інтертекстуальності» вивчаються взаємодія «текстових систем» [498, с. 150] з позиції семіотики, специфіка пародіювання та стилізації, інтертекстуальні зв'язки на рівні жанру. Визначаючи форми однокислової та системної референції як показники інтертекстуальності, дослідниця підкреслює їхнє імовірне одночасне існування у творах, що зумовлюється їхніми взаємопереходами у залежності від об'єкта наукового спостереження. На основі аналізу праць Ю. Тинянова, В. Новикова про пародію, дослідниця стверджує, що внаслідок взаємодії текстів та текстових систем утворюється «нова значеннева площина» [498, с. 156], тим самим підкреслюючи перетворювальний та смислотворчий ефект взаємодії, який вона розглядає на рівні «дериваційних стратегій інтертекстуальності» [с. 156].

Концепція «третього плану» В. Новикова відіграє певну роль в осмисленні прийому пародіювання у драматургії, якому приділяє увагу авторка. Вона підкреслює значення різних виявів невідповідностей як ознаку пародійного начала. Аналізуючи пародійне начало у творі Остапа Вишні «Запорожець за Дунаєм», дослідниця виявляє суміщення письменником першого і другого планів за допомогою прийому «театру у театрі». Натомість у комедії «В'ячеслав» вона спостерігає інший характер зіставлення двох планів, оскільки Остап Вишня пародіює певні аспекти радянської дійсності. На прикладах драматургії кінця ХХ ст. розглядаються прийоми пародіювання, які базуються на «мовній креативності» [498, с. 172]. Проаналізувавши твори В. Діброви, авторка зробила висновок про пародіювання засобами «гіперболізації, абсурдизації та відтворення нестандартних асоціативних зв'язків» [498, с. 175]. Аналіз прийомів пародіювання як вияву дериваційної інтертекстуальності засвідчив високий репрезентативний рівень.

Вивчаючи інтертекстуальні можливості стилізації, авторка наголошує на відтворенні знакових художніх характеристик літературних явищ, які, за її твердженням, насамперед зводяться до мовного оформлення. Вона визначає складники, які піддаються стилізації: «Сюжетно-композиційні, мотивні елементи літературного твору, конструктивні особливості індивідуальної поетики, деталі побуту, звичаї епохи стають матеріалом стилізації і виступають як знаки інших семіотичних систем, до яких здійснюється референція тексту драми» [498, с. 179]. Авторка вказує на лексичну, стильову та інші різновиди стилізації.

У драмах В. Вовк вона спостерігає потрійну стилізацію («потрійне стилізаційне прочитання драматургічного матеріалу» [498, с. 180]) на основі відтворення ознак усної народної творчості, середньовічних літературних пам'яток, масової культури. Об'єктом ретельного аналізу

стає п'єса В. Сердюка «Сестра милосердя», в якій дослідниця спостерігає «відтворення стилю літературного напрямку» [498, с. 181]. Простежуючи стильові особливості поетики абсурду у п'єсі, вона вивчає прояви інтертекстуальності через співвіднесення із дослідженням особливостей хронотопу. Висновок про стилізацію поетики абсурду здійснюється на основі фінальної включеності зображуваного у відтворення достатньо реалістичного контексту.

Авторка аналізує прийоми пародіювання у драматургії, вказуючи на рідкісність явища пародії у драматичних творах. Стилізація у драматургії, за її спостереженнями, виявляється у вигляді конкретних прийомів та як спосіб структурної організації твору.

Увага приділяється осмисленню тексту і жанру в інтертекстуальній площині, проте вказуються певні застереження. Простежуються видозміни жанрових форм та систем й теоретичні напрацювання в галузі жанрології, у різноманітті яких авторка виокремлює теорію «сімейної схожості» [498, с. 196], яка сприяє переосмисленню жанрової класифікації у напрямі формування окремих класифікаційних утворень як альтернативу універсальній систематизації. На думку М. Шаповал, теорія сімейної схожості актуалізує поняття жанрового прототипу, завдяки якому увага зосереджується на жанрових видозмінах, перетвореннях. Теоретичні міркування на основі концепцій різних літературознавців авторка підкріплює аналізом жанрового прототипу релігійної драми.

У трагедокомедії Ф. Прокоповича «Володимир» вона спостерігає можливості для дослідження різних видів інтертекстуальності, фокусує увагу на жанровому прототипі життя, на основі якого письменник, за її спостереженням, формує прототип релігійної драми. Аналізуються передумови, мотиви, традиції творення «культу Володимира Святого» [498, с. 201] у середні віки, який відображає Ф. Прокопович у своєму творі. Натомість у модерній літературі авторка простежує протилежну до возвеличення тенденцію, що, на її думку, свідчить про утворення нових характеристик у жанрових прототипах.

У четвертому розділі «Наративні стратегії інтертекстуальності: гра масками» увага зосереджується на дослідженні різних проявів, комбінацій та взаємодій категорій «автор», «читач», «герой», «персонаж».

Авторка здійснює огляд концепцій, у яких осмислюються проблеми автора. Значна увага приділяється окресленню ролей автора (роль романтичного автора, роль автора реалізму, роль прагматичного автора, роль автора інтуїтивізму, роль автора формалізму, роль постмодерного автора), які дослідниця формулює, виходячи зі схеми співвідношень між автором, світом, текстом, читачем М. Х. Абрамса. Вона підкреслює еволюційність

розвитку авторських ролей, водночас демонструючи зростання ролі читача у літературознавчих теоріях. Дослідниця урівноважує значення автора та читача в інтетекстуальному дискурсі.

Характерною особливістю міркувань авторки про теорії автора є увага до теоретичних напрацювань О. Потебні, які виявилися революційними для свого часу, дали поштовх до розвитку концепцій В. Виноградова та М. Бахтіна, є актуальними для сучасних досліджень. Дослідниця аналізує тяглість ідей В. Виноградова і М. Бахтіна у літературознавстві. Вона вказує на їхні розходження у розгляді тексту як закритої структури (В. Виноградов) і відкритої (М. Бахтін) та визначає подібність міркувань у проблемі взаємодії автора та читача. Розвиток їхніх ідей (ідея «внутрішньотекстового автора» [498, с. 227]) авторка спостерігає у працях Б. Кормана та ін.

Проаналізувавши різні концепції, у яких приділяється увага взаємодії автора, тексту та читача, М. Шаповал підводить підсумки: «Читач повністю пориває з фізичною закоріненістю у зовнішній світ і переміщується в сам текст, змінюючи свій емпірично-біографічний статус на внутрішньотекстовий» [498, с. 228]. Водночас вона підкреслює важливу роль автора і читача у дослідженні інтертекстуальних зв'язків.

Дослідниця приділяє увагу визначенню співвідношень між автором і героєм та істотних змін у співвідношеннях цих категорій. Спираючись на концепцію діалогізму М. Бахтіна, вона обирає збалансовану позицію у визначенні ролі автора, проте підкреслює вагомість тез літературознавця, які стали імпульсом для формування ідеї інтертекстуальності без автора.

Авторку також цікавить проекція напрацювань наратології у сфері оповіді на драматургію. Вона враховує особливості взаємодії суб'єктних начал у драматургії і вводить поняття «автор-текст-аудиторія» [498, с. 228], що передбачає осмислення специфіки існування драматичного твору у сценічному втіленні. Дослідження авторського начала драматургії у неї ґрунтується на можливості сценічної інтерпретації твору, впливові ліричної та епічної оповіді на формування драматургічного дискурсу, художній динаміці. М. Шаповал подає характеристики імпліцитного та абстрактного автора у драматичному творі, надає особливої ваги ремарці як засобу вираження «авторської свідомості» [498, с. 242], визначає роль персонажа – безпосереднього носія авторських ідей, значення оповідача в епізованій драмі та ліричного суб'єкта у ліризованій драмі. Вивчення авторського начала у драматичному творі дослідниця оцінює як важливий компонент інтертекстуальних досліджень.

Авторка аналізує співвідношення між фактами та художніми переосмисленнями у біографічних творах, приділяючи увагу з'ясуванню функцій автора. На прикладі біографічної драми Т. Іващенко «Таїна буття» вона визначає інтертекстуальні відношення (біографічний факт, біографічна



референція, стилістичні форми тощо). Водночас вона оцінює можливості біографічного інтертексту у добу постмодернізму.

Дослідження біографічних компонентів, на думку літературознавця, надає інтертекстуальним зв'язкам нових значень завдяки увиразненню та посиленню конкретних смислових нюансів. Авторка простежує звертання до творчості Т. Шевченка у драматургії та епістолярії М. Куліша, що викликає у неї потребу зіставити умовно подібні обставини та настрої двох письменників. Подібні спостереження дають підстави говорити про «символічну автобіографію» [498, с. 255], яка існує завдяки розкриттю неочевидних значень через оприявлення різних видів співвіднесень. На прикладі героя з п'єси «Мина Мазайло» Мокія дослідниця простежує особистісну позицію автора М. Куліша. Підставами для таких висновків слугують висловлені погляди, які торкаються проблем національного самовизначення та цитування Т. Шевченка. Авторка здійснює аналіз життєвої ситуації М. Куліша, акцентуючи увагу на найбільш драматичних та трагічних моментах, у яких віднаходить нові підтвердження творчих перегуків з Т. Шевченком, які набувають глибокого особистісного вияву.

М. Шаповал досліджує специфіку образів («масок», за висловом науковця) автора-персонажа та читача-персонажа й особливості їхнього функціонування у тексті. Вона простежує зміни форм авторської та читацької присутності у драматичних творах у різні періоди. За спостереженнями дослідниці, класична драма надавала можливості для вираження авторських інтенцій у конструюванні твору, а некласична – створювала підґрунтя для увиразнення ролі читача та безпосередньої репрезентації автора через співвіднесення з дійовими особами. Авторка приділяє увагу вивченню автора-персонажа на прикладах п'єс О. Миколайчука-Низовця, М. Куліша, Я. Верещака, Я. Стельмаха та ін.

У творі О. Миколайчука-Низовця «Ассо та Піаф, або Перший тост – за Мермоза» вона виявляє різні види вираження авторського начала та їхню взаємодію, що призводить до посилення інтертекстуальних зв'язків. У п'єсі Я. Стельмаха «68» авторка простежує перетворення автора-персонажа на «експліцитного оповідача» [498, с. 271], за допомогою якого відображаються важливі рефлексійні аспекти. Водночас окреслюються зміни в авторських проєкціях, зумовлені переходами від осмислення документальних матеріалів до самореалізації через ігровий вимір, на основі яких виявляються інтертекстуальні конструкції. Домінування автора, складне поєднання розмаїтих авторських форм та читацьких ролей, надання певної автономності глядачам та включення їх у драматичне дійство, що також втілюють інтертекстуальні взаємодії, спостерігається у творчості Ю. Тарнавського. У п'єсах Неди Нежданой виявляється важлива роль абстрактного автора, що сприяє встановленню інтертекстуальних

зв'язків; розглядаються функції читача-персонажа з урахуванням створеного «імітаційного інтексту» [498, с. 277]. Підсумовуючи, дослідниця підкреслює відповідності між «високим рівнем умовності» [498, с. 280] та створенням автора-персонажа та читача-персонажа.

У монографії осмислюються проблеми жанрового визначення монодрами. Авторка наголошує на домінуванні особистісного начала героя у монодрамі, яке виявляється суголосним глядацьким ідентифікаціям, впливає чи визначає перебіг усієї драматичної дії. Для підтвердження теоретичних спостережень щодо жанру монодрами дослідниця згадує трагедію В. Маяковського «Владимир Маяковский». Вона вдається до детального аналізу п'єси Ю. Щербака «Стіна», яку розглядає як монодраму, приділяючи увагу висвітленню інтертекстуальних аспектів. В образі головної героїні Варвари Рєпніної авторка простежує зміни від оповідача до ліричного суб'єкта, що, за твердженням дослідниці, виражають авторське начало, яке пов'язане із інтертекстуальними заглибленнями. Вона висловлює припущення, яке підтверджує монодраматичність твору, адже зображені дії виступають «грою свідомості непересічної протагоністки» [498, с. 289]. Монодрама розглядається як жанр, що забезпечує різні форми вияву авторських ідей.

Підсумовуючи результати власних досліджень у монографії, авторка підкреслює складну багатовимірність явища інтертекстуальності; складність обраного об'єкту дослідження, оскільки аналіз міжтекстових та міжсуб'єктних взаємодій передбачає вивчення явищ різних рівнів і параметрів, що перебувають у нелінійних кореляціях.

Монографія О. Бондаревої «Міф і драма у новітньому літературному контексті: поновлення структурного зв'язку через жанрове моделювання» (2006) [70] присвячена дослідженню впливів міфопоетичних конструкцій на формування жанрових особливостей української драматургії кінця ХХ – початку ХХІ ст. Дослідниця приділяє увагу вивченню перехідного характеру художніх явищ в українській драматургії та їхньої ролі в утворенні нових мистецьких характеристик, властивих літературі означеного періоду.

Вона простежує основи міфологічного мислення в українській драматургії, що, за її спостереженнями, виконує основоположні конститутивні функції на рівні художнього сприйняття та відображення. Авторка підкреслює: «...сьогодні вже у літературознавчому дискурсі утверджено статус вертепу як національної театральної міфологеми» [70, с. 14]. Водночас вона наполягає на використанні поняття «драматургічне мислення» [70, с. 23], відштовхуючись від термінології Фьодорова.

У першому розділі «Міфотворча і міфоруїнівна тенденції у драматургічних жанрах останньої третини ХХ – початку ХХІ століть» науковець визначає особливості співвідношень між міфологізаційними

процесами та процесами жанротворення у драматургії. Пов'язуючи розвиток драми із міфом, дослідниця обґрунтовує необхідність вивчення структуротвірних особливостей міфу у драмі. Проте вона також наголошує на використанні міфологічних елементів як окремих складових частин, які не охоплюють всієї структури драми.

Значна увага приділяється виявленню процесів деміфологізації радянської міфології, а реміфологізація розглядається як спосіб утворення певних ідеалів після деміфологізації. Певні ідеологічні константи, які визначали спосіб світосприйняття українського народу (козацтво, християнство), вона розглядає як міфологічні конструкції, що слугують основою для утворення нових міфологічних одиниць. Водночас вона виявляє у художньо відображених явищах нового часу прикмети міфологічної символізації. У постмодерній драматургії вона спостерігає поєднання естетики модернізму та бароко [70, с. 28], підкреслює її ігровий, карнавальний характер.

Вплив європейської та американської традиції на українську літературу, яка розвивалася в абсолютно інших умовах та акумулювала цілком інший художній досвід, призводить до істотних жанрових видозмін. О. Бондарева підкреслює тенденцію до змішування жанрових форм. Відштовхуючись від твердження Н. Копистянської про нові форми взаємодії формальних і змістових компонентів, О. Бондарева говорить про «різнорівневий міф» [70, с. 32] як ефективний засіб нового жанротворення та родових взаємовпливів.

Розглядаючи виключну конститутивну функцію міфу в українській драматургії кінця XX – початку XXI ст., дослідниця акцентує увагу на кризових суспільних явищах, які долалися за допомогою міфологічного світосприйняття. Вона аналізує явища руйнування радянських міфів та створення нових міфологічних систем; простежує циклічність процесів творення, заперечення, наступного переосмислення міфів.

Аналізуючи концепції міфу різних дослідників, авторка виділяє естетичну, прагматичну (творення нових міфів) роль міфів, визначення закономірностей їхнього функціонування. Вона виокремлює різні позиції міфа у драматургії: міф як оповідь, що втілює глобальну інформацію; міф як позначення сукупності ролей людини, комунікативний аспект як втілення архетипних моделей; міф як генералізований виразник смислу культури; міф як сюжетна основа; міф як ігровий компонент; міф як основа художньої ілюзії; міф як відображення масової свідомості; міф як показник художньої естетики; як авторський винахід; розпізнавальна функція міфа у семіотичній інтерпретації; міф як жанротворчий чинник; міф про міф.

Літературознавець досліджує ті видозміни у драмі, які відбуваються у результаті посилення міфологічного начала, основ міфологічного мислення, що призвели до ускладнення жанрових структур, переміщення у площину жанру означників інших вимірів драматичного твору.

У другому розділі «Варіювання соціальних міфів у драматургічному процесі останньої третини ХХ – початку ХХІ століть» авторка досліджує особливості міфологізації суспільно значимих понять у драматургії означеного періоду з погляду історичної, ідеологічної, національної репрезентації. Основним аспектом художньої реалізації специфічних міфологічних структур дослідниця вважає відхід від соцреалістичних приписів, використання принципів постмодерного мислення, що базується на різнорівневих хаотичних змішуваннях, які знищують абсолютну смислову та художню визначеність.

На думку дослідниці, у цьому контексті історична драматургія зазнає істотних змін через створення нових жанрових структур. В історичній драматургії 1990-х років з'являються, за твердженням авторки, складні жанрові утворення, компоненти яких перебувають у роззосередженому стані, а історичні особи втрачають історичну достовірність.

За спостереженнями авторки, критика міфології соцреалізму у постмодерній драматургії перетворюється на «антиміфологічний ресурс» [70, с. 170]. Вона виявляє й аналізує відображення процесів особистісного світоглядного руйнування, що спричинюють формування аморфних картин світу, які абсорбують наслідки знищеної радянської ідеології та фантазії про американську ідеологію. Дослідниця підкреслює одночасний апогей деструктивних явищ та зародження конструктивних тенденцій, які виявляються у новому осягненні знакових національних ідей, які авторка називає «національними міфами». Національні складники, на її думку, виявляються важливими компонентами материкової та діаспорної драматургії, хоча мають відмінні художні вияви та виконують відмінні функції.

У третьому розділі «Митець як міф та антиміф» дослідниця зосереджує увагу на вивченні деміургічних знаків, які виявляються у драматургії на рівні автора та героя. Вона підкреслює зростання ролі драматурга, що здобуває видиме вираження у підсиленні значимості авторського начала в усіх площинах тексту. О. Бондарева аналізує різні форми вияву фігури драматурга, у яких вона акцентує увагу на реалізації процесів творення, обумовленого індивідуальними мистецькими винаходами у поєднанні із оновленням здобутків літературної традиції. Великого значення дослідниця надає вивченню особливостей рецепції драматургами-постмодерністами «модерністського міфу про Творця» [70, с. 293], що дає підстави говорити

про амбівалентність окремих драматургічних явищ, які мають ознаки і модернізму, і постмодернізму.

За спостереженнями дослідниці, драматургія означеного періоду («препостмодерністський комплекс творчості» [70, с. 294]) абсорбувала елементи бароко, західноєвропейського та східноєвропейського постмодернізму. Проте в українській драматургії вона спостерегла домінування «постмодерних деконструктивних тенденцій і національних соборних елементів» [70, с. 294], що створило нові можливості для формування міфологічного мислення, образотворення з виразними національними аспектами.

Користуючись поняттям «біографічних міфів» [70, с. 294], авторка утверджує ідею про посилення їхньої ролі у драматургії постмодернізму. «Біографічні міфи», на її думку, конструюються із залученням інтертекстуальних взаємодій. З-поміж ознак української постмодерної драматургії авторка виділяє різні ігрові структури, що надають зображеному нових художніх значень. Поєднання різнорідних жанрових та стильових компонентів створює умови для формування «драматургії дискурсу та метадраматургії» [70, с. 294].

У четвертому розділі «Драматургічне жанрове моделювання міфологічних і неоміфологічних моделей світу» дослідниця вивчає процеси співвідношень між проєкціями класифікаційних ознак драматичних творів, що утворюють міфологічні смисли, та самими ознаками.

Вона спостерігає жанрове переосмислення «християнської міфології» [70, с. 410], яке виявляється у таких формах: множинних варіантів осмислення християнських текстів; поєднання та роз'єднання елементів сюжетів різних християнських текстів, у результаті чого утворюються одиничні міфологічні значення; використання вкраплень християнських текстів у драматичних творах, які характеризуються жанровою невизначеністю; використання смислових відсилань до християнських текстів.

О. Бондарева особливо підкреслює явище театральності, у якій простежуються ігрові та імітаційні дискурси, що поєднує, на її думку, постмодерну драматургію із необароковою естетикою. Вона спостерігає різні прояви віртуальної реальності у драматургії; розглядає особливості художнього конструювання образів героїв п'єс, які репрезентують віртуальне світосприйняття. Літературознавець наголошує на явищі деструкції, яке вона розглядає як спосіб побудови нових смислів.

Жанрова еkleктика драматургії кінця ХХ – початку ХХІ ст. зводить, на думку дослідниці, до переосмислення жанрової однорідності «драматичного цілого» [70, с. 411]. Вона визначає такі явища, характерні для української драматургії названого періоду: циклізація драматичних творів; абсурдизація зображеного; утворення монодрами; побудова драми як

філологічного діалогу; розвиток «драми для читання»; виразне посилення ролі ремарки; контамінація драматичних і прозових компонентів у драмі. Авторка визначає явище «антидраматургії» [70, с. 411], яка обумовлюється кітчевим характером художнього зображення. Вона зіставляє процеси реконструювання, які призводять до зниження ролі художньої репрезентації, та творення, виокремлюючи театр як один «із ключових метаміфів» [70, с. 411]. За допомогою переосмислення прийому «театру у театрі», який виявляється надзвичайно продуктивним у постмодерній драматургії, дослідниця спостерігає взаємодію драми і міфу на рівні жанру.

Авторка акцентує увагу на процесах змін у драматургії кінця ХХ – початку ХХІ ст., підкреслюючи їхню неусталеність, зумовлену різким переходом від літератури, регламентованої радянською ідеологією, до літератури, яка, звільняючись від догматів, експериментувала зі змістом та формою. Вона досліджує ці явища з точки зору міфологічних моделей, що втілюють глобальні смисли у відповідності до домінуючих у певну епоху ідей. За рахунок асиміляції значної кількості різномірних художніх явищ у перехідні періоди, за спостереженнями О. Бондаревої, істотно збільшуються перспективи художнього вираження.

Жанрові аспекти драматургії вона розглядає з позиції трансформаційних процесів у традиційних для української драматургії жанрах, асимілювання мистецьких винаходів світової драматургії. Авторка досліджує міфопоетичні складові української драматургії на рівні жанру та мотиву. Використовувані у драматургії прийоми міфопоетики, за спостереженням науковця, характеризуються багатовекторністю, смисловою ускладненістю та художньою різномірністю тощо.

Міфами авторка називає знакові ідеї, образи чи системи ідей, образів. Серед таких міфів-ідей нового часу вона виокремлює вагомі художні моделі: «абсурд, Чорнобиль, українська мова, сегментація людини і простору, симулятивний світ, неписаність українства в систему світових координат, двійництво, лицедійство» [70, с. 413]. Знакові для української свідомості ідеї та образи, які авторка називає міфами, визначають жанрову динаміку української драматургії, у якій формуються новаторські жанрові різновиди: «драми з елементами абсурду (або яскраво абсурдистської), трагедійно-карнавальної жанрової модифікації, драми мовної деструкції, п'єси з симулятивним естетичним комплексом ризоморфного тексту, амбейної драми, драматургічного центона» [70, с. 413].

Зміщенню жанрових параметрів української драматургії сприяє еклектичне абсорбування різних стильових, видо-родових ознак, змістових рівнів, ігрових та імітаційних компонентів. О. Бондарева вважає, що «різномірний міф» може розглядатися як інтегральне жанрове начало у драматургії, охопленій процесами жанрової «гібридизації» [70, с. 414].

У драматургії, як вважає авторка, міф набуває особливого статусу. На її думку, увесь історичний досвід та досвід ХХ ст. сприймається з позиції міфологічного мислення. За її спостереженнями, це призводить до структурних змін у драмі – увага зміщується на конфлікт, переосмислюється сутність та значення конфлікту, натомість дія втрачає домінуючу функцію.

Міфологічне розуміння у постмодерній драматургії базується на засадах переосмислення знакових для українського світосприйняття ідей, явищ тощо, що розширює межі художнього відображення. О. Бондарева розглядає різні функції міфу: його знакову ідентичність та виразність, що слугує показником певної елітарності; його здатність до формо- та змістотворення; здатність виконувати роль універсального художнього означника; потенціал сценічного втілення; охоплення великої кількості різнорідних смислових і художніх площин; вплив універсальної міфологічної свідомості на формування новітнього міфологізму; втілення форм художньої умовності; співвідношення жанрових парадигм драми зі структурними особливостями міфа. Вплив принципів міфологічного мислення на жанрову парадигму драматургії, на думку О. Бондаревої, є безперечним, але неочевидним.

Дослідниця виокремлює різні етапи формування жанрових новоутворень у постмодерній драматургії. Перший етап, який охоплює кінець 1970 – початок 1980-х рр., характеризується переоцінкою ідеологем соцреалізму, що призвели до жанрових та змістових змін. Ці зміни авторка простежує через зовнішню та внутрішню дію драми; протистояння особистості і державного апарату, що утворює «новий болісний метаконфлікт» [70, с. 416]; художнє осягнення внутрішніх складників, які раніше залишалися поза увагою; специфіку художності драматургії, яка визначається розширенням кордонів художньої умовності, підтексту, ігрового начала, форми авторської присутності у тексті тощо.

У цей період авторка спостерігає «перші впливи західного структуралізму та постмодернізму» [70, с. 416], які, на її думку, визначають зміщення жанрових характеристик, що чітко простежуються на рівні героя та конфлікту.

Другий етап, що охоплює середину 1980 – початок 1990-х рр., позначений подальшим посиленням умовності метафізичного світосприйняття, посиленням ролі фактографічної достовірності, яку авторка пов'язує із зародженням інтертекстуальності, специфічними кореляціями понять міфу та «антиміфу». Визначаючи важливі ознаки драматичного тексту цього періоду, які дослідниця співвідносить із жанровими

особливостями, вона наголошує на амбівалентності, інтермедіальності, театралізації тощо.

Вона характеризує способи конструювання жанрових новоутворень у драматургії, які зводять до поєднання канонічних жанрів; сполучення характеристик епічного та драматичного родів; увиразнення драматичних жанрів за допомогою специфічних уточнень, домінування специфічних уточнень за рахунок жанрової ідентифікації тощо. На її думку, театр виступає у ролі міфа, оскільки категорія театру втілює різноаспектні й множинні виражальні можливості.

Драматургія середини 1990-х рр., на думку авторки, втрачає соцреалістичні обриси, натомість актуалізує здобутки попередніх стильових систем. У жанрових формах явище різнорідності набуває визначального характеру за рахунок адаптації властивих європейській драматургії синтетичних жанрів таких, як «драматичний монтаж», «радіо'еса», «мюзикл», «драма абсурду» [70, с. 418]. Дослідниця звертає увагу на нововведення у жанровій термінології, що виявляються у додаванні елементів, які включають географічні означники, інтермедіальні складові, вказівки на імітаційні форми, вказівки на посилення епічного начала, увиразнення сценічності, парадоксальне поєднання різнокатегоріальних явищ у незвичному контексті тощо. Вона відзначає «автодеструктивні пошуки та високу сейсмічну активність жанрових кордонів» [70, с. 419].

Аналізуючи сутність та роль соціальних міфів у драматургії, О. Бондарева використовує специфічний термін «драмоміфологія» для позначення досліджуваної нею взаємодії і навіть синтезу міфу і драми. Соціальні міфи вона розглядає як засіб і показник замаскованого ідеологічного тиску, передумовою якого визначає інфантильні прагнення мас. Соціальні (ідеологічні) міфи, як їх визначає дослідниця, виконують основоположну функцію «у формуванні певних галюцинаторних матриць» [70, с. 419], які використовуються як засіб підпорядкування масової свідомості.

У драматургії 1970-80-х рр. вона спостерігає своєрідне трактування документальних та історичних джерел, зумовлене новими формами художньої інтерпретації. У 1980-90-х рр. важливого значення набуває посилення національного начала. Драматургія 1990-х рр. репрезентує засвоєння художнього досвіду постмодернізму – змішування різних ціннісних протиставлень через зниження сутності і ролі будь-якого художнього зображення.

Дослідниця використовує поняття «постісторичної драматургії», у якій виявляє потужний міфологічний потенціал (матеріал), що створює передумови для різноманітних переосмислень, у яких ключову роль



відіграє ігрове начало. Важливого значення вона надає осмисленню ігрового начала, яке розглядається як основоположний конструктивний принцип організації постмодерного драматичного тексту, яке одночасно охоплює різні аспекти зображення, відносність будь-якого зображення, демонстративність, контамінацію різних значень тощо. У жанровому відношенні авторка спостерігає довільне комбінування компонентів різного жанрового походження, що створює нові структуровісні ефекти, зумовлені різними формами імітаційності та художньої децентралізації художньої (жанрової) неієрархічної багатоконпонентності.

У постісторичній драматургії переосмислення історичних фактів, які використовуються як матеріал для художнього обігрування, доводиться, за спостереженнями дослідниці, до рівня певної художньої фальсифікації. Відбувається радикальне переосмислення фактів, яке змінює їхній смисл на протилежний, що, на думку О. Бондаревої, надає зображеним історичним подіям «ознак класичних міфологічних циклів» [70, с. 426].

Аналізуючи особливості конструювання образів героїв у драматургії 1980-90-х рр., літературознавець спостерігає використання міфологічного матеріалу. Художнє вираження явища страждання вона розглядає як ключове у драматургії 1990-х рр., яке співвідноситься із принципом міфологічного світосприйняття. Авторка визначає проблеми, що осмислювалися у драматургії, та віднаходить відповідності із міфологічним мисленням, яке розглядає в національному та особистісному аспектах.

Значну увагу вона приділяє порівнянню художніх інтерпретацій «міфа України» [70, с. 431] у драматургії діаспорних та материкових письменників. Науковець наголошує на своєрідності діаспорної релігійної драми, у якій відображалися різні аспекти та форми національної ідеї, підкреслюючи важливість української релігійної та театральної традиції, що сприяє ускладненню жанрових форм. У біографічній драмі вона виділяє специфічні жанрові компоненти, які свідчать про процеси нового змісто-формального наповнення жанру. Біографізм авторки співвідноситься із міфологізацією. Вона виокремлює переосмислення внутрішніх компонентів та способи їх впорядкування чи переосмислення самої сутності біографічної драми за допомогою різних форм художньої умовності.

Літературознавець визначає «літературні міфи» [70, с. 444] як важливі складні художні структури драматургії досліджуваного періоду, що максимально розширює інтерпретаційні можливості за рахунок різноманітних переосмислень первинних міфологічних сюжетів.

Дослідниця вивчає віртуальність та гіпертекстовість драматургії названого періоду, їх вплив на формування нових текстових симуляцій. Вона підкреслює наслідки віртуалізації у поєднанні із перехідними

кризовими явищами, які призводять до обмеження показників внутрішніх станів у художньому вираженні.

Підсумовуючи результати власних літературознавчих пошуків, О. Бондарева наголошує на пошукові формо-змістових парадигм драматургії, у якій викристалізовується принцип новітнього міфологічного мислення та відповідного мистецького творення.

Проаналізовані праці засвідчили наявність міцно вибудованої системи тематичних, структуротвірних, жанрових, стильових, типологічних, інтертекстуальних координат української драматургії ХХ ст. Літературознавці представили дослідження, у яких здійснили систематизацію та класифікацію визначальних художніх явищ і процесів в українській драматургії. Водночас вони сформулювали та представили літературознавчі матриці для дослідження української драматургії.

#### *Висновки до розділу I.*

Феномен свідомості у філософському тлумаченні у найзагальніших рисах зводиться до здатності віддзеркалювати зовнішні реалії, утворювати їхні внутрішні проєкції, формувати сукупність осягнень, спрямованих на відображення, взаємодію та перетворення внутрішніх та зовнішніх процесів.

Свідомість розглядається у межах когнітивних літературознавчих студій, спрямованих на вивчення форм та засобів конструювання свідомості у художніх творах.

Особливості відображення категорії свідомості у драматургії обумовлюються специфікою побудови драматичних творів за допомогою дії і за відсутності оповіді автора.

Українське драмознавство ХХ ст. представлене низкою вагомих праць, які представляють цілий комплекс ідей, понять, узагальнень, висновків, необхідних для подальших досліджень.

## РОЗДІЛ II. ТЕМПОРАЛЬНІСТЬ СВІДОМОСТІ ПЕРСОНАЖА ЯК КОНСТИТУТИВНИЙ ЧИННИК УКРАЇНСЬКОЇ ДРАМАТУРГІЇ ПЕРШОЇ ПОЛОВИНИ 20-Х РОКІВ ХХ СТ.

У драматургії першої половини 20-х років вагомим значення набуває відображення внутрішньої реальності героїв, яка постає у сукупності взаємозв'язків із зовнішньою дійсністю. Драматурги відтворюють різні кореляції зовнішніх та внутрішніх світів, що визначають специфіку розгортання драматичної дії, розвитку драматичного конфлікту, особливості жанрово-стильових координат. Домінування свідомості над зовнішніми перипетіями у драматичних поемах Ю. Липи спричинює включення їх у структуру внутрішньої реальності драматичних персонажів. Відбувається абсорбування зовнішніх реалій, що перетворюються на знаки, якими оперують дійові персонажі. Письменник показує своєрідну герметизацію драматичної дії у свідомості героїв, що поступово трансформується у єдину реальність. У п'єсах Є. Карпенка, Я. Мамонтова відбувається зрівноважування внутрішніх і зовнішніх параметрів зображення, проте суперечності у свідомості дійових осіб стають основоположними показниками утворення конфлікту. Драматична дія формується через взаємодію зовнішніх відповідностей і невідповідностей негативним та нейтральним станам свідомості персонажів. Твори Мирослава Ірчана, Д. Николишина, Д. Гунькевича демонструють своєрідну редукацію свідомості дійових осіб до рівня зовнішніх відображень. Свідомість героїв функціонує у результаті відображення зовнішніх подій, ситуацій. Водночас драматурги підкреслюють відносну відокремленість свідомості дійових осіб від зовнішньої дійсності, яка її детермінує, що виявляється у непрогнозованих вчинках, протистояннях. Драматургія першої половини 20-х років виявляє розлами свідомості драматичних персонажів, через які просвічують найгостріші проблеми буття, через які відтворюються зіткнення і протиборство із реальністю, що становлять основу драматичного конфлікту.

### *2.1. Свідомість як простір розгортання драматичної дії у драматичних поемах Ю. Липи*

Творчість Ю. Липи досліджували Є. Маланюк [279], Т. Салига [376], Т. Мейзерська [297], М. Зубрицька [173] та ін., акцентуючи увагу

на унікальних особливостях його художньої концепції, обумовлених проникненням автора в таємниці внутрішніх закономірностей явищ, які він художньо репрезентував. О. Астаф'єв визначив основоположні ідеї в естетичній теорії Ю. Липи, серед яких виокремив фундаментальні за значимістю: «Він вважав, що цей світ лежить у злі, але його можна перемогти» [14, с. 3].

Письменник звертається до жанру драматичної поеми, який передбачає відображення внутрішньої реальності героїв з притаманними їм внутрішніми суперечностями, їхнє протиставлення зовнішньому світові, утвердження глобальних ідей тощо. Н. Копистянська стверджує: «Лєся Українка ввела в літературознавчий обіг назву драматична поема як окреслення жанрових особливостей своїх творів» [216, с. 19]. Жанрові паралелі між творчістю Лєсі Українки і Ю. Липи сприяють імплікації ідейно-художніх координат. Драматичні поеми Ю. Липи характеризуються концентрацією художнього зображення на внутрішніх параметрах світосприйняття героїв, на внутрішніх механізмах розвитку процесів, ситуацій, на лініях їхнього перетину та взаємообумовленостей.

Прикметною ознакою драматичних поем Ю. Липи є інтелектуалізм, що виявляється у створенні нової світоглядної системи, яка передбачає утворення складних ментальних проєкцій як способу усвідомлення; філософська заглибленість, що спрямовує художній пошук драматурга у сфери абстрактних осягнень, що змінює сутність конкретики у його творах, забезпечуючи зв'язок із глибинними першоосновами; зосередженість на внутрішньому плані зображення, яка передбачає відтворення процесів, які відбуваються у свідомості дійових осіб, та простору свідомості, що утворює обшири розгортання драматичної дії.

Твір «Корабель, що відпливає» представляє зміни емоційно-подієвих парадигм, які засвідчують розкриття сутнісних буттєвих імпульсів, що переживаються на глибинному рівні [35]. Ключова постать короля організовує подієву структуру драматичної поеми. Водночас він перебуває поза межами звичного плину, оскільки ніяк не реагує на дії інших, спрямовані на нього, і які, по суті, мають перешкодити йому, точніше ініційованій ним діяльності (відпливанню корабля) чи принаймні виразити протест. Сутнісний імпульс, що спонукає короля до небезпечної подорожі, стає основоположним у формуванні динаміки процесу – усі контрверсійні дії ніяк не впливають ні на короля, ні на його задум, ні на здійснення задуму. Автор показує прославляння, яке не перешкоджає наступному висловленню протесту. Свідомість короля постає в різних аспектах: свідомість героя формує дійсність довкола, оскільки його масштабний вчинок, причини якого залишаються невідомими для сторонніх, змінює реальність; свідомість персонажа залишається за

межами створеної ним реальності й залишається недосяжною для інших дійових осіб.

Ю. Липа символічно зображає певні закономірності буття, які викликають спротив через обмеженість сприйняття дійових осіб, і виразника цих закономірностей (короля). Корабель, що відпливає, символізує перехід від одного стану до іншого – від безпечного звичного існування до руху у напрямі до невідомих та, імовірно, небезпечних, змін. Король спрямовує процес, оскільки здатний усвідомлювати більше, ніж його піддані. Піддані прославляють короля і поклоняються йому тоді, коли він символізує їхні уявлення про звичний уклад. Коли ж король своїми діями розбиває уявлення, які на нього спроектували піддані, услід йому летить каміння і стріли. Драматург підкреслює різницю між різними рівнями свідомості, що спричинює односторонній конфлікт. Свідомість короля звернена до нематеріальних сфер і формує реальність інших дійових осіб, свідомість яких обмежується фізичними реаліями. У драматичній поемі відтворена боротьба матеріального із його власною першоосновою – нематеріальним.

Король втілює усвідомлення вищих закономірностей. Герой керується зрозумілими тільки йому мотивами, визначальною є його особистісна воля. Сильна воля короля визначається внутрішніми імпульсами, цим він вирізняється з-поміж тих дійових осіб, які потребують зовнішнього керівництва. Поклоняючись королю, піддані поклонялися власним ілюзіям, з якими його асоціювали, поки він їх не зруйнував: герой здійснював свою місію, рухався у невідомому напрямі, тим самим позбавляючи дійових осіб можливості продовжувати зручний для них самообман. Мужі висловлюють власну позицію, що обумовлена тими перевагами, які вони одержували від керівництва короля: «Не пускайте його. – Він з нами. – Він водив нас, як крилатий лев, до звитязства. – Храми й святині дав нам. – нехай веде нас далі, далі. – Коли став на чолі, – Не сміє покинути. – Назустріч йому. – Не пускайте» [265, с. 167]. Жіноцтво їх підтримує, але наголошує більше на психологічній залежності: «Що буде з нашими казками, як він покине нас? – Не пускайте його!» [265, с. 167].

Король символізує відстороненість від поверхових оманливих проявів: він не реагує ні на поклоніння, ні на каміння, яке кидають йому услід. Письменник відображає паралельні виміри існування короля та його підданих, у яких здійснюваний королем намір не перетинається із колективним засудженням, нерозумінням, неприйняттям: «...і спорхує корабель у синяву морську без жалю...» [265, с. 169]. Гнітюча, несприятлива атмосфера, що відображає негативні переживання люду, стає лише фоном,

що не впливає на покликання короля, яке символізують білі вітрила: «У чорносиній хмарі ховаються білі вітрила» [265, с. 169].

У творі є своєрідне обрамлення у вигляді пісні пустельника на початку й у кінці твору, яка утверджує декілька важливих ідей, – про внутрішнє відчуття Божественного, про споглядання Божественного у довколишньому світі та про возвеличення Божественного як першооснови існування.

Пісня пустельника викликає певний резонанс із подіями, які ініціював король. Навколишній світ віддзеркалює значенність події: «Усе сповнюється дзвенінням, гаморливостями, шелестами й шумами, мов чаша, що в ній закипіло вино. / Земля шумить і море грає» [265, с. 161]. Підсилюється художній ефект розмовою молодшого і старшого воїнів, які очікують початку королівського походу. У цьому контексті важливими виявляються ідеї О. Потєбні про співвідношення смислу та художності: «Значення слова, або, точніше кажучи, внутрішньої форми, уявлення, для думки, зводиться до того, що а) воно об'єднує чуттєвий образ і б) обумовлює його усвідомлення» [357, с. 30]. Здатність окремих дійових осіб прозирати у внутрішню сутність процесів визначається особливостями їхнього сприйняття, спроможного спостерігати різні фрагменти реальності і пов'язувати їх у єдине ціле.

Розпочавши твір із величних картин, що відобразили урочистість моменту, Ю. Липа переніс увагу на міщанське середовище, яке не сприймає задуму короля, говорячи про його божевілля і майбутню поразку. Майбутній похід короля спричинює справжнє збурення, що підтверджує розмова двох сліпих старців, а потім і промова підпалача, який змальовує страшні фантазмагоричні картини перед воїнами короля, намагаючись схилити їх до зради. Він хоче знищити корабель, знищивши тим самим прагнення до змін і руху: «Хай огонь спалить корабель і його оманності!» [265, с. 165]. Старший воїн надає загибелі підпалача символічного значення. Звертаючись до трупа, він говорить: «Линь, вістуй про наше відплиття. Немає стриму нам, ось наше перше слово» [265, с. 165]. Намір виявляється сильнішим за жажливі зовнішні перипетії, які ніби підкреслюють його неможливість та нездійсненність. Увесь похід і все, що з ним пов'язано, перебуває в якійсь іншій площині по відношенню до довколишнього світу. Усе вирує, щоби перешкодити походові, але похід розгортається за іншими, незалежними від зовнішніх впливів, закономірностями.

Автор підкреслює високий трагізм здійснюваного наміру короля – усе віщує про негативні наслідки. Особливо увиразнюється відчуття загрози через всезагальне сум'яття народу («З берега дивляться юрби, як одно стривожене лице» [265, с. 168]). Важливою метою драматурга у творі

є репрезентація незвичайного та піднесеного. О. Янчук стверджує: «Для Ю. Липи – автор не є виконавцем забаганок натовпу. Він мусить формувати, ушляхетнювати смаки уподобання оточення й суспільства в цілому» [516, с. 97].

Протиставлення високої місії і звичайного життя показується через образ молодшого воїна. Він проходить через різні стадії власних відчуттів: спочатку визначальним для нього є прагнення до звитяжних дій, потім його захоплює вир емоцій та пристрастей, і, зрештою, він згадує про присягу королю під впливом сильних почуттів. Драматург використовує нагромадження гнітючих, різких образів, що розривають звичний плин життя і водночас підкреслюють похмуру урочистість моменту початку походу: «Оглушливі, тривожні рокоти сурм прокотилися над містом, берегом, морем. У далекім місті рух дивний і гуканина: «Благайте його!» Ревіння зіп'ялось і впало» [265, с. 166-167].

У короля «любовні», «лагідні» «світлі очі» [265, с. 167], що свідчить про його виключну рішучість, перед якою відступають чоловіки, які хотіли протестувати, і жінки, які намагалися вмовляти, а діти його «пускають, радісно сміючись, на корабель» [265, с. 167]. Внутрішнє рішення короля є усвідомленим (він відчуває необхідність здійснення свого покликання), але ірраціональним (не знає, чим воно обумовлюється).

Рішучість і внутрішня сила короля протиставляється страхові і королеви, і людей. Якщо вони говорять про приреченість обраного ним шляху, про страшні випробування, то він відповідає, відчуваючи власну виключність: «Та я – король» [265, с. 168]. Люди намагаються підпорядкувати короля колективним прагненням («Ти сильний тільки з нами» [с. 168]), знецінити його покликання («А хто тебе покликав? – Злобна темрява. – Туманні привиди. – Сни, сни кличуть тебе – » [265, с. 168].).

У драматичній поемі Ю. Липи «Корабель, що відпливає» репрезентована ідея фундаментального перетворення. Автор зображає трансформаційні процеси у свідомості, які викликають спротив і невдоволення з одного боку та відчуття гострої необхідності змін – з іншого. Король, якого люди сприймали як свого провідника, стає виразником ідеї змін як необхідної обумовленості, незрозумілої для них. Саме король здатен відчутти і здійснити покликання, яке люди не можуть збагнути. Назва твору визначає художнє осягнення процесу перетворень у свідомості: образ корабля, що відпливає, вказує на завершення попереднього стану і перехід до зовсім нового. Свідомість головного героя визначає розвиток драматичної дії, утверджуючи рух персонажа від відомого до невідомого, що впливає на реальність усіх інших дійових осіб твору. У драматичній поемі відображено формування внутрішньої готовності до змін (короля покликанно), для здобуття нової якості, герой повинен звільнитися від

звичного. Із символу для народу він перетворюється на анти-символ, коли залишає юрбу і відпливає у супереч її прагненням. Корабель, що відпливає, і король як причина цього процесу, означають стан буття у конкретну мить без зв'язку із минулим, яке вже не є актуальним, та абсолютної готовності до нових реалій.

Драматична поема «Троянда з Єрихону» символічно втілює процеси, які відбуваються свідомості дійових осіб. У назві твору міститься вказівка на позачасові цінності, що становлять внутрішню основу і зміст форми, але формою не обмежуються. Ю. Липа вказує на дивовижне перетворення людської душі, перехід від стану змученості, виснаженості до відчуття енергії та внутрішньої цілісності через усвідомлення своєї мети і призначення. У драматичній поемі наголошується на внутрішній єдності, яка має метафізичне наповнення і невіддільна руйнуванню.

Автор пропонує різні варіації і представляє різні рівні усвідомлення єдності, як основного людського устремління, що виражається у різних формах. Твір розпочинається піснею рибалки, у якій прославляється кохання, що є ознакою єдності закоханих: «Як сплетені руки / Людини в молитві, / Були ми, кохана!» [266, с. 301]. Подальше розгортання уявлення про поняття єдності пов'язане із зізнаннями молодого наємника: для нього відчуття ілюзорного єднання із його коханою асоціюється зі стражданнями і приниженням від примх, легковажності жінки, підкоряючись яким він намагається здобути відчуття близькості із нею. Він готовий на жертви і злочини заради пристрасті, яка принижує, приземлює людську душу. Старший наємник засуджує інстинктивні дії молодшого, а натомість протиставляє їм вищі поривання, які розкриваються в усвідомленні критичного стану смерті, що радикально змінює світосприйняття й змушує людину відчутти недоступні до того глибини власної свідомості: «Гориш і родишся наново» [266, с. 305].

У наступному епізоді, який являє собою монолог ув'язненої жінки, подається ще одна інтерпретація понять смерті і кохання. Якщо для старшого наємника близькість смерті вигострює розуміння найголовнішого, то ув'язнена жінка, для якої найстрашнішим випробуванням виявляється ув'язнення, що означає відсутність будь-якої можливості для духовної самореалізації, у смерті вбачає порятунок від страшної неволі. Водночас у неї немає однозначної відповіді й однозначного вирішення, оскільки десь далеко є її коханий, образ якого є втіленням її життєвих сил: «Коли б був той далекий хоч приснився, / Як я б жила, як сяяла життям» [266, с. 306].

Благородство та піднесеність полонянки, дружини лицаря, який пішов на війну, є способом протистояння підлості маркграфа, який ув'язнив її заради помсти за нерозділене кохання. Образ маркграфа є втіленням



виключно негативних відчуттів і переживань, тому він здатний тільки на руйнування, – убиває ченця, який викриває його ниці, облудні та злочинні дії й наміри; намагається морально і фізично знищити графиню. Автор підкреслює різницю між високістю духу полонянки і примітивністю ката: у графині є чітке розуміння свого призначення, маркграф усе життя займався деструктивною діяльністю, що обумовило його моральну деградацію. Нескореність і чесноти полонянки підкреслювали маркграфові його власну неспроможність, а щоби відчуття власного безсилля не було таким нестерпним, він намагається зламати жінку. Оскільки йому не вдається підкорити жінку, то йому залишається лише зловтішатися, спостерігаючи за її стражданнями. Апофеозом жалюгідності маркграфа стає момент зловтішання від тортур, які вплинули на красу графині.

Драматург відображає різні рівні свідомості дійових осіб, що стають причиною формування драматичного конфлікту. Вищий рівень свідомості, що передбачає творення і розвиток, репрезентує графиня, яка зосереджена на внутрішніх відчуттях та намірах, акумулюючи внутрішню силу. Нижчий рівень свідомості властивий маркграфу, оскільки герой нічого не може створити та прагне до руйнування. Свідомість графині відіграє домінуючу роль у розгортанні драматичної дії, оскільки вона фокусується на власних цілях і виявляє моральну витривалість; натомість усі дії маркграфа засвідчують його безсилля перед графинею і намагання його заперечити.

Автор розмежовує позиції сторонніх спостерігачів, у ролі яких виступають молодий і старий наємники. Якщо молодий наємник, розчулений стражданнями жінки, хоче їй допомогти, то старий застерігає від втручання у чужі справи, оскільки чужі емоції та почуття – дуже небезпечні: «Любов чужа чужому – то отрута, / То заграва, що спалює і душить» [266, с. 308]. Старий пояснює причину ув'язнення графині, розкриваючи різні грані деструктивних емоцій маркграфа: він її ув'язнив із власної примхи, розцінюючи її як власну здобич, зрештою, – через його спотворене розуміння любові. І хоча графиня виступає у ролі жертви, а маркграф у ролі ката, сторонні сили не можуть втручатися у процес їхньої спотвореної взаємодії. Графиня відмовляється від допомоги наємника, оскільки втеча є для неї неприйнятною. Вона зберігає внутрішню суверенність завдяки тому, що послідовно відстоює власну правоту і зберігає вірність собі, незалежно від умов.

Ю. Липа протиставляє істинні цінності негативним проявам, підкреслюючи неоднозначність та багатовимірність фізичного існування, у якому розкриваються неймовірні можливості для реалізації внутрішніх ресурсів. Це підтверджує образ графині, яка проходить через стан зневіри, безнадії, але навіть тоді зберігає вірність собі та важливим для неї ідеалам, щоби у фіналі твору духовно відродитися. Автор показує

дивовижне перетворення жінки як вияв істинної внутрішньої сутності, яка долає усі гнітючі ілюзії. Руїництво, втілене в образі маркграфа, виявляється ілюзорним, оскільки не має власної сутності, а виявляється лише у співвідношенні до того, що він хоче знищити. Чернець викриває графа і пророкує йому загибель, визначену його власними діями: «О, зрадливо / Ти розпочав цю гру і в ній загинеш, / Розтоптаний...» [266, с. 312].

За будь-яких обставин графиня зберігає внутрішню суверенність, що обумовлює її власну життєву мету. Маркграф обмежений своїм примітивним мисленням та примітивними емоціями, тому усі його прагнення зводяться до того, аби принизити і морально знищити графиню, чие існування вказує йому на його недолугість.

Внутрішня цілісність жінки розкривається повною мірою у момент зустрічі із чоловіком. Момент зустрічі є достатньо драматичним, оскільки граф спочатку її не впізнає через зміни, які відбулися із нею під час ув'язнення. Проте автор підкреслює, що людська свідомість і почуття мають здатність до перетворення, яке символізує троянда з Єрихону: «Троянда з Єрихону – то її ім'я. / Вона суха і сіра, коли ж візьме хто / До рук і глянє, повен віри, / І серцем чистим глянє, – зацвіте, / Закучерявиться троянда пелюстками» [266, с. 319]. У драматичній поемі троянда означає відродження людської душі й відновлення внутрішньої єдності, яке надає дійовим особам відчуття внутрішньої свободи й величі. Граф говорить про їхній непорушний внутрішній зв'язок і взаємозміцнення: «Ось знову ми стоїмо, як середина світу, / І знов я сильний, і знову гарна ти, / І знову – Ми. Ми – знак і зміст життя» [266, с. 320]. Вони обидвоє наголошують на взаємодоповненні і взаємонаповненні, втіленому у понятті «ми».

Драматург відображає трансформаційні процеси у свідомості дійових осіб, що набувають символічного значення. Цілісну свідомість репрезентують граф і графиня, яка взаємодоповнюють один одного. Їхня тимчасова розлука послаблює героїню перед зовнішніми проявами зла, але укріплює її внутрішню силу у випробуваннях. Негативне начало в образі маркграфа починає активність тоді, коли граф залишає маєток, ідучи на війну. Графиня змушена самотужки протистояти усьому негативові, вона зазнає втрат, але не полишає власних позицій. Зустріч подружжя повертає їм їхню помножену силу, тому з маркграфом, який діяв всупереч істині, героям не потрібно навіть боротися, – він завжди був безсилим, а власне безсилля намагався компенсувати, паразитуючи на чужих емоціях: вчиняючи насильство, маркграф пробував безуспішно самоствердитися. Образ маркграфа є втіленням внутрішньої порожнечі, ілюзорного, яке відбирало сили, час, увагу, а при відповідному усвідомленні, повинно безслідно зникнути: «А зрадник цей, цей зрадник Божих правд / Має

загинуть, так, як гине в полю / Полин і кукіль у жнива веселі. / Зітніть, спаліть, розвійте і забудьте!» [266, с. 321]. Граф наголошує на неістотності ілюзорного, на його безслідному зникненні тоді, коли утверджується справедливість як мірило внутрішньої досконалості і могутності: «Тепер вернувсь до вас я. / Справедливість / Знов хай кермує вашими ділами. / Покличте судіїв, хай судять. У собі ж / Шукайте правд відвічних так, / як я й дружина. / І будьте вірні. Бог pomoже вам» [266, с. 321]. Внутрішня сила дійових осіб засновується на відчутті правильності і обумовлених ним діях, що забезпечують зв'язок із вічними істинами.

«Троянда з Єрихону» та інші драматичні поеми Ю. Липи демонструють заглиблення у моральні першооснови буття, які визначають обриси художнього простору та надають глибини й об'ємності зображенню. О. Баган відзначає: «Основний лейтмотив цих витончених творів, що своєю поетикою розвивають «монументальну» драматургію Лесі Українки, є ствердження людської шляхетності, героїчного світогляду, героїчної скерованості до Ідеалу і витривалості» [42, с. 110].

У фіналі твору автор розкриває сутність історії: «(І тут кінець легенді про Троянду з Єрихону)». Знаковий образ Троянди з Єрихону визначає метаморфози людської свідомості, яка проходить через страшні випробування, практично зникає під тиском жадливих ілюзій, але відроджується задля утвердження власної величі й цілісності, які вказують на зв'язок із Божественною істиною. Автор утверджує ідею незнищенності справжніх цінностей, які дають сили дійовим особам для звершень і безкінечного розвитку. Ілюзії, які би нав'язливі, гнітючі чи болісні відчуття не викликали у героїв, зникають. Вплив негативних ілюзій може бути руйнівним, але нищення торкається лише зовнішньої форми. Саме глибинні внутрішні ресурси допомагають вистояти під тиском жадливого негативу і розпізнати його ілюзорну основу, оскільки воно не має самостійного буття. Тому граф наголошує на необхідності укріплення духовної сутності, яка у творі реалізується на різних рівнях як внутрішня цілісність, єдність із подібними собі і з вищою сутністю.

«Слово в пустині» утверджує ідею внутрішньої свободи. О. Якимович зауважує: «Драматичний етюд «Слово в пустині» (1924) – своєрідний роздум письменника над темою потреби людської самотності, її силою та духовною величчю» [514, с. 58]. Образ пастуха є центральним, оскільки його свідомість віддзеркалює зовнішні події й інших дійових осіб, які водночас виявляються проєкціями його власних відчуттів. Ці проєкції йому необхідні задля усвідомлення найважливіших для нього істин, які увиразнюються через альтернативи та протиставлення. Слово означає виражену інтенцію свідомості, пустиня символізує безмежний простір, що водночас співвідноситься із тією свідомістю, тобто

визначаються опредметнені форми, що структурують безмежність й у тій безмежності існують. Пустиня в самого пастуха асоціюється із його душею, внутрішнім станом збентеженості: «В моїй душі – самум оскаженілий, / Пісок страждання віддих затиска, / в розпачі я бачу видовиська» [265, с. 170]. Марення для героя є способом осягнення і подолання болісних суперечностей.

Пастух відчуває закономірності існування та їх метафізичну основу, й усвідомлює себе їх виразником: «А над усім спинивсь Непостижимий; / Закон його – в мені, закон довкола / Мир і бурхливості людські золотить» [265, с. 170]. Герой сприймає світ як єдність дійсного і вигаданого, у якому шукає тривкої істини. Невиразні відчуття, що вказують йому на її існування, спонукають до подальших болісних пошуків: «Душе моя, душе, вовчице непокірна! / Як істину знайдем? Зіниці в нас – нечисті» [265, с. 170].

Пастух сприймає вогонь як енергію, що очищує через випробування міцності й правильності: «Та справедливий, / В огні не ушляхотнене, зневажить» [265, с. 172]. Ватра стає символом життєвих перипетій, у яких страждають недосконалі людські душі.

Відчуття внутрішньої свободи для пастуха є основоположним, проте йому потрібне підтвердження життєздатності його цінностей. Він вивіряє її через зіставлення із пропозиціями трьох шейхів, які спокушають його різними мирськими принадами. Завоювання не цікавлять пастуха. Їхню владу він сприймає як щось ефемерне («Що влада ваша? Се для мене – сон») [265, с. 173], протиставляючи їй власну незалежність. Пастух не вірить, що влада може порятувати від смерті, як запевняє другий шейх. Найбільше збентеження викликає третій шейх, який прозирає у душу пастуха й бачить його митарства: відсутність смислу і перспектив, болісні нав'язливі марення, які не дають спокою, постійний безрезультатний пошук. Третій шейх пропонує йому деструктивне вирішення проблем через самознищення, яке нібито допоможе досягти стану спокою і розуміння істини.

Усі ці образи репрезентують діяльність його власного розуму, який пропонує пастухові хибні способи досягнення його мети, раціоналізує й обґрунтовує хибність і деструктивність. Пастух розпізнає омани, тим самим знищуючи їх: «Примари хаосу, пізнав я вас! Розплиньтесь!» [265, с. 175]. Він осмислено обирає складний шлях власного становлення через внутрішню боротьбу, що дає йому можливість відчутти плин самого існування, яке визначає його самоусвідомлення: «... А чую я, що тут найвищі хвилі / Життя, – бурхливого, безостровного моря, – / Прийшли, ударились і вгору піднесли / Мою істоту, корабель огнистий» [265, с. 175]. Фінал твору засвідчує прийняття героєм парадоксів існування, які формують своєрідну

неосяжну, але відчутну гармонію світовпорядкування; усвідомлення місця героя у безмежному просторі; прославляння безмежної величі буття.

Драматична поема «Поєдинок» розкриває грані взаємодії і протистояння на шляху до усвідомлення глибинних принципів буття та основоположних рушійних мотивів й сутності індивідуального існування [28]. У творі процес поєдинку визначає протилежні позиції, що простежуються на різних рівнях: спочатку протиставляється колишня звитяга Венеції її карнавальній сучасності, що створює контекст формування єдиного комунікативного поля дійових осіб, які віддзеркалюють ці тенденції на особистісному рівні і, відповідно, вступають у протистояння.

Лоренцо представляє маскарадну дійсність, коли всі цінності паплюжаться, поверховість та задоволення егоїстичних потреб зводиться в культ. Ізабелла демонструє сильну позицію у утвердженні усіх можливих чеснот, особистісних та національних. Її невдоволення сучасністю визначає певну альтернативу, що являє собою протиставлення реальності, яку сформувала колективна свідомість. Вона є носієм тих цінностей, які у минулому визначали велич, а у теперішньому самозабутті нагадують про славетне минуле, яке може бути спроектоване у сучасність. На особистісному рівні вона спричинює кардинальні зміни у свідомості Лоренцо. Якщо Лоренцо масштабно себе виявляв у поверхових розвагах, то вражений цілеспрямованістю й внутрішньою силою Ізабелли, він свої лідерські таланти спрямовує на особистісне й національне подвижництво.

Окрім конкретного поєдинку, у якому змагаються Лоренцо та Ізабелла, автор також зображає масштабне світоглядне протистояння, що завершується примиренням на рівні особистостей цих героїв, але у соціальному аспекті повністю не знімається. Кожен з них захищає власну картину світу, але поступово проникає у внутрішній світ свого опонента, який своєрідно віддзеркалює істотні риси іншого. О. Турган відзначає: «Особливою темою драм стає дзеркальний світ власного «я» [455, с. 40]. У фіналі твору вони навіть називають один одного єдиними. Лоренцо спочатку притримується споживацької ідеології, яка стала загальноприйнятою у Венеції: «— Змінився світ і ляльки світа також: / Пірнаймо в світ пісень і карнавалу, / Ловім пригоди і вловляємось ними...» [265, с. 194]. Ізабелла, перебуваючи у середовищі блазнів, потребує значущих дій та смислу, який би наповнював індивідуальне й національне буття. У їхньому змаганні вона визнає себе покороною, оскільки Лоренцо вражає її своїм благородством і внутрішньою силою, яке виявилось під впливом Ізабелли: «Ось ти прийшла в гармонії могутній – / Всі чини сповнилися змістом сили...» [265, с. 198]. Ізабелла реагує на відважність Лоренцо («І моє серце теж пливе за нею» [265, с. 200]), коли він збирає бажаючих

у похід заради утвердження слави Венеції. Драматург відображає взаємопов'язаність процесів, які відбуваються у свідомості дійових осіб.

Про рівновеликість образів Лоренцо й Ізабелли та їхню первинну протилежність свідчить факт їхнього взаємного впливу. Лоренцо, який під час поєдинку перетворився на воїна, що усвідомив своє призначення і відмовився від егоїстичних домагань, спричинив вияви інтимних почуттів Ізабелли. Герої стали чинниками розкриття важливих, але нереалізованих аспектів особистостей один одного, продемонстрували один одному шлях до власної цілісності. Автор показує людську свідомість як багатовимірне явище, оскільки особистісні зміни мають зворотний характер: Ізабелла так впливає на Лоренцо, що його нова позиція призводить до перевороту у її свідомості. Поєдинок призводить до їхнього внутрішнього врівноваження, через взаємодію вони розкривають у собі свої істинні прагнення, мотиви, потреби.

Письменник зображає протистояння та суперечності як рушійні сили для розкриття справжніх цінностей у драматичній поемі. Автор показує протест необхідним елементом для зміни домінуючих тенденцій, яким підпорядковується більшість. Бунт Ізабелли змушує Лоренцо, для якого моральний розклад став звичним, пригадати про власну силу.

Протест проти безглуздя й поверховості, які стали головними ознаками існування у Венеції, організовує художню структуру твору «Поєдинок». Гаспаро згадує про могутність, яка змінилася деградацією: «Чи ж ми не мали проти себе всіх держав? / Чи ж не звитяжили Атени, Кіпр і турків? / Тепер самі себе руйнуємо...» [265, с.189]. Він говорить про вищі прагнення, які забезпечують розвиток; їхня відсутність перетворює життя на примітивне бланювання: « – Будь проклятий час / Що злото пристрасти змінив на гній розпусти! / Венеціє, Венеціє, те слово нині / В мені вже не звучить, як пісня перемоги. / Я бачу маски арлекінів, паяців» [265, с.190]. Ізабелла ж переконана в можливості відродження: «Венеція велика не вмирає, тату – / Вона дримає лиш, непереможне місто» [265, с.190]. Та відчуває в собі силу протистояти культивованій порожнечі та беззмістовності: « – Ні, тату, серце в мене повне слави й віри, / Що Бог благословить мою сувору путь. / Я йду шляхами предків, тату!» [265, с.191]. У фіналі твору Ізабелла абсолютизує внутрішню силу, вважаючи її основоположним фактором загальнолюдського розвитку: «Одвазі мужеській що рівного є в світі? / Вона накреслила хід світові усьому, / І мое серце теж пливе за нею» [265, с. 200].

Важливим аспектом протесту є розуміння нав'язливої ефемерності стану занепаду, причинами якого є недостатнє усвідомлення внутрішньої сили або її відсутність: «Будь сильна, доню! Вір, мине безславний час, / Як вал примар у супокою ночі. – / Прийдуть іще тверезі, творчі роки, / Де честь, одвага, мужність запанують» [265, с.191]. Внутрішня сила

протиставляється пануючому конформізму і знеособленню, вираженому в образах масок паяців, арлекінів.

Поняття поєдинку у драматичній поемі визначає суперечності, які у процесі виявлення, самим фактом їх розкриття, призводять до формування нового рівня розуміння особистісних позицій і загального плину. У художньому відображенні Ю. Липа підкреслює парадоксальність: поєдинок завершується припиненням протиборства. У творі показуються дії та контекст, залежно від якого ці дії набувають певного змісту: легковажне прагнення Лоренцо здобути Ізабеллу, аби підтвердити свою надзвичайність, завершується пораненням його товариша, радикальною зміною цінностей самого Лоренцо та зародженням кохання в Ізабелли. Розгортається ланцюжок подій, у якому кожна дія спричинює певні реакції, що розкривають сильні і слабкі сторони дійових осіб. Оскільки емоційна зарядженість героїв дуже сильна (Лоренцо хоче потішити власне самолюбство, Бартоломео страждає від нерозділеного піднесеного кохання до Ізабелли, Ізабелла обурена ницістю сучасної доби), то їхні дії й реакції мають серйозні наслідки для їхнього самоусвідомлення. Загостреність позицій Лоренцо й Ізабелли у процесі їхньої взаємодії втрачає одновимірність: егоїзм Лоренцо врівноважується моральністю Ізабелли, а її внутрішню твердість збалансовують благородні поривання Лоренцо, що стали результатом його духовного оновлення. Певна внутрішня гармонія, якої досягають герої, розкриває нові перспективи для кожного з них: Ізабелла зміщує увагу із негарздів Венеції на власні почуття і виявляє нові можливості для емоційної самореалізації; Лоренцо раптом наповнює піднесеним соціальним смислом своє беззмістовне до того життя.

Твір «Бенкет» також репрезентує жанр драматичної поеми. Знову назва концентрує важливі характеристики процесу внутрішніх перетворень з містичними нашаруваннями. Бенкет у творі відзначає перехід від одного стану до іншого, що представляє своєрідний пошук істини. Основним простором розгортання подій, точніше відчуттів, що до них прирівнюються, є свідомість мага, який розширив рамки сприйняття і пізнання, але не здобув балансу. Внутрішні дисонанси, поєднуючись із зовнішніми проєкціями, які вони викликають, підсилюються, герметизуючи свідомість мага у стані дисгармонійності. Видіння, які він викликає і заручником яких стає, відображають стани його свідомості. Він з ними взаємодіє як із самостійними субстанціями, проте вони є витвором його свідомості. Парадоксальним чином ресурси його свідомості спрямовуються на підтримання примарних, неіснуючих видінь.

Герой витрачає енергію на нежиттєздатні форми. Зрештою образи зникають, а від мага залишається порожня оболонка. Пошук істини, що мав негативне спрямування, оскільки віддзеркалював екзистенційне

невдоволення мага, завершився зануренням в ілюзії, які поглинули його свідомість. О. Турган стверджує: «Поетика драматичних поем демонструє багатий карнавальний репертуар – словництво, словотворчість, перехід, переплетення, взаємоперетворення людських, тваринних, живих і неживих форм...» [457, с. 191]. Сам бенкет показаний у вигляді моторошного фантазмагоричного дійства, що символізує торжество змертвіння, яке у творі обігрується по-різному. Як пояснює маг, на свято він запрошує мертвих, тому що живі втратили свою життєподібність; юнак з дівчиною приходять до мага, щоби пошанувати когось померлого.

Ю. Липа показує осягнення сутності існування через протистояння життя і смерті. Свідомість мага стала межею між пізнаним і непізнаним: «Я – пан найвищої з найвищих таємниць» [265, с. 177]. Автор підкреслює надзвичайний контраст між прозоріннями мага, які засвідчили життєстверджуюче начало у людині, і реальністю зі страхів, у якій опинився маг. Проте він відчуває власну силу, і хоче продемонструвати її всім, але нікого немає. Він перераховує свої досягнення: «Здобув я нині сон життя свого – / Все – скорено, що я схотів скорити» [265, с. 178]. Але його життя ніби втратило сенс. Він ніби досягнув безсмертя, але воно безрадісне. Маг відзначає свій триумф, а до нього приходять молоді люди посумувати за умерлим. Автор підкреслює суперечності через паралельні зображення: маг собі уявляє одне, а зворотній зв'язок із реальністю вказує на протилежне.

Йому здається, що вольовими зусиллями він переборює тривоги і страхи, але вони нікуди не зникають. Він використовує ідею безсмертя, щоби придушити сумніви у можливості подолати ілюзорні аспекти існування. Маг прагне захистити свідомість від розпаду після проходження граней реальності. Є вказівка на сам процес формування свідомості, що співвідноситься із моментом глобального творення: «Крізь тисячі віків лунає поклик: / – Ми засипаємо, – прийди Безсонний, / збери всі поривання і розгони / Збери весь запал війн із безформним. / І словом твердим будь: є тільки Життя» [265, с. 180]. Безсонним маг називає того, хто зберіг власну свідомість від самозабуття під впливом безформної енергії, з якої свідомість відокремилася. Ознакою свідомості виступає слово, що є способом вираження інтенції. Життя у нього асоціюється зі свідомістю, а сон, хаос, смерть із втратою здатності до усвідомленого сприйняття.

Маг намагається протистояти всесвітньому самозабуттю, але його намагання виявляються нікому не потрібними. Всі перебувають у стані змертвіння. У мага особливе призначення: «Бо Ти в мені себе явити хочеш, / Пожари щастя в людстві запалити» [265, с. 182]. Але це призначення не має реалізації у світі, охопленому безпам'ятством. Маг поринає у розпач, коли на його заклик також не відгукуються мертві. Він хоче поруйнувати



обмежуючі рамки реальності, усвідомлює свою відокремленість. До зневіреного мага приходять мертві, й сутність образів розкривається зовсім із несподіваної сторони. Мертві демонструють йому марність всього, розвінчують його найдорожчі ідеї як беззмістовні й показують обернену відразливу сторону його величного задуму.

Маг не хоче визнавати факт власної заплутаності в ілюзіях, він заявляє: «Борюся вічно» [265, с. 186]. Його боротьба з власними ілюзіями виявляється абсурдною, оскільки він бореться із самим собою, з власним глибинними відчуттями, які свідчать про нереальність його уявлень. В образах мертвих маг бачить окремі аспекти своєї особистості. Хор мертвих вказує йому на покарання за порушення певних закономірностей: «Хто зневажає / Закони Ритму, / Того жорстоко / Карає Ритм» [265, с. 187].

Ілюзії не розвіюються і в реальності: до нього приходять люди, які увірували у його безсмертя, але після пробудження маг їх не впізнає. Натовп возвеличує мага, який у пошуках безсмертя, навіть його здобувши, потерпав від страшних видінь. Намагаючись подолати межу між життям і смертю, він не позбувся внутрішніх суперечностей. Але саме у ньому прочани бачать володаря, який, як вони думають, приніс воскресіння і їм.

Коли маг втрачає зв'язок із реальністю (на привітання прочан він відповідає: «Хто ви? Я не звідси. Я не звідси» [265, с. 188]), він одержує те, чого безуспішно прагнув (поклоніння натовпу, який дізнався про його безсмертя), але пошанування виявляється йому не потрібним, – у фіналі твору він розриває «ланцюг володаря» [265, с. 188] на шії.

Автор показує свідомість, яка застрягла у породжених нею ж ілюзіях; показує, по суті, відсутність виходу, оскільки відмова від ілюзій оголила обтяжливі емоції та сумніви. Маг спочатку формує ілюзії, які дають йому відчуття величчя, щоби подолати відчуття тривоги, страху. Чим більше він придушує свої відчуття, тим глибше поринає в ефемерні фантазії. Те, що маг вважав подоланням забуття, виявилось видіннями його сну: «Маг сидить на своєму престолі. Із жахом чує Учень тільки дике гарчання сну» [265, с. 188]. Відбулися зміни (в обстановці і навіть у зовнішньому вигляді мага, прийшов натовп), на фоні яких відчуженість мага виглядала достатньо моторошно. Завершення фантазмагоричного бенкету засвідчило неоднозначність його перетворення.

Драматична поема «Вербунок» порушує проблеми національного визволення. Ю. Липа наголошує на моральному занепадові України через руйнування, відсутність цілісності, що виявляється головною перешкодою у боротьбі із ворогами. Автор відображає негативний емоційний стан моряка, який постраждав від бездержавності України. Його патріотизм поєднується із ненавистю до безсилих земляків, які змирилися із роллю жертв і нічого не хочуть й не можуть робити. Загальна емоційна інертність

вказує на достатньо безпросвітне майбутнє України: «І дерево то є внутрішня злобна сонність, / Що міць відродженню і вірі обкрадає» [265, с. 204]. Проте боротьбу він не може припинити, хоча вона і набуває дивних форм – його повстанський корабель потрібен для того, щоб «шарпати отчизни побережжя» [265, с. 204], розбуджувати прагнення до відвоювання свободи у співвітчизників, нападаючи на багьківщину.

Пошук правди і свободи стає важливішим за інші цінності: «– Хай ми бандити, так бандити волі й слави, / Що не шинкують сном і дурманами» [265, с. 205]. Прагнення хлопця-сироти з України відшукати правду на противагу підлості є вирішальним у визначенні його подальшого життєвого шляху: його переконання суголосні позиції моряка. Моряк пророкує складні історичні перипетії, через які повинна пройти Україна заради очищення і відновлення національного єства. Вирішальну роль у цьому процесі від відводить собі та подібним борцям із негативними проявами національного характеру. Свою місію він окреслює так: «Край берегів великого народу / Кружлятимем до згину, згідні смерть / Для Нації життя – прийняти в льоті» [265, с. 206]. Залучаючи до свого повстанського загону юнака, моряк утверджує свої позиції боротьби за ідеали, яка, по суті, представляє паралельний розвиток подій. Дійові особи, не маючи змоги вплинути на ситуацію в Україні, утворюють окрему реальність, у якій напади на країну стають свідченням боротьби за незалежність.

Ідея утвердження національної ідентичності є основоположною у драматичній поемі Ю. Липи «Сон про ярмарок» [27]. Визначальним проголошується прагнення звільнитися від сонного існування. Зображений сон про ярмарок вбирає фантазмагоричні образи, які конституують проблему національного самовизначення. Б. Криса стверджує: «Поетика бароко стала тією призмою, через яку Юрій Липа розглядає свою добу, знаходячи у ній речі непроминальні і речі, спровоковані жорстокістю цієї доби» [241, с. 399]. На думку І. Жифарської «Сон про ярмарок» створений «у дусі барокової інтермедії» [160, с. 136]. Автор вказує на слабкі риси національного характеру українців, що призвели до занепаду. Особливо саркастичним є розкриття схильності до жебрацтва, що визначає інфантильну позицію народу-жертви, тим самим позбавляючи права на самостійне самовизначення, створюючи абсолютну залежність від сторонніх зовнішніх дій: «Виведу я націю на роздоріжжя. / Попхинькаю над нею, / пограю на лірі, – / Може подивуються такій гарячій вірі / Інші народи з силою своєю» [265, с. 107]. Ю. Липа демаскує примітивність й слабкість позиції провідників народу, які прагнуть сховатися від існуючих історичних викликів, заперечити їх, які хочуть, по суті, зупинити розвиток, припинити будь-які дії, замінивши їх недоладною імітацією: «Якби так зробити війну без пожару, / Якби так зробити націю обережно, потихеньку, /

Годувати її книжечками у затишному курничку / І вивести на світ готову, першорядну, без боротьби / Перехитривши всіх?» [265, с. 108].

Ярмарок у творі – місце висловлення різних бачень подальшої долі України, домінуючою є тенденція занепадництва, яку активно утверджують різні учасники. Ю. Липа показує безсилля, бездіяльність, ескапізм, споживацтво у фантасмагоричній площині. Автор розкриває істинні причини протистояння – рушійною виявляється не відстоювання високих ідеалів державотворення, а примітивні прагнення затьмареного розуму: «Я переконаю, розмовляю; / Потихеньку, при горілці, при чаю. // Видаю війни / наївній, знемагаючій владі, / військові відважному і слабому, / усім теоріям, усім пробам / І особам, і особам, і особам» [265, с. 110]. Розшарпаність й неусвідомленість стають головними атрибутами зображення України. Кожен учасник зосереджений лише на невеличкому фрагменті якоїсь деструктивної діяльності, що у сукупності створює страхітливую картину нищення в Україні.

Письменник загострює увагу на основних проблемах, що обумовлюють історичну скривдженість України: бездарність і слабкість влади в Україні; убога корисливість; відсутність самоповаги; нечесний ворог. Україна позбувається можливості активно впливати на будь-які процеси, саме тому автор у драматичній поемі показує продаж України на ярмарку. Проте вирішальним моментом стає внутрішнє пробудження, що асоціюється з відчуттям вищого поклику. Усвідомлення істинності окреслює перспективи подальшого поступу, дає відчуття власного призначення, перефокусовує увагу з нищення, залежності на творення й свободу: «...І з вас зняряддя вибере Найвищий, / Тож зрійте душами, готові станьте в тиші, / Бо ось приходять – простір і надія, Що тут не ярмарок, а Сили дух повіяв» [265, с. 113]. Автор у фіналі твору виокремлює три поняття, важливих для здійснення місії державотворення: крові, що об'єднує народ у єдине ціле; любові й віри, які консолідують націю на духовному рівні і дають можливість залишити минуле та рухатися вперед.

«Сон про ярмарок» засвідчує пошук і знаходження головних підвалин національного самоусвідомлення: посеред деструктивних внутрішньо-національних і зовнішніх процесів виринає і набуває цілком виражених форм розуміння істинних засад національного творення. Увага зміщується від ярмарку, який відображав руйницьке начало й споживацький хаос, на Слово, що втілює конструктивну енергію й розкриває нові рівні усвідомлення. У творі Ю. Липа розкриває сутність ілюзорного та істинного. Веремія ярмарку, і пов'язаний із ним негатив, виявляються неістотними (про це свідчить і назва твору, оскільки поняття «сон» вказує на нереальність зображеного, хоча й відтворює реальні емоційні стани) порівняно із розкриванням глибинного усвідомлення сутності, яка непідвладна часові.

Драматична поема «Цар-Дівича» відображає пошук невідомого, яке може знищити непідготовану людину. Через пошук відтворюються певні закономірності, насамперед невідповідності фантазій і дійсності; руйнування фантазій, які суперечать дійсності; знищення носія фантазій, який повністю з ними ототожнюється. О. Турган стверджує: «Для драм Ю. Липи характерне наростання модерністських тенденцій, коли фантастичне стає істотним елементом художнього тексту і багато в чому сприяє філософському тлумаченню хаосу буття першої третини ХХ ст.» [456, с. 218].

Головним героєм твору «Цар-Дівича» є князь, але увесь твір побудований на пошукові Цар-Дівичі. Прагнення князя стає для нього важливішим за реальне життя. Ю. Липа зображає видатного героя (князь неймовірно прославлений, у нього дивовижні чесноти), проте усі його помисли спрямовані на одруження незнанною із Цар-дівичею з казки. Н. Малютіна стверджує: «Через словесне дійство ілюзія дійсності у драматичних поемах Юрія Липи трансформувалась у театр поетичної уяви» [284, с. 29].

Автор показує всепоглинаюче бажання героя, яке повністю його підпорядковує. Після казкової оповіді гусяра у князя зароджується прагнення одружитися із Цар-Дівичею. Проте він не може його здійснити, оскільки ніхто не знає, де її знайти. Після чотирьох невдалих спроб князя розшукати Цар-Дівичю, його бажання перетворюється на нездоланне, у ньому зосереджується сенс буття: «Ех, дарма я в світі жив, / душу заporoшив, / а тепер у розболі серце колихаю!» [265, с. 156]. Бажання князя стало нав'язливим, і заради його здійснення він готовий на нерозсудливі вчинки, не розуміючи наслідків.

У князя з'являється можливість втілити своє бажання, але він одержує застереження, на яке не звертає уваги через захоплення своїми фантазіями. Один із розбійників, до яких він звертався із запитаннями про Цар-Дівичю, розповідає про чудодійне зілля і про змія, щоби здійснити задумане. Князь одразу влаштовує свято для слуг на честь імовірного здобуття Цар-Дівичі.

Автор підкреслює гострі суперечності – стан радісного очікування не відповідає здійснюваній події. Змій його попереджає про страшну небезпеку: « – Ой, князю, не знаєш ти, чого хочеш... » [265, с. 156].

Тривожні сигнали виявляються у подальшому розгортанні подій: князь хоче, аби слуги розділили його радість від очікуваного приходу нареченої, але слуги п'яні, і князь залишається один. Атмосфера нагнітається: «Стало Слово срібнее над усім, мов лев на скелі, роз-/гнівний. Розпустила рукава туга глубокая» [265, с. 159]. Зрештою прихід

Цар-Дівиці ознаменував перетворення самого князя на пил і порох. Автор, використовуючи фольклорні образи (князя, Цар-Дівиці, змія) та мотиви (пошуку, перетворення), зобразив невідповідність між уявленим і його репрезентацією: князь не розумів, про що просив, і не збагнув наслідків свого бажання, яке його знищило.

Свідомість героя у творі відображається через його ілюзії та прагнення, яким він надає виключного значення. Через концентрацію князя на власних бажаннях поза увагою героя залишаються знаки, які вказують на небезпечність його бажань. Свідомість персонажа, що обмежується поверховими намірами, у вигляді невеликого фрагмента протистоїть безособовій свідомості, вираженій у пліні подій та ситуацій.

У драматичній поемі «Парада вночі» система дійових осіб складається з Генерала, Маркитанки та Воїнів, які представляють певні рушійні сили людського життя. Парад вночі знаменує момент перетворення: під впливом Генерала, що виражає потужну силу, Воїни переживають своєрідне внутрішнє пробудження, яке приходить на зміну їхньої беззмістовної метушні і пасивності. Генерал спонукає їх до нового світосприйняття, що виходить за рамки звичного існування, й сприяє розкриттю нових відчуттів. Їхня нова діяльність і новий рівень розуміння балансують на межі смерті (втіленої в образі Генерала, що вказує на величність) і любові (зображеної в достатньо приземленому образі Маркитанки). Воїни полишають стан інертності, вони готові до вчинків, у яких проявлятиметься сила, що вестиме їх вперед.

Драматичні твори Ю. Липи засвідчують осмислення ним сутнісних підвалин буття, через які виразно проступають особистісні, національні й віковічні проблеми. Насамперед драматурга цікавлять внутрішні інтенції, які вказують на двосторонній зв'язок свідомості із матеріальним світом, у якому вона існує й розвивається. Автор досліджує форми різнорівневої взаємодії через формування тих перетворень, які визначають спосіб подальшого розгортання внутрішніх та зовнішніх перипетій. Ю. Липа виокремлює істотні фактори, які обумовлюють процеси трансформації; з'ясовує особливості співвідношення реального й ілюзорного; розглядає свідомість персонажів як внутрішній простір творення уявного і дійсного та їхніх зіставлень. В образах дійових осіб автор втілює ідею трансформації – переходу до інших станів, які розширюють межі інтелектуального й емоційного сприйняття. Трансформаційні зміни у драматичних поемах Ю. Липи визначають спосіб осягнення глибинних інтенцій свідомості і закономірностей буття, вказуючи на складність й неоднозначність відображених процесів.

## 2.2. Проекції внутрішньої реальності у конфлікті драматичних творів Є. Карпенка

Художній простір п'єси Є. Карпенка «В долині сліз» (1921) визначається безпросвітністю людської екзистенції, у якій вияскравлюються потворні прояви людської психології й суспільного впорядкування [33]. У творі простежуються жанрові ознаки соціально-психологічної трагедії. Драматург зображає соціальні деформації, але зміщує акценти на особистісні розрахунки, які виявляють внутрішню убогість і безперспективність подальшого існування дійових осіб. Об'єктом художнього зображення автор обирає родину, яка складається із батьків та трьох дорослих дітей. Характерна ознака усіх дійових осіб – відсутність внутрішньої самодостатності, що призводить до жадливих наслідків, оскільки, через брак власної цілісності вони легко піддаються маніпуляціям, які, по суті, ламають усіх героїв.

Конфлікт п'єси характеризується певною односторонністю, оскільки лише одна із протидіючих сторін виявляє агресію; інша сторона прагне примирення. Проте конфлікт твору стрімко розвивається, оскільки агресивні дійові особи нав'язують свою ідеологію, що призводить до руйнівних наслідків. Т. Вірченко стверджує, що художній конфлікт «виступає іманентним художньо-конструктивним елементом твору» [89, с. 23]. Мати й Тато спостерігають страшні зміни у поведінці своїх дітей Миро й Ірини. Дорослі діти звинувачують батьків у своєму злиденному існуванні, тому що вони дали їм освіту, але не забезпечили можливості подальшого споживацького існування. Усі прагнення Миро й Ірини обертаються виключно навколо матеріальних благ. Свою споживацьку примітивність вони зводять в ідеал, заради якого хочуть знищити свого брата Тося, вважаючи його неповноцінним. Конфлікт ускладнюється заповітом тітки, яка значну суму грошей віддає Тосеві.

Мотиви вчинку тітки розкривають суть усього конфлікту твору, який має внутрішні, зовнішні й міжособистісні проекції. Тось не зможе дати собі раду, тому, для щасливого життя кошти йому знадобляться, а Миро й Ірина мають усе для того, щоби самим зробити себе щасливими. На їхніх можливостях наголошували і батьки, підкреслюючи дивовижність самого факту існування, який Миро й Ірина ігнорували, оскільки зосередилися виключно на власних нереалістичних фантазіях й негативних реакціях через відсутність матеріальних благ.

Драматург повсякчас зіставляє різні рівні свідомості дійових осіб, що стають причиною постійного поглиблення драматичного конфлікту. Гроші ставали своєрідною компенсацією для Тося, у якого не було

можливостей для самостійного розвитку, як у його брата і сестри. Миро й Ірина демонструють інфантильну і водночас агресивну поведінку. Вони постійно звинувачують батьків, які заради них пішли на жертви, у неможливості вести споживацький спосіб життя, вважаючи себе достойними такого споживацтва.

Свідомість старших дітей охоплена деструктивними уявленнями. Уявлення Миро й Ірини про їхню нібито достойність насправді нічим не підкріплені. Ці уявлення базувалися на переконаннях про сфантазовану вищість, обумовлену навчанням у гімназії. Проте розвиток дії підтверджує лише внутрішню порожнечу й неспроможність дійових осіб. Автор підкреслює абсурдність ситуації, коли здорові та освічені Миро й Ірина заповзалися знищити їхнього хворого брата, щоби скористатися його можливостями. Є. Карпенко підкреслює контраст між здоровими, але бездушними, жорстокими Миро та Іриною, й хворим та талановитим Тосем, який своєю музикою розчулював і зачаровував людей. Миро й Ірина насправді відмовлялися брати на себе відповідальність за власне життя, хотіли скористатися чужими засобами, використовуючи злочинний чи аморальний спосіб досягнення матеріальних благ.

У відображенні свідомості батьків письменник підкреслює неоднозначності, оскільки дійові особи, демонструючи високий рівень свідомості, обумовлений їхньою гуманістичною позицією, піддаються деструктивним впливам. Задля того, щоби налагодити стосунки із дітьми, батьки, всупереч власним переконанням, практично погоджуються знищити Тосю. Драматург показує потворну сцену обговорення рідними способу знищення Тосю. Мама з Татом дотримуються гуманістичної позиції, але під впливом дітей відступають від неї, оскільки потурають їхнім меркантильним нав'язливим домаганням, не дають відсічі їхнім злочинним намірам.

У парадоксальній формі драматург показує тотальну несамостійність дійових осіб. Тось хворий, тому залежить від піклування близьких. Миро й Ірина формують залежність від багатьох факторів – від батьків, оскільки постійно їх звинувачують у власній неспроможності; від тітки, від якої вимагають грошей; від одруження за розрахунком, на яке у них немає коштів; від панів, яким вони готові дозволити користуватися собою заради одержання вигоди. Мама й Тато виявляють несамостійність, коли діти їм забороняють заробляти собі на життя звичною для них працею; коли вони намагаються догодити агресивно налаштованим Миро й Ірині; коли не суперечать їхнім злочинним намірам.

Автор показує різні ступені несамостійності, які визначають трагічну розв'язку твору. Парадоксальність виявляється у зображенні неодновимірності й неоднозначності особистісних характеристик і дій

дійових осіб: відбувається своєрідне протиставлення образу Тося й образів усіх його близьких. Тось нічого не може вдіяти з хворобою, яка визначає його життя, але його позиція виявляється активнішою й сильнішою, ніж у його рідних. Він здатний творити й надихати людей; здатний прогнати чиновника, перед яким плазував його брат; Тось не відповідає на агресію брата й сестри, тим самим засвідчуючи вищий рівень розвитку свідомості; не піддається тискові обставин, коли рятується від падіння з мосту.

Батьки, які не змогли протистояти негативній налаштованості своїх дітей, їхній егоїстичній поведінці, живуть у муках через постійні дорікання, звинувачення й вимоги. Тато помирає через невідале намагання зістрибнути з моста, намагання матері порятувати дітей від ганьби виявляються марними.

Миро й Ірина повністю підпорядковують своє життя одержанню примітивних матеріальних благ. Проте відомі їм форми досягнення бажаного через приниження, злодіяння та супутні вияви агресії й невдоволення, не приносять їм очікуваного результату. Негатив, який вони культивували у собі заради, як вони вважали, кращого життя, остаточно знищує їх самих. Зрештою, вони просто морально знищують самих себе.

Є. Карпенко критикує старий лад, але показує непорушність соціальної системи, яка базується на споживацтві. Основна причина такого становища – всеохопний моральний розклад. Драматург опосередковано зображає панів, які живуть у відповідності до примітивних інстинктів; показує деморалізованих й деградованих бідняків, які погоджуються зі своїми соціальними ролями через власне безсилля або ж самі прагнуть стати гнобителями. Автор підкреслює соціальну домінанту у формуванні особистостей дійових осіб, якій вони не здатні протистояти. Саме тиск соціальних обставин призводить до нівеляції людської сутності, що для них означає цілковиту безвихідь: «Людьми родились люди ці, а за роки: зубата правда старого ладу і нужна життя – позаїдали їх в огризки од людей» [181, с. 3]. Дійові особи втрачають відчуття власної гідності, а їхні розрахунки і компроміси призводять до остаточного краху.

Конфлікт твору розгортається із незгоди, ініціаторами якої є старші діти, оскільки вони невдоволені своїм нужденним становищем, невдоволені батьками та хворим братом Тосем, які навпаки прагнуть примирення. Старші діти протиставляють себе своїм рідним, вважаючи себе достойнішими за них. З розвитком дії стає очевидним їхній моральний регрес. Проте батьки, помічаючи прояви деформованої егоїстичної психіки дітей, намагаються їм догодити.

Батьки, хоч і поступаються активною позицією старшим дітям, виступають у драмі носіями досвіду, який виявляється важливішим за здобуті дітьми знання. Батьки застерігають дітей від імовірних матеріальних



спокус, до яких ті стають особливо сприйнятливими і які обернуться для них лихом: «Випиває вам з серця спрагу до правди, з душі душу, з очей чистоту смілости...Ви спізнете...Збиваєтесь з дороги... В безодню бруду падаєте... Обминаймо їх... Своїх одвічних віх тримаймося, розставлених на шляху життя по веленню самого Бога – кращими людьми людства» [181, с. 11]. Вони наголошують на необхідності дотриманні моральних норм задля збереження власної ідентичності: «Ми з Татом – треба нам було-б за своє щастя життя оддати – оддали-б ми його, а чести – ні» [181, с. 20].

Проте перевірену роками мудрість батьків освічені діти ігнорують, зосередившись на здобутті матеріального щастя будь-якою ціною, й у результаті одержують те, від чого батьки намагалися їх вберегти, – остаточну моральну деградацію.

Егоїзм Миро й Ірини засвідчує їхню внутрішню убогість, яку вони відчують і самі, але намагаються її замаскувати і виправдати матеріальною скрутою. Тому усі їхні дії відображають стан морального занепаду. Вони зневажають оточення, яке виявляється морально здоровішим за них. Оточення живе хоч і злиденним, приземленим, але реальним життям. Натомість Миро й Ірину настільки захопили фантазії про їхню уявну вищість і про краще життя, що вони від неблаговидних висловлювань та дій переходять до злочину.

Про невідповідність їхніх вигадок і дійсності свідчить епізод підготовки до прийому великого чиновника, від якого вони очікують одержати зиск. Їхні фантазії обертаються навколо тітчиних грошей, яких вони не одержують, та пошанування пана, якого б'є й проганяє Тось. Та й сама підготовка має достатньо гротескний та нереалістичний вигляд. Миро наївно вважає, що його раболіпство допоможе йому досягнути панського становища: «З шкури нам треба вилізти, а прийняти їх» [181, с. 23]. Вони віддають у заставу теплі пальта, аби на одержані гроші пригостити пана, щоби Миро мав змогу одружитися із його донькою, а Ірина вийти заміж за офіцера. Повіривши у свої фантазії, вони стали добрішими до рідних, але їхня несправжня доброта зникає з крахом їхніх ілюзій.

Проте ілюзій дійові особи все одно не полишають. Оскільки суперечності між їхніми зруйнованими ілюзіями і дійсністю стають занадто очевидними, вони несамовито намагаються це заперечувати. Щоби не визнавати власну недолугість, Миро й Ірина постійно шукали винних. Драматург показує механізм переносу власного негативу персонажів на інших дійових осіб. У ролі винних опинилися батьки і Тось. Батьки нічим не завинили перед старшими дітьми й зробили для них усе, що могли. Але через любов до дітей вони взяли на себе неіснуючу провину, а батько, всупереч собі, навіть погодився на злочин. Тось так сильно дратував Миро

й Ірину, тому що певним чином віддзеркалював їхню власну немічність: він не орієнтувався у зовнішньому світі через хворобу, але використовував власні можливості; а вони ж прагнули паразитуючого життя, хоча були здорові.

Є. Карпенко розкриває черговий парадокс. Старші діти соромляться тяжкої, непрестижної, але чесної праці батьків. Проте вони не відчувають сорому, коли хочуть відібрати гроші у хворого Тося й скинути його з моста, коли мучать батьків й стають опосередкованою причиною передчасної смерті батька, коли плазують перед панамі, продають власну честь і гідність.

Мекит, який, хоч і показаний у натуралістичних тонах, висловлює основну ідею твору: «Зрозумів я відтоді, що не Бог винен у тому, що нам тяжко, а ми самі... Він дав нас на світ Божий, а дбати, щоб щось було в нас – ми самі повинні... Н-е обдирити, звісно, один одного...» [181, с. 57]. Ця ідея безпосередньо пов'язана із оцінкою становища Миро й Ірини, які у фіналі твору розуміють неправильність своїх вчинків, від яких їх застерігали батьки. Проте розуміння приходить до них після цілковитого особистісного занепаду й незворотних втрат.

Конфлікт п'єси «В долині сліз» базується на протиставленні ілюзій і реального життя. Важливу роль у драматичному конфлікті відіграє соціальна складова, яка призводить до деформування свідомості дійових осіб. Драматург вказує на неоднозначність проблеми, оскільки дійові особи не використовують свою освіченість заради якихось конструктивних цілей; вони просто прагнуть атрибутів панського життя. Заради цих атрибутів вони занпащають рідних і самих себе, щоби зрештою зрозуміти, яку страшну ціну вони заплатили. Їхні батьки, хоч і спостерігають страшні зміни, які відбуваються зі старшими дітьми, не можуть вберегти їх від нищівних помилок.

Самовпевненість дійових осіб, що спонукає їх до деструктивних дій, обертається проти них самих. Драматург відтворює світогляд неосвічених батьків, який виявляється більш життєздатним, ніж ілюзії не підготованих до викликів життя старших дітей. Автор показує несумісність ідеології панів та бідняків, й водночас вказує на неможливість подолати соціальну несправедливість злочинними й аморальними методами. Практично всі дійові особи твору у різній мірі відображають поняття страждання. Проте страждання виступає лише ознакою злиденного життя, яке по-різному руйнує особистості дійових осіб, й не передбачає катарсису, про що свідчить і назва п'єси.

Драматург розмежує дійових осіб за рівнем розвитку свідомості, парадоксально відображаючи внутрішні невідповідності із зовнішніми чинниками. Вищий рівень розуміння життєвих і моральних закономірностей виявляють малоосвічені батьки і хворий Тось, які у міру власних

можливостей виконують певні соціальні функції та намагаються облаштувати безконфліктне існування із рідними. Натомість освічені старші діти демонструють істотні світоглядні спотворення і моральну деградацію, що виявляється у намаганнях одержати матеріальні вигоди за рахунок родичів, та завершується злочином.

Твір Є. Карпенка «Момот Нір» (1920) має виразні ознаки психологічної трагедії, оскільки головні герої приносять себе в жертву, через власний егоїзм, відмову від власних переконань, через заплутаність у чужих підступах, але їхня жертва парадоксальним чином приносить користь українському народові [26]. У силу зовнішніх і внутрішніх обставин, герої занапащають самих себе, але одночасно виконують важливу для них місію сприяння національному визволенню. Зображення має подвійний характер: через зовнішнє сприйняття, у якому важливими є глобальні дії (Момот Нір дає кошти на українську революцію), без урахування супутніх мотивів; через внутрішні переживання дійових осіб, які з різних причин, але ці причини мають особистісне спрямування, включаються у заплутаний процес самознищення.

Конфлікт трагедії має внутрішнє мотивування. М. Сироватська стверджує, що «провідна роль тепер належить відтворенню внутрішнього світу особистості» [406, с. 184]. Драматург підкреслює трагізм у зображенні головних дійових осіб. І Момот Нір, і Логина визначаються як сильні, вольові постаті, які, крім особистісних інтересів, потребують соціальної самореалізації. Заради соціальної самореалізації, яка асоціюється із боротьбою за національне визволення, вони готові жертвувати особистісними цінностями. Проте їхній розрахунок виявляється неправильним, оскільки вони втрачають власну цілісність і внутрішню силу. У творі масштабні фігури припускаються фатальних помилок, які знищують їх та їхніх близьких. Проте загальний ореол величності, у якому найважливішу роль відіграє соціальна складова, залишається.

У відображенні свідомості дійових осіб драматург підкреслює внутрішні суперечності героїв, що спричиняють розвиток складного драматичного конфлікту. Суперечності виявляються у показові достатньо високого рівня усвідомленості дійових осіб, зумовленого розумінням процесів, які відбуваються із ними та довкола них, що поєднується із їхніми безглуздими та руйнівними фантазіями й діями, до яких додаються зовнішні подразники, утворюючи ланцюг негативних ситуацій. Водночас драматург відсуває усвідомленість героїв на другий план, коли дійові особи у негативних ситуаціях здійснюють негативний вибір, тим самим програмуючи наслідки власних дій, що морально їх руйнують.

Логина запускає механізм знищення через егоїстичну самопевненість. Вона вимальовує в уяві сфантазовані картини й поступає

нечесно по відношенню до закоханого в неї Момота Ніра. Логина здійснює психологічне насильство: вона вимагає в Момота поступитися найдорожчими почуттями заради національного визволення, але насправді таким способом намагається перевірити його витривалість. Далі вона фантазує, як після успішного випробування, вони неймовірно помножать власні сили у спільній праці. Проте у реальності все відбувається зовсім інакше. Вона спровокувала певні події, яких, через свої фантазії, навіть не могла передбачити, і які призвели до руйнування їхнього світу. Сигналом, який вказував на безпідставність фантазій Логини, було попередження Марти про небезпеку подібних експериментів.

Момот Нір опинився у дуже складній ситуації, оскільки Логина, яку він кохав, вимагала, щоби він пожертвував коханням для української революції. Логина змусила Момота робити вибір між власною гідністю й коханням, маніпулюючи найважливішими для нього почуттями, задля підтвердження своїх фантазій. Заради коханої він поступається власними прагненнями, зраджує самого себе. З того моменту усі його дії виявляються неправильними, оскільки ускладнюють внутрішній конфлікт й призводять до трагічних наслідків.

Портрет Логини, намальований сином Момота Арсенем, для усіх трьох символізував щось найдорожче: для Момота – кохання, для Арсена – талант втілювати сокровенне, для Логини – важливі аспекти її сутності. Водночас усі вони вбачали у картині втілення духовних основ існування. Саме цей портрет Логина змушує Момота продати, щоби пожертвувати кошти на національне визволення. Драматург максимально загострює конфлікт, у якому нерозривно поєднуються особистісні, національні й загальнолюдські аспекти, що призводить до його граничного ускладнення. Драматург відтворює «знаковий образ-ідея Портрет» [72, с. 218], за словами О. Боньковської, навколо якого зосереджуються події та розгортається драматичний конфлікт. Водночас через образ портрета відбувається фокусування уваги на внутрішніх надламах діювих осіб. М. Сироватська стверджує, що у п'єсі: «мотив мистецтва як вищої дійсності знову ж таки тісно переплітається з мотивом хворобливості» [407, с. 22].

Внаслідок внутрішнього сум'яття, химерних уявлень та під впливом зовнішніх суперечностей діюві особи здійснюють фатальні для них вчинки. Логина штучно створює колізії між особистісними почуттями і почуттям національної причетності, таким чином, що будь-який вибір Момота спричинить до страждань, оскільки вона протиставляє різні площини, які однаково важливі для нього, – знищення однієї з них заради іншої неминуче призводить до руйнування внутрішньої ідентичності та спотворення свідомості Момота.

У прийнятті руйнівного рішення Момота відіграють вирішальну роль зовнішні впливи. Під впливом Діда, який жертвує на революцію свою найдорожчу цінність – золотого хреста, він вирішує продати портрет. Під впливом Арсена, який говорить про портрет як про втілення національного духу, Момот вирішує не тільки не продавати портрет а й стверджує неможливість такого продажу: «На сором, ганьбу і муки – свого бога я не продам, кажу вам востаннє» [183, с. 23]. Під впливом Логини, яка після зізнання у коханні продовжує його перевіряти, й Добродія, який заради власного самоствердження маніпулює почуттями Момота, Момот продає портрет, всупереч власним прагненням. Маніпулятори використовують його почуття проти нього самого: Логина своїми випробуваннями руйнує його впевненість; Добродій перекручує й паплюжить наміри Момота. Свідомість Момота потрапляє в психологічну пастку: аби уникнути несправедливих звинувачень Добродія, він приймає хибне рішення.

Драматург розкриває чимало психологічних парадоксів. Момот не обороняє власну особистісну суверенність й духовні цінності; рішення приймає не самостійно; знаючи про малодушність Добродія, дозволяє йому собою маніпулювати. Парадоксальним чином йому видається, що все це він робить заради національної ідеї.

Логина також заплутується у своїх уявленнях та переконаннях. Вона теж жертвує своєю гідністю, щоби повернути власний портрет, – символ сокровених цінностей для неї, Момота та Арсена. Є. Фаріно стверджує, що «символ – це понятійна система, згорнута (або: редукована) до одного елемента, що володіє статусом реального об'єкта» [461, с. 90]. Проте героїня не враховує відносності певних цінностей у залежності від обставин. Героїня жертвує власною гідністю заради повернення портрета-символа, чим заплутує себе ще більше. Опосередковано сама Логина створює для себе подібні обставини: у відповідності до власних фантазій, вона несвідомо провокувала ситуації із портретом та давала Маркові самовпевнені клятви, що у фіналі призводять до її остаточного особистісного знищення.

Кохання Момота й Логини драматург показує у різних вимірах. З одного боку вони самі вражені силою власних почуттів, захоплено й поетично розповідають про них та уявляють неймовірні перспективи. З іншого – у діях закоханих немає єдності і взаєморозуміння. Логина змушує Момота пережити когнітивний дисонанс й наступний внутрішній крах; Момот відпускає Логину до Марка, аби вона повернула картину, яку він продав, хоча це стане причиною її морального спустошення й наступного самогубства.

Задля повернення портрета Момот йде на злочин, також переступаючи певну межу й забуваючи, що його власна добродішність, якою він жертвує,

є ціннішою за портрет. До того ж, його чергова жертва виявляється значно страшнішою, оскільки замість Марка, він, не знаючи того, знищує власного сина. Заради портрета собою жертвує й Арсен, оскільки у картині він концентрує весь смисл життя.

Портрет із символа чеснот перетворюється на показник внутрішньої регресії дійових осіб твору. Арсен вказує на надзвичайно важливу характеристику портрета, який втілює не лише сокровенні особистісні, але й національні інтенції, оскільки портрет – «Неоцінний скарб України» [183, с. 23]. З цієї причини компроміси призводять дійових осіб не лише до особистісного, а й національного відступництва, якими би переконливими не були раціональні аргументи. Тому одразу після продажу портрету Момот, Логина й Арсен гостро усвідомлюють необхідність поверненням реліквії, й цим розумінням обумовлюється уся їхня наступна діяльність. Драматург акцентує увагу на помилках, які дійові особи виправляють ціною колосальних втрат, підкреслюючи неоднозначність й незбагненність наслідків їхніх дій.

Портрет виконує у творі роль своєрідного композиційного центру, оскільки розвиток дії обумовлюється перипетіями з картиною. Після усіх подій портрет опиняється на тому самому місці, але з дійовими особами відбуваються незворотні зміни. Драматург показує, що через вчинки та їх наслідки дійові особи приходять до остаточного розуміння певних істин. Відбувається своєрідне протиставлення одновимірних фантазій та реального світу, у якому кожна дія може мати непередбачуваний розвиток.

Є. Карпенко конденсує зміст твору у парадоксальних суперечностях, які визначають розвиток дії у трагедії. Портрет втілює національну сутність. Його добровільно продають ворогові заради вищої мети – національної революції. Після здійсненого троє дійових осіб усвідомлюють неприпустимість подібної угоди й намагаються повернути портрет. Портрет повертають, але його повернення пов'язане із фізичною та моральною загибеллю трьох дійових осіб. Кошти від такої угоди допомагають справі революції, але особистісного катарсису немає.

Національний контекст виразно домінує у трагедії. Для дійових осіб основоположним явищем є вираження ідеологічної позиції. Усі події у п'єсі пов'язані з ідеєю національного визволення України та збереження національної сутності: національне підґрунтя стає важливим чинником особистісних взаємодій та творчого самовираження дійових осіб.

Драматург усебічно досліджує проблему національної боротьби. Є. Карпенко показує своєрідне зіткнення різних позицій: піднесеність і возвеличення української ідеї; негативні погляди на відновлення української державності.

Символічним є образ Логини, у момент її приїзду з України до Америки. Для Момота Логина у цей момент стає символом Батьківщини, в Арсена викликає сподівання на довгоочікуване повернення в Україну. У цьому контексті символічного значення набуває загибель Логини. Драматург підкреслює парадоксальність явищ: переживши приниження власної честі і гідності заради збереження духовних цінностей, Логина добровільно йде з життя. Драматург проектує самопожертву героїні на національну історію. Мотив жертвності виразняється у казці про дівчину, що роз'яснює причини і наслідки вчинків Логини.

Як і для Логини, для Момота національна ідея є основоположною. Героїв об'єднувало почуття самовідданості у боротьбі за національне визначення. Вони мріяли про спільну боротьбу, у якій би вони помножили власні сили. Проте у певний момент вони заплутуються у своїх почуттях та ідеях настільки, що спричинюють низку подій, які руйнують їхні життя. Але національна ідея залишається для них незмінним орієнтиром. Навіть після смерті Логини Момот кличе її на довгоочікуване дійство: «Момот. (Ніби крізь сон). Логино!.. вставай же... ідем... На Криваву Косовицю трудящих... На зустріч Україні...Ворожою кров'ю кропити її Волю...» [183, с. 47]. Л. Залеська Онишкевич стверджує: «У Карпенка нема героїв у моментах прозріння (національного чи іншого), але є символічні паралелі, алегорії до історичних і національних ситуацій в Україні або на еміграції («Земля», «Момот Нір»))» [163, с. 112].

Наступні фінальні епізоди трагедії подані у вигляді об'єктивного зображення за допомогою розлогих ремарок й через сприйняття інших дійових осіб, що формують загальну цілісну картину, у якій зводяться воедино усі факти особистісних втрат й національного триумфу.

Через протиборство різних позицій, драматург окреслює обставини існування українського народу, який скорився ворогові. Є. Карпенко відображає динаміку народного руху – від цілковитого пригнічення та інертності до активного опору, що розкриває внутрішню потужність народу. Пробудження національної сутності автор показує як всеохоплюючий процес: «І радіють за вікнами прапори, радіють люди, радіє й сміється життє...» [183, с. 48].

Проблема національної боротьби піднімає глибоко особистісні переживання дійових осіб: спочатку Добродій керується лише власною образою й цілковитою зневірою, а Момот емоційно запалюється й уявляє собі місію провідника. Проте у фіналі твору відбуваються зміни. Добродія надихає народний рух, замість зневіри з'являється готовність служити народові України у його боротьбі за волю; Момота ж прославляють за його внесок у справу революції, але сам він перебуває у стані цілковитого внутрішнього спустошення, хоча він відчув величність, урочистість

та довгоочікуваність моменту. Драматург зображає світоглядні зміни різних дійових осіб у ставленні до одних і тих самих подій залежно від внутрішнього сприйняття.

Епізодичний образ Зрадника створює контраст до проявів національної гідності, які набули грандіозних масштабів, – він з'являється й виявляє свою рабську сутність тоді, коли народний рух перетворюється на нестримну стихію. В образі Марка також саркастично підкреслюється зрадницька сутність.

Момот. І помагаєте своїми грошима нашому відродженню?

Марко. Я, бачите, співець, і співаю здебільшого тільки рідні пісні.

Момот. А задля визволення?..

Марко. Я співаю... А міг би і не співати... [183, с. 13].

Образ Марка відіграє у творі роль чинника, який приводить у дію негативні прояви людської природи. Драматург підкреслює небезпеку взаємодії зі злом, оскільки компроміси зі злом призводять дійових осіб до самознищення. У Марка немає внутрішньої сили, але він, користуючись моментом, підлаштовує обставини так, щоби сильніші за нього Момот і Логина, проявили слабкість, й надалі маніпулює ними обома.

Автор досліджує ті фактори, які призводять до подібної парадоксальної ситуації. У взаєминах Логини й Момота з Марком одразу окреслюється неспівмірність, яку Марко намагається компенсувати, змусивши їх страждати. Логина не приймає залицання Марка, Момот зневажливо ставиться до нього через догоджання ворогам українського народу. Але Марко використовує їхні помилки проти них самих. Логина марнує свою внутрішню силу на обман Момота заради його випробування. Тим більше її поведінка виглядає невідповідною до обставин, оскільки вони разом займаються справами національного визволення. Момот мимоволі зрікається своєї внутрішньої сили через кохання.

У творі підкреслюється подвійність зображення: особистісні трагедії, які стали результатом хибних уявлень і вчинків дійових осіб, у поєднанні зі збігом різних несприятливих факторів, повністю розгортаються у фіналі твору, – саме тоді, коли найбільшого розвитку досягає народний рух за національне визволення. Момот Нір повинен одночасно пережити загибель двох близьких йому людей, нищівний особистісний крах й апогей національного руху. Особистісна сфера виявилася повністю зруйнованою, але ідея національного відродження набула розмаху.

Є. Карпенко, зобразивши Момота Ніра як центральну постать у трагедії, визначив спосіб розгортання конфлікту в особистісній та загальнонаціональній площині. Драматург підкреслив взаємозумовленість



дій, які впливають на процес самовизначення дійових осіб й формування їхніх моральних цінностей.

Свідомість дійових осіб у творі показана через сукупність їхніх суперечливих відчуттів, уявлень та вчинків. Драматург зображає процес поступової втрати усвідомленості, який відбувається з героями через їхнє занурення у негативні та заплутані емоції, під впливом яких їхні дії набувають деструктивного характеру. Письменник відтворює складні сюжетні перипетії, які віддзеркалюють та посилюють внутрішні конфлікти дійових осіб, обтяжуючи їх заплутаними зовнішніми колізіями. Автор нагромаджує складні переплетення внутрішніх та зовнішніх неузгодженостей, фокусує увагу на помилкових діях персонажів, які визначають подальший негативний розвиток подій. Свідомість дійових осіб поступово обмежується негативними внутрішніми та зовнішніми сценаріями, які їх знищують.

Соціально-психологічна трагедія Є. Карпенка «Осіньої ночі» (1920) присвячена осмисленню проблеми протистояння, яка показана у різних аспектах [520]. Конфлікт твору вибудовується на протиставленні бідних людей і панів, що впливає на окреслення усіх інших перипетій трагедії. Основоположним моментом є показ боротьби між життям і смертю: Мати помирає від хвороби, а Тато вирушив за Рятівником з цілющою водою. Проте помирає не тільки Мати, гине і Тато, а їхні діти залишаються безпритульними. Соціальна несправедливість поєднується із екзистенційною безвихіддю.

Драматург визначає причини трагічних подій осіньої ночі, які пов'язані із основним конфліктом. Мати захворіла й помирає через підневільне становище бідняків, через використання усіх їхніх життєвих сил панами. Автор вказує на несправедливий соціальний уклад, який побудований на пригнобленні, що позбавляє можливості будь-якого розвитку: Матір через непосильну працю помирає; Тата, який виявляє протест, усе життя переслідують й, зрештою, знищують; їхніх дітей також хочуть знищити.

Важливого значення у формуванні конфлікту твору набуває викривальна промова Діда: він різко протиставляє непомірні страждання бідних людей й розваги багатіїв, які їх використовують. А. Анікст стверджує: «Існує щоденна трагедія, яка значно реальніша і глибша, ніж трагедія великих подій» [8, с. 242]. Дід підкреслює zdeформовані стосунки у суспільстві й наголошує на нелюдській подобі панів, які, за висловом Діда, п'ють кров та їдять бідняків [184]. Водночас його ідеї набувають подальшого розвитку. Він розмірковує про страх, який виявляється сильнішим за ненависть до гнобителів. Страх обумовлює пасивну позицію,

відокремленість бідняків й незмінність соціального становища. Тому найсильніші борці, такі, як його син, гинуть.

Образ Тата у трагедії показаний опосередковано, через сприйняття інших дійових осіб, але саме цей образ займає центральну позицію у творі, оскільки втілює ідею боротьби за волю. Є. Карпенко наголошує на трагічності образу. Тато є втіленням самовідданості й саможертвності у боротьбі за звільнення пригнобленого народу. Тато показаний як борець, який не лише усвідомив соціальну несправедливість, а й підкріплював це розуміння активними діями. Проте його сучасники не готові поміняти пасивне страждання на боротьбу за звільнення. Драматург зображає сильну особистість серед загалу слабких; особистість, чия здатність до рішучих дій не відповідає суспільній інертності.

Драматург протиставляє активну й пасивну позиції. Татові, який захищав інтереси нездолених, ніхто з сусідів не захотів позичити коня, щоби поїхати за лікарем. Дід після нападу переслідувачів хоче із Сусідом попередити сина, проте Сусід знаходить відмовки, щоби цього не робити.

У трагедії показані безвихідні ситуації: Тата нещодавно випустили з в'язниці, і йому небезпечно їхати за лікарем. Проте він свідомо йде на імовірну загибель заради можливості порятувати дружину. Є. Карпенко показує домінування несприятливих обставин: Тата під час поїздки арештовують; лікар приїжджає сам, але запізнюється.

Образи природи відображають сумні почуття дійових осіб й підкреслюють гнітючу атмосферу. Осокори навіть стають дійовими особами твору, завдяки чому поняття туги набуває зримого й страхітливого вираження. Образи у п'єсі співвідносяться із визначенням персоніфікації, яке подають Дж. Лакофф і М. Джонсон: «Це дозволяє осмислювати наш досвід взаємодії з неживими сутностями в термінах людських мотивацій, характеристик і діяльності людей» [255, с. 59]. Вся обстановка вказує на поступове завмирання життя, відсутність можливості до самовираження дійових осіб через замкнутість свідомості у край гнітючих обставинах та негативних переживаннях. Заради виживання дійовим особам доводиться постійно боротися з ворожими силами, втіленими в зловісних образах.

Драматург показує відчужений й небезпечний світ. Гнобителі й переслідувачі зображені в образах примар, які чагують, підкрадаються й нападають на Діда, на Тата, хазяйнують у їхній хаті. На безпритульного хлопця, який втратив матір й тата, очікує Сіра озброєна постать, Дівчина ридає через втрати, Дід пішов у балку, в яку потягнули його сина. Зображається родина, у якій понищили її основи. Безликість й постійна присутність переслідувачів підкреслює стан тотальної небезпеки, у якому перебувають дійові особи п'єси, без перспектив звільнення.

Увесь простір, у якому перебувають герої, загрожує їхньому існуванню. Негативні зовнішні обставини програмують свідомість дійових осіб, обмежуючи її переживанням негативних емоцій та станів страху, пригнічення, постійної небезпеки, безвиході. Драматург відображає вимушену відстороненість дійових осіб від світу і від самих, викликану зосередженням їхньої свідомості на зовнішніх загрозах, які вони не можуть подолати.

Психологічна драма Єлисея Карпенка «Едельвайс» (1921) представляє художню репрезентацію проблеми унікальності. Драматург відображає рідкісні вияви унікальності у людському житті, зумовлені здатністю до глибоких переживань й самопожертви, та у природі, проводячи цілком зримі паралелі. Автор зіставляє прояви унікальності й звичайності та художньо досліджує способи їхньої взаємодії. Атрибутом унікальності у творі виступає страждання, оскільки наявність виняткових характеристик особистості насамперед пов'язане із надзвичайною чутливістю. Головна героїня Марія якраз поєднує емоційну вразливість із внутрішньою силою. Драматург підкреслює її внутрішню силу через подвижницьке всепрощення егоїстичних дій її близьких; здатність у будь-яких почуттях, явищах спостерігати й зосереджувати увагу на позитивних аспектах.

Відтворюючи особистісні колізії, письменник підкреслює різні рівні свідомості дійових осіб, що обумовлюються їхньою здатністю на самопожертву з одного боку та корисливістю з іншого. Марія жертвує собою заради інших. Роман та Клара користуються її саможертвоністю. Причому Роман виявляє несамостійність, що умовно позбавляє його відповідальності; він приймає жертву Марії заради нього, але після тривалих вмовлянь. Клара навпаки очікує і навіть вимагає самопожертви Марії.

Марія у творі показана як цілісна особистість, яка готова долати зовнішній тиск, захищаючи власні цінності. Вона постійно йде на жертви. Спочатку заради кохання до Романа вона долає непрості перешкоди. Потім, заради спокою Романа, відпускає його.

Образ Романа за внутрішніми параметрами не відповідає образу Марії. У нього немає визначеної позиції, й він піддається зовнішнім впливам. Для Романа це означає адаптацію до будь-яких умов, оскільки він не відчуває потреби захищати ті цінності, які були би рівнозначними вираженню його власної сутності. Оскільки у Романа немає чітких особистісних пріоритетів, Клара спокушає його й повідомляє про майбутню дитину. Марія, розуміючи усі обставини, наполягає на утворенні нового союзу Романа з Кларою.

Драматург зіставляє образи Марії й Романа та Клари. Марія, хоча й сильна, талановита, з високими моральними принципами, залишається

одна. А Роман і Клара – морально слабкі, тому схильні до нечесності, створюють союз. Драматург підкреслює передумови створення їхнього союзу: Клара спокушала його з подальшим розрахунком, Роман вступав у стосунки з нею без особливого бажання. Зв'язок свого чоловіка Романа і своєї подруги Клари, який мав достатньо тривіальні причини, Марія возвеличила, пожертвувавши своїми почуттями й акцентувавши увагу на народженні майбутньої дитини.

Якщо Марія жертвує своїм коханням заради Романа, виконуючи роль своєрідного донора, то Роман, у ролі інфантильного споживача, приймає її чергову жертву. Як сильна особистість, Марія бере на себе почуття провини, щоби її коханий у нових стосунках не страждав через докори сумління.

Драматург зображає непросту діалектику життя. Роман з усіма його недоліками й обмеженнями приносить радість хворій Марії. Проте захворіла вона через нього, так само, як і опинилася за межами суспільства через його небажання офіційно одружуватися. Але вона зовсім не зважає на фізичні й моральні страждання, призвідцем яких став Роман.

Незважаючи на її внутрішню витривалість, і незважаючи на кохання з Романом, їй бракує тих насичених емоцій, які вона відчуває у союзах Марти з шахтарем та Романа з Кларою. Марія їм говорить про це: «А з вами б і я... дивилась би на вас щасливих і мені... брала б од вас ті житьові цілющі краплі, яких я зараз так потребую» [182, с. 36], «Од вас так несе життям» [182, с. 42]. Проте драматург зосереджує увагу на духовних інтенціях Марії. Перипетії її життя сприяли розкриттю саме духовної та інтелектуальної сфери, відокремлюючи її у силу обставин від стихійних проявів людської природи.

Розвиток дії у драмі побудований на парадоксальних, несподіваних фактах, що вносять істотні зміни у життя дійових осіб. Роман з Кларою нібито зібралися в гори за цілющими краплями для Марії, але, повернувшись звідти, насправді відбирають у неї останні життєві сили. Марія сприяє налаштуванню особистого щастя близьких їй людей (Марти, Романа, Клари), але сама вона опиняється у стані ще більшої відірваності від життя.

Драматург поглиблює невідповідності в образах Марії та Романа через їхні дії. В. Руднев стверджує: «Істина – це відповідність висловлювання реальності» [373, с. 120]. Висловлювання й дії Марії співпадають, що є свідченням її внутрішньої сили: її визначена моральними орієнтирами позиція та відповідна поведінка рятує двозначну ситуацію з Романом і Кларою. Натомість Роман опинився у безглуздому становищі, коли намагався обманути Марію, яка знала правду. Розбіжності у його словах і діях зумовлюються невмінням й небажанням приймати рішення та нести відповідальність за свої вчинки. У фінальному епізоді суперечності у

поведінці Романа стали особливо виразними: спочатку він спакував валізку, потім прийшов сказати, що не залишить Марію, і, зрештою, залишив її.

Роман виявляє нечесність у моральних аспектах: демонструючи обурення вчинком Марти, яка поїхала з нареченим, сам Роман залишив Марію абсолютно самотньою. Проте Марта, залишаючи Марію, потурбувалася про її майбутнє; Роман, у якого рівень моральної відповідальності у статусі коханого чоловіка значно вищий, залишив її у стані глибокого страждання.

Автор вказує на визначення причин цілковитої саможертвності Марії заради не дуже достойного Романа. Причиною виявляється своєрідна проекція Марії, яка облагороджує образ її коханого, й сама Марія це чітко усвідомлює. Марія зупиняє Романа, коли він починає їй брехати: «І не кажи... неправди... не вбивай у мені цим моєї віри в тебе, у ній моє дотліваюче життя... Вільним, дужим будь. Умри таким... Гордим краси волі свого духу. Не погоріти щоб нам обом від сорому за тебе» [182, с. 45]. Марія зміщує увагу з недоліків Романа на його талант, намагається дорівняти особистісні характеристики Романа рівневі його творчого самовираження.

Марія усвідомлює, але не засуджує несамостійність Романа: «Дуже необережний він і з волею своєю» [182, с. 50]. Хоча для самої Марії воля є найвищою цінністю. Вона облагороджує достатньо приземлені взаємини Романа й Клари: «І ви... самих себе пошануйте, свої бажання, волю, красу свого духа, кохання» [182, с. 47]. Драматург увиразнює шляхетність Марії, яка виявляється у безмежній толерантності до чужих недоліків. Вона вибудовує для себе зовнішні опори, але базуються вони на її внутрішній силі.

Екстраполяція високих моральних цінностей Марії на переживання Романа й Клари призводить до світоглядних змін дійових осіб. Спочатку Клара демонструвала достатньо агресивний підхід, який свідчить про домінування виключно поверхових, зосереджених на прагненні максимального споживання, прагнень: «Життя ж як не брати з м'ясом і не запивати його його ж кров'ю – нема його тоді, нема...» [182, с. 39]. Але під впливом самовідданих дій Марії вона робить спробу відпустити Романа, щоби він залишився з Марією: «Остається нехай, може, він з тобою...» [182, с. 51].

Роль Романа у драмі неоднозначна. Він виявляє щирі почуття до Марії, відчуває розпач від розлуки з нею, але водночас дає можливість усе вирішувати їй. Саме таким способом Роман здійснює свій остаточний вибір. Високий пафос почуттів Марії до Романа драматург трохи розбавляє її надмірним опікуванням про коханого, який залишає її заради сімейного життя з іншою жінкою. Марія посилає його за валізкою, перевіряє, що він

у валізку поклав, розповідає Кларі, як доглядати Романа і що він любить. Мелодраматична тональність виразно домінує у цьому епізоді.

Марія демонструє надмірне самозречення через сильні почуття до Романа, на які не вплинули прояви його не зовсім достойної поведінки. Інтереси Романа вона із самого початку ставила вище за свої, а від нього одержувала своєрідну емоційну компенсацію, за яку була вдячна. Обриваючи емоційний зв'язок із Романом, вона зазнає сильних страждань, але всю увагу зосереджує на майбутньому нової пари.

Конфлікт твору максимально ускладнюється, оскільки він засновується на переживаннях трьох дійових осіб, які торкаються важливих для них особистісних цінностей, що потребують обов'язкової взаємодії з іншими дійовими особами з відмінними моральними стандартами. Для того, щоби компенсувати різницю у світосприйнятті й підтримувати стосунки із Романом та Кларою на прийнятному для Марії рівні, Марія возвеличує їх та їхнє кохання, не акцентуючи увагу на факті зради чоловіка та її найближчої подруги. Для Марії ситуація стає точкою нового відліку, оскільки вона переоцінює свою роль у житті інших дійових осіб. Усвідомлення реальних фактів змінює спосіб світосприйняття: «Я дуже рада, що нам саме життя допомогло глянути в очі його правді» [182, с. 45]. Ситуацію, по суті, повністю контролює саме Марія: вона не дозволяє їм всім загрузнути у принизливому обмані чи з'ясуванні стосунків, оперує тільки фактами й на основі фактів та їхнього можливого розгортання обирає найшляхетніший спосіб вирішення.

З іншого боку драматург підкреслює взаємообумовленість у діях трьох дійових осіб. Якщо Марія готова жертвувати собою заради зручностей та щастя інших, то Роман і Клара готові цими жертвами користуватися. Називаючи їх «Діти мої...» [182, с. 51], Марія з розумінням ставиться до їхньої незрілості.

У Марії є сформована система поглядів, яка свідчить про зрілість її особистості. Водночас героїня оточує себе морально незрілими людьми у ролі коханого чоловіка і найближчої подруги. Драматург підкреслює деяку неспівмірність між благородною самопожертвою Марії і приземленістю та поверховістю тих, заради кого вона її приносить.

Головним пріоритетом героїні є звільнення, яке вона розуміє як всеосяжний процес, що охоплює усі аспекти людського буття, від особистісних до соціальних. Марія наголошує на необхідності розширення меж творчої реалізації як способу духовного звільнення й оновлення: «Сонечко!.. Дивіться, як воно запалює своїм творчим огнем... свобідний день... серце... душу... віру в ній у наше Світле Завтра... Де більш не замикатимуть уже нас під три замки од наших чистих бажань...»

[182, с. 47]. Для Марії атмосфера свободи є запорукою існування та розвитку: «У волі всі наші найвищі цінності, воля – душа і серце краси нашого духу. Де воля – там і життя, нема її – нема там і його» [182, с. 50]. Ідея свободи об'єднує усі сфери її життя, забезпечуючи цілісність образу Марії, й формуючи особливу площину існування героїні, що істотно вирізняє її з-поміж інших дійових осіб.

Авторська присвята «Альпійським, од людської руки вимираючим едельвайсам – присвячує Автор» [182, с. 34] проектується на винятковість особистості Марії, яка змагає через недбайливе, обивательське ставлення до неї. Едельвайсом її називає Роман, тим самим засвідчуючи власне розуміння її неповторності. Марія ж наголошує на понятті самотності, яке асоціюється із рідкісною квіткою. Високість духу Марії певною мірою відмежовує її від зовнішнього світу, який розвивається за природними законами, й етичні конструкції виявляються ефемерними супроти стихійних проявів існування. Проте духовна основа, виразником якої у драмі є Марія, структурує хаос людських емоцій. Страждання виступає своєрідним механізмом компенсації істотних розбіжностей між духовною природою та інстинктами.

Соціально-психологічна драма Є. Карпенка «Святого Вечера» (1920) розглядає морально-етичні проблеми, які торкаються різних особистісних взаємин. Драматург показує складність емоційного зв'язку між дійовими особами, розкриває причини особистісного характеру і водночас подає соціальне підґрунтя. Події відбуваються на Святий вечір, що для дійових осіб означає сподівання на очікувані радісні події. Очікування Святого вечора для дійових осіб асоціюється сподіваннями на радісні події, проте завершується цілковитим розчаруванням. Конфлікт у творі засновується на протиставленні прагнень дійових осіб і реальності. О. Семак стверджує: «Співвідношення конфлікту і драматичної дії видається одним із важливих питань, вивчення яких сприяє глибшому розумінню специфіки драматичних творів діаспори» [392, с. 250]. Прагнення Матері і Покритки сконцентровані на образі сина. Їхнє щастя цілковито залежить від його приїзду. Причиною такого фокусування стає нерівноцінний зв'язок: заради нього Мати і Покритка пожертвували всім. Натомість син скористався пожертвами та залишив їх у дуже скрутному становищі.

Мати і Покритка знають про непорядність героя, але не тільки не засуджують, а навпаки сподіваються на його поблажливості до них. Мати одразу подає його характеристику: «Обох він нас покинув... Та то мабуть так було треба. Бо він же – в люди все тягнеться» [185, с. 6].

Образ зниклого сина формується через сприйняття й оцінку дійових осіб твору. Мати і Покритка обговорюють нереалістичні фантазії, у яких він виступає ключовою фігурою. Для них це спосіб тимчасово замаскувати

неприємні факти: син змарнував земельні наділи та хату, Мати залишилися майже безпритульною, він багато років до неї не навідувався; Покритку з дитиною він кинув напризволяще. Героїні вибудовують ілюзорний образ сина, оскільки їм складно зізнатися, що людина, заради якої вони пожертвували власними інтересами, виявилася негідником. Їм доводиться виправдовувати його, вигадуючи благородні пояснення недостойних вчинків й розгортаючи проєкції щасливого майбутнього. Фантазії руйнуються під тиском реальних подій, посилюючи страждання дійових осіб.

Чим мальовничіші фантазії створили Мати і Покритка, тим складніше їм усвідомити істину. Матері, яка витратила останні кошти, щоби зустріти сина на свято, син передає «бублики, чай і сахарь» [185, с. 14]. Покритка, яка причепурилася до зустрічі і приміряла роль одруженої жінки, дізнається про свою абсолютну непотрібність. Ю. Зубков стверджує: «Тільки той художник здатний по-справжньому глибоко і правильно розкрити складність життя, який, зображуючи особисту драму чи трагедію, зуміє здобути з неї і її суспільний еквівалент» [171, с. 139].

Драматург досліджує проблему міжособистісних взаємин у різних аспектах. У взаємини вступають дійові особи з різними уявленнями про цінності й з різними мотивами, що призводить до несприятливих наслідків. Найповніше розгортається історія Покритки: для неї стосунки були надзвичайно важливими й ґрунтувалися на її самовіддачі й розчиненні у партнері; для її кавалера, незважаючи на народження дитини, вони виявилися неважливими. Тому самовідданість і саможертвність, яку демонструє Покритка, не вирішують її проблем; вибудовуючи завідомо нездійсненні сподівання, вона поглиблює власні муки.

Натомість кавалер Покритки вибудовує взаємини із міською панянкою, у яких він виконує пасивну роль. Прагнення наблизитися до панського життя перетворює його на маріонетку. Його егоїстична безликість підкреслюється відсутністю імені: дійові особи називають його «він» або «син». Драматург привертає увагу до прогресуючої моральної деградації, яка охоплює усі сфери його життя. Він зруйнував життя Матері і Покритки, прирік на жалюгідне існування власного сина; сам плазує перед панами. Драматург підкреслює деяку абсурдність перетворень з селянина на пана. Психологія рабської покори у нього трохи модифікується, набуває інших форм, й створює для самого героя видимість досягнення омріяного результату. Насправді ж його використовують так само, як він використав своїх близьких. Проте близькі продемонстрували безкорисливу самовідданість заради недостойної людини. Він же намагається перетворитися із селянина на пана, але різниця між дійсним і бажаним занадто велика, тому панам легко ним маніпулювати.



В історії Матері і Селянина вирішальну роль відіграла нерішучість і меркантильність захопаного. Через багато років Селянин, відчуваючи власну провину, зізнався: «З хлібом же я в тебе був... розраили, розлучили... А я так не хотів... Все то: моя мати з твоїми злиднями разом... Вони нас долею обікрали» [185, с. 12]. Та навіть зробив самостійні висновки про необхідність власних усвідомлених дій: «І вже не так, як тоді, за чужим, а за своїм тільки бажанням...» [185, с. 13].

Святий вечір, який символізує величну й радісну подію, стає своєрідною вузловою точкою для розгортання особистісних проєкцій дійових осіб твору та їх остаточного вирішення.

Драматург підкреслює непорушність соціальної ієрархії, але вказує на непрямі причини злиденного становища селян. Причини полягають в зумисно підтримуваних обмеженнях світоглядного характеру. На прохання Матері прорубати ще одне вікно, оскільки в хаті не вистачає сонця, Селянин відповідає: «Та це тому її так збудовано, що нас учать так і мислити» [185, с. 13]. Другий Селянин вказує на різницю у психології городянки і сільської дівчини: «І ніколи він од неї вже не вирветься... Бо то не наша селянська дурна дівчина...» [185, с. 15]. У творі увиразнюється поняття неморальності існуючого соціального укладу через прагнення zdegradovanogo селянина будь-якими засобами перетворитися на пана.

Взаємини дійових осіб у драмі стають відображенням соціальних суперечностей. Zdegradovaniy селянин демонструє споживацький підхід до близьких, з якими не підтримує стосунки, уявляючи себе паном. Натомість взаємини між селянами ґрунтуються на певних моральних цінностях: перший Селянин покався перед Матір'ю за свою малодушність у молодості, виявив бажання їй допомогти; другий Селянин намагався її розрадити.

Розвиток дії у драмі Є. Карпенка «Святого Вечера» зосереджений на розкритті сутнісних світоглядних цінностей дійових осіб. Драматичний конфлікт обумовлюється не лише зіставленням різних позицій дійових осіб. Важливою складовою драматичного конфлікту є протиставлення уявлюваного й реального, що призводить до істотних внутрішніх зрушень. Драматург показує різні омани, які домінують у свідомості різних дійових осіб, та визначають спосіб їхньої поведінки.

Твір Є. Карпенка «Земля» (1921) має жанрові ознаки соціально-психологічної трагедії: автор відображає стан психологічної необлаштованості селян, що призводить до значних особистісних деформацій; розвиток дії ґрунтується на спотворених переконаннях дійових осіб, які призводять до невірних наслідків; конфлікт твору відзначається напруженим протистоянням, обумовленим різними уявленнями дійових осіб про життєві пріоритети.

Г. Семенюк характеризує «Землю»: «В ній не відтворено традиційного, драматургічного сюжету, що розвивався б за звичайними законами театральної дії. Замість нього в творі змальовується «ситуація», в якій і виражено драматургічний конфлікт, що значною мірою споріднювало драматичну поему Є. Карпенка з ранніми символістськими п'єсами М. Метерлінка» [399, с. 155].

У трагедії драматург визначає різні підходи до проблеми володіння землею, що стає основою розвитку конфлікту. Трохим виконує роль ключової фігури у своїй сім'ї й призводить родину до занепаду й знищення. Заради одержання землі він стає руйнівником. Розвиток дії зосереджується навколо образу Трохима, оскільки інші дійові особи змушені реагувати на його вчинки або бездіяльність. Через дії Трохима помирає син Харитон, Марійка втрачає розум, брат залишається безпритульним, дід підпалює хутір Красенків, Устя перетворюється на безправну, залякану дружину, у доньки Олени формується почуття несамовитої ненависті. Зрештою, Трохим остаточно знищує і самого себе: у фіналі твору він вирушає на вірну смерть супроти людей, які хочуть здійснити над ним самосуд.

С. Дем'янова вказує на деякі стильові особливості твору: «В українських п'єсах трагедійного характеру (Є. Карпенко «Земля», С. Черкасенко «Земля», Л. Яновська «Олена») на характері розвитку драматичної дії позначається вплив неонатуралістського стилю...» [143, с. 184].

Трохимові постійні опоненти Красенки навпаки здобувають статки завдяки своїй згуртованості. Трохим прагнув перемогти їх у гонитві за земельними наділами. Проте він пропустив найважливішу складову їхнього успіху й намагався відсутність родинної цілісності надолужити неконтрольованими намаганнями одержати землю будь-якою ціною. Драматург підкреслює своєрідну атрофію почуттів Трохима до рідних через зосередження усіх прагнень на володінні землею. Примноження земельних володінь герой вважав способом вирішення та компенсації усіх родинних негараздів.

Трохим створює ілюзію, осердяч якої стає образ землі. Ілюзія, яка засновується на сильних емоціях Трохима, стає своєрідною альтернативою реальності. Трохим ігнорує гострі розбіжності між його фантазіями про володіння землею і реальною ситуацією, на яку йому вказують Харитон, Брат, Олена, Марійка, Устя. Страждання Трохима спричинені неможливістю підлаштувати дійсність під фантазії. Йому не вдається настільки контролювати рідних, щоби змусити їх пожертвувати собою заради землі. Неблагородні вчинки і злочини заради своєї манії Трохим вважає нормальними, й підкріплює їх обіцянками про майбутнє спокутування. Трохим сподівається завдяки нищенню побудувати омріяне майбутнє. Брат

вказує йому на хибність таких уявлень: «Ти заглядаєш у невідоме. А горе поруч ось з нами сидить» [186, с. 7].

Харитон через хворобу опиняється у залежному від батька становищі. А для Трохима пріоритетом є не одужання Харитона, а купівля землі. Він дає синові беззмістовні поради або ж імітує діяльність, яка жодним чином не допомагає одужанню. Драматична дія набуває особливого напруження, коли через бездіяльність Трохима його Брат бере на себе функцію порятунку Харитона. Брат жертвує власним дворичем й залишається безпритульним. Проте його жертва виявляється марною, тому що Трохим відбирає у нього кошти на лікування, щоби використати їх для придбання землі. Трохим не лише не допомагає синові, а позбавляє його будь-якої можливості вижити.

Драматург відображає причини одержимості Трохима. Він оцінює себе виключно за зовнішніми показниками. З цієї причини Трохим вважає себе гіршим за Красенків. Накопичення землі у нього асоціюється із доведенням власної повноцінності. В одному з епізодів драматург підкреслює по-дитячому наївні емоції Трохима від мрій про одержання землі. Цими емоціями він замінює потребу особистісного спілкування з членами своєї родини. Взаємини у родині, які формує Трохим, своєрідно відображають його незрілу особистість. Устя глибоко страждає від грубого ставлення Трохима; Олена ненавидить його за психологічний примус; Харитон усвідомлює власне безсилля й непотрібність батькові; Брат робить рішучий вчинок, але зрештою підкоряється Трохимові; Дід в усьому з ним згоджується.

Стосунки Трохима з рідними побудовані на залякуванні та психологічному приневоленні. Таким способом він намагається замаскувати відчуття власної нікчемності. Сильні негативні емоції дійових осіб відіграють важливу роль у розвиткові дії. Оскільки Трохим зосередив усі сили на накопиченні й відібрав у рідних усі ресурси заради задоволення власної одержимості, то у переломний момент ситуація обертається проти нього.

Трохимове відчуття жалюгідності цілковито проявляється, коли він зазнає остаточної поразки, втративши можливість одержати землю, та переживає почуття провини у смерті Харитона. Особливо абсурдного вигляду відчуття нікчемності Трохима набуває у взаєминах з донькою Оленою, яка його відверто зневажає.

Оскільки землю, яка для Трохима була єдиним символом його повноцінності, одержали його опоненти Красенки, то він позбувся будь-яких захисних механізмів для приховування власної жалюгідності і безсилля. А незворотні події у родині підтвердили і закріпили його особистісний крах. Те, що він заперечував, розкривається перед ним у найбільш проявленій та очевидній формі. Тому для подальшого заперечення він вдається до

деструктивної поведінки. У фіналі Трохим збирається підпалити хутір Красенків. Оскільки Дід його випереджає, то він йде назустріч наговпу, охопленому злістю.

Нав'язлива ідея Трохима виявляється сильнішою за будь-які його людські почуття, що деколи проявляються. Трохим спостерігає катастрофічні наслідки своєї безнадійної боротьби за землю, але його засліпленість стає ще запеклішою. Він не тільки відкидає усе, що суперечить його ідеї а й нав'язує її близьким, які постраждали через нього: «Силою мушу я потягти їх сліпих до їхнього щастя» [186, с. 56-57]. Брат вказує Трохимові шлях порятунку: «До відбудови треба тобі взятись того, що ти без потреби порозвалював у своєму життю» [186, с. 57]. Проте відновлення потребує цілковитої відмови від руйнівних фантазій, до чого Трохим не готовий. Він занадто багато зусиль вклав у свою нездійсненну ілюзію, пов'язавши із нею сенс свого існування.

Кризові явища, які охопили родину Трохима, відобразили кризу моралі та суспільних відносин. Дії Трохима свідчать про занепад, виявляються неефективними та руйнівними й заводять його у безвихідь. Його діти стають носіями інших ідей. Драматург відображає зародження першопочатків нових ідеологічних систем, розмежовуючи два варіанта перебудови суспільства: радикальний та пасивний. Виникнення радикального світогляду в Олені обумовлюється соціальним та родинним пригніченням. Її ненависть стає некерованою, сама Олена виражає формування ідеології спротиву недієздатній соціальній системі. Протест Харитона набуває вигляду своєрідної демонстрації запозичених в учителя поглядів, його пасивна позиція обумовлюється хворобою. Водночас Харитон виявляє глибинне розуміння причин їхнього становища, зумовлених недостатнім самоусвідомленням: «Темні ми дуже. О, які темні. І тому й життя наше таке... Землі ми в йому все тільки хочемо, а не його самого, життя, світлого, мирного, радісного» [186, с.17].

Головна відмінність Олені від Харитона полягає у невизнанні будь-яких авторитетів. Для активної позиції та активних дій героїні достатньо власних переконань, хоча вони набувають фантазмагоричного й деструктивного вигляду. Основним мотивом її діяльності стає нищення. М. Поляков стверджує, що мотиви «є генераторами сюжету, персонажа і ставлення діючих осіб до подій» [356, с. 270]. Пожежа у фіналі твору стає для неї своєрідним символом для розгортання масштабних деструктивних змін.

Устю, Брата і Діда об'єднує відчуття психологічної залежності від Трохима. Підлеглість Брата сформувалася через матеріальну залежність. У процесі розвитку дії з'ясовується причина, яка зумовлена злим умислом

Трохима, – він підпалив дворище Брата. Мотиви вчинку у трагедії прямо не розкриваються, але реконструюються через наслідки. Образ Брата протиставляється образу Трохима. Міркування й дії Брата мають гуманістичну спрямованість: спочатку він вмовляє Трохима дати кошти на лікування Харитона, потім сам заставляє заради цього своє майно. Але у вирішальний момент Брат дозволяє Трохимові відібрати у нього гроші. Тиск егоїстичних намірів у трагедії виявляється сильнішим за гуманістичні прагнення.

У взаєминах з Братом Трохим виступає не просто маніпулятором – він відбирає кошти Брата через його борги, а й злочинцем, оскільки саме Трохим підпалив його дворище й спричинив загибель його сина Хвилона у пожежі. Вчинивши злочин, Трохим представив себе у ролі благодійника та морально знищив Брата. Ситуація із підпалом Брата проектується на підпал Красенків. Красенків Трохим хотів підпалити через заздрість і безсилля, оскільки відчував свою неспроможність. Драматург повторює подібні перипетії, які демонструють незмінну внутрішню сутність героя.

В особистості Трохима драматург підкреслює його відчуття власної неповноцінності, оскільки воно керує усіма його діями і вчинками. Психологічне насильство до певного моменту є способом взаємодії з іншими дійовими особами у творі. Трохим викликає у них відчуття страху, залежності, оскільки у такому стані вони неспроможні реально його оцінити.

У стосунках з Устею виявляється натяк на можливість розвитку, якою Трохим знехтував. Він поступово підпорядкував усі свої почуття одержимості володінням землею. Він не лише не визнавав своєї психологічної деформації, а навпаки представляв її як свій великий здобуток. Історія Трохима та Усті, яка розпочалася з кохання, завершується приневоленням. Зі страху Устя примирюється не лише з неповагою, а й з імовірною смертю Харитона через одержимість Трохима. Вона придушує власні емоції, щоби надалі жити у самообмані. А самообман Усті стає способом порятунку від болю, проте вона його усвідомлює: «Краще мені... коли я отерплюю ходу. Коли не думаю ні про що. Коли не оглядаюся на те, що було і не заглядаю до того, що з нами буде всіма... отам, на ній...» [186, с. 33]. Проте у вирішальний момент вона робить спробу порятувати сина. Незважаючи на пасивну позицію, Устя усвідомила деструктивність нав'язливих прагнень Трохима та намагалася вказати йому на це.

Дід віддзеркалює намагання Трохима одержати землю. Головним атрибутом його особистості стає слабке копіювання переконань Трохима. В образі Діда драматург підкреслює відсутність внутрішнього осердя: «На пугало для горобців більше він уже схожий ніж на людину» [186, с.7]. Проте Дід виявляє глибинне розуміння причин злодіянь Трохима.

Він намагається зменшити велику кількість гріхів, які вчинив Трохим заради володіння землею.

У трагедії «Земля» Є. Карпенко осмислює проблеми внутрішньої несвободи, яка проявляється у різних аспектах. Драматург художньо досліджує фактори, які зумовлюють формування різних психологічних залежностей у дійових осіб: від матеріальних ресурсів (Трохим), від негативних емоцій (Олена), від взаємин (Устя, Дід). Автор показав руйнівний вплив психологічних залежностей, які зупиняють й обмежують розвиток особистостей дійових осіб та формують обумовлені типи реакцій у процесі міжособистісної взаємодії. Картина світу дійових осіб твору формується через призму їхніх залежностей й ними визначається.

В образі Харитона драматург акцентує увагу на об'єктивній фізичній залежності від інших дійових осіб через хворобу. За допомогою цього образу Є. Карпенко протиставляє фізичну реальність і ментальні моделі інших дійових осіб, які перешкоджають або не сприяють порятункові Харитона.

Образ землі у творі стає символом нездійснених прагнень та оман. Психологічні омани насамперед асоціюються з образом Трохима, оскільки вони визначають розвиток дії у трагедії. Накопичені ресурси він використовує на шкоду собі та близьким. Тому центральний образ землі, заради якої Трохим жертвує власними інтересами та інтересами рідних, викликає відчуття тривоги та глибокого занепокоєння у Брата, Усті, Харитона, Марійки, Олени. Ці дійові особи розпізнали ілюзії Трохима. Проте альтернативні прагнення декого з них мають так само оманливий характер. Олена, яка виступає запеклим опонентом Трохима, насправді несвідомо продовжує його діяння у трохи модифікованому вигляді. Якщо Трохим здійснює локальні злочини заради одержання землі, то Олена прагне масштабного нищення задля руйнування соціальної системи. Пожежа, яка розпочинається з ініціативи Трохима, для Олени стає сигналом для глобального руйніцтва.

Об'єктом зображення трагедії «Земля» стає руйнування селянської родини. Драматург простежує це явище через деструкцію особистостей дійових осіб. У трагедії розкриваються причини особистісного та родинного занепаду: відсутність міцної особистісної основи; вплив деструктивних уявлень та прагнень; залежність від соціальних стереотипів; відсутність об'єднуючої гуманістичної ідеї.

Свідомість дійових осіб у творі функціонує у рамках, обмежених негативними особистісними й соціальними установками, що породжує конфлікти, у яких розкриваються внутрішні суперечності й деформації.

Твори Є. Карпенка засвідчують звернення драматурга до морально-етичних проблем, які визначають і визначаються своєрідністю особистісного

розвитку та особливостями соціального впорядкування. Через означені проблеми драматург художньо аналізує буттєві закономірності, простежує рівні та етапи розвитку свідомості героїв. Драматична дія охоплює відтворення матеріальних реалій, які стають основою для проявів та розгортання внутрішніх інтенцій дійових осіб. Є. Карпенко приділяє увагу відображенню різнорівневих кореляцій між свідомістю дійових осіб та зовнішнім світом. Конфлікт у творах драматурга характеризується складністю та багатовимірністю. Конфлікт базується на протистоянні, яке розгортається в особистісній, міжособистісній та об'єктивно реальній площинах, що формує значну кількість суперечливих взаємоперетинів та взаємодій. Автор аналізує обмежуючі чинники різних систем поглядів дійових осіб, які конструюють певні уявлення про зовнішній світ й використовуються для взаємодії. Драматург розкриває глибинні суперечності особистісних та соціальних взаємин, які відображають невідповідності між уявленим та реальним.

### *2.3. Свідомість героя крізь призму жанрових і стильових параметрів (драматургія М. Ірчана, Я. Мамонтова, Д. Николишина, Д. Гунькевича)*

П'єса «Радій» («Отрута», 1928) М. Ірчана має ознаки соціально-політичної драми: конфлікт твору торкається важливих аспектів життя дійових осіб; протистояння дійових осіб має різне світоглядне підґрунтя (захист інтересів робітників та бізнесменів); розвиток дії спрямований на виявлення прихованих причин незадовільного становища робітників та утвердження справедливості. Ідея справедливості у творі має стереотипні ідеологічні нашарування. У фіналі твору є стереотипні згадки про комуністичну партію та її роль у перемозі робітників.

Конфлікт у драмі розгортається у соціальній та особистісній площині [39]. У соціальній площині здійснюється протиборство бідних і багатих; в особистісній – відбувається протистояння егоїзму та гуманності. С. Хороб стверджує: «Бо навіть при очевидній на початку п'єси «Радій» розстановці непримиренних сил, конфлікт її з розвитком сюжету переходить у площину внутрішньо-психологічну» [477, с. 96]. Суголосні тези висловлює М. Моклиця: «Експресивне ставлення до глобальних процесів забезпечило експресіоністам переконливий психологізм» [309, с. 143].

Властива для естетики експресіонізму емоційна насиченість є характерною ознакою драм «Радій», «Безробітні», трагедії «Родина щіткарів» та ін. Г. Веселовська зауважує: «Написані та втілені в середині

1920-х рр. п'єси Я. Мамонтова, М. Ірчана, І. Дніпровського, А. Любченка ніби підхопили та занурили в український контекст ідейно-естетичні розробки німецьких драматургів-експресіоністів» [83, с. 106]. За допомогою зображення масштабних соціальних явищ та процесів, драматург відтворює глибину особистих переживань та внутрішніх колізій дійових осіб. Про подібну масштабність у контексті поетики експресіонізму говорить Г. Яструбецька: «В експресіонізмі синтезуюча, конструктивна роль належить духові. Звідси – глобалізація, універсалізація, персоналізація (від юнгіанських «персона», «самість»), соліпсизм (останній зумовлює обов'язкову ознаку експресіоністичного тексту – автобіографізм, звичайно, не в розумінні ідентичності зовнішніх подій)» [518, с. 20]. Водночас соціальні аспекти, які відіграють важливу роль у драматургії М. Ірчана, досліджували В. Власенко й П. Кравчук [92], Л. Мельничук-Лучко [298], В. Твердохліб [441], Л. Новиченко [328], М. Ласло-Куцюк, [259], С. Стежко [426] та ін.

У драмі «Радій» драматург порушує проблему цінності людського життя. Він відображає психологію бізнесменів, для яких значимість життя стає відносною, натомість матеріальне збагачення абсолютизується. Водночас М. Ірчан художньо досліджує зародження протестантської свідомості тоді, коли гноблення стає особливо цинічним. Драматург насамперед підкреслює залежне становище робітників, яке обумовлюється психологічною несвободою і страхом. Стан внутрішньої залежності робітників створює передумови для маніпуляцій ними та сприяє формуванню негармонійних соціальних відносин. Проте факт смертельної недуги робітників змінює їхнє самоусвідомлення. Б. Брехт висловлює міркування про несправедливі суспільні взаємини: «Люди сьогодення у такому самому становищі перед власними творіннями, як люди за стародавніх часів перед руйнівними катастрофами природи» [74, с. 90].

Розвиток дії у драмі засновується на нагромадженні трагічних випадків з робітниками й одночасному пошукові альтернативи, що у фіналі твору призводить до з'ясування правди та вираження активної громадянської позиції дійових осіб.

М. Ірчан формує ситуацію вибору, у якій розкривається внутрішня сутність дійових осіб. Відкриття Геррісона змушує дійових осіб чітко визначитися зі своєю позицією, приймаючи моральні чи егоїстичні рішення. Мекдугел без вагань іде на злочин заради вигоди. Лікар Ендерсон також прагне приховати інформацію про причини хвороби. Драматург неодноразово наголошує на матеріальній зацікавленості лікаря. Зображаючи представників вищого за матеріальним становищем класу, драматург підкреслює їхній прагматизм, відсутність моральних пересторог.



Зовнішній конфлікт ускладнюється внутрішніми дилемами для окремих дійових осіб. Дружина Геррісона, колишня робітниця фабрики, хоче одержати гроші від Мекдугела. Вона маніпулює почуттями Геррісона, й переконує його у необхідності здійснити негідний вчинок заради їхнього майбутнього. Драматург показує деформацію свідомості Неллі, яка зраджує своїх колишніх товаришів і готова приректи їх на подальшу смерть. Поки вона маніпулює Геррісоном, проявляються ознаки її хвороби, проте вона не відмовляється від своїх домагань. Водночас драматург відображає внутрішню деформацію окремих персонажів, які спотворюють власні соціальні функції, зберігаючи їхню видимість, та утворюють штучні перешкоди для усунення соціального дисбалансу. Дорвуд, голова міської ради профспілок, який повинен захищати інтереси робітників, заради матеріального зиску захищає Мекдугела.

Відображення свідомості Геррісона характеризується амбівалентністю. Геррісон зраджує самого себе, щоби догодити Неллі. Проте він єдиний, хто сумнівається у правильності власних дій. Інші дійові особи одразу займають позицію, визначену прагненням справедливості (робітники) чи егоїстичними прагненнями (Мекдугел, Ендерсон, Неллі, Дорвуд). Драматург показує світоглядне протистояння: свідомість робітників скеровується на досягнення справедливості в умовах, які загрожують їхньому існуванню; свідомість бізнесменів та їхніх прибічників, обмежена матеріальною вигодою, спрямовується на збереження фізично руйнівних умов.

Сумніви Геррісона свідчать і про його несамостійність, і про здатність виправляти власні помилки. Спочатку він вагається, коли під психологічним тиском приймає хибне рішення, потім впродовж доби розмірковує над прийняттям правильного рішення. Е. Фромм стверджує: «Тільки у реалізації своєї індивідуальності людина може утвердити свої людські можливості» [468, с. 34]. Сам Геррісон свою помилку сприймає як відступництво, яке свідчить про його недостатню впевненість і рішучість. Своїй нерішучості він протиставляє енергійність робітників, завдяки якій вони довершили справу: «Ми жебраємо життя, вони ж здобувають» [177, с. 274]. Їхня сила розкривається у процесі боротьби, а Геррісон усвідомлює свою позицію спостерігача.

Образ Геррісона відіграв у творі важливу роль, оскільки від його дій залежав подальший розвиток ситуації. Герой піддавався впливові в умовах достатньо невизначеної ситуації. Завдяки маніпуляціям Мекдугела робітники опинилися у безпомічному становищі і без необхідної інформації. З образом Геррісона драматург пов'язав поняття особливої відповідальності. До переломного моменту Геррісон певною мірою збалансовував відносини між бізнесменами і робітниками. Він виконував роль чесного і відданого справі лікаря, який не мав особистісних зацікавлень,

а керувався моральними вимогами. Тому його відступництво поставило під загрозу життя робітників та їхню боротьбу за справедливість. Коли він під тиском погодився на підкуп, то не тільки відмовився від власних цінностей, а й втратив моральну перевагу, якої він не зміг відновити навіть після виправлення ситуації. Ю. Ковалів виокремлює образ Геррісона з-поміж інших дійових осіб: «Це, певно, єдиний персонаж з психологічно достовірною презентацією» [203, с. 187].

У драмі представлені етапи робітничого руху від початкового усвідомлення необхідності захищати власні права до масштабного розгортання протестних акцій. Драматург показує зміни у свідомості робітників, які проходять шлях від відчуття страху, викликаного невідомою хворобою на фабриці, відчуття соціальної незахищеності до активної боротьби. Дійовим особам доводилося долати власний страх та невпевненість, приймати важливі рішення у стані невизначеності, виявляти готовність до несприятливого розвитку подій, щоби одержати право на вираження власних прагнень. Джон Фрейзер стає центральною фігурою протестного руху. Він усвідомлює необхідність активних дій для підтвердження та реалізації намірів: «Знецінює себе той, що лиш нарікає й одночасно погоджується з тим» [177, с. 231]. Зі звичайного робітника він перетворюється на борця за власні права і права усіх робітників. Н. Тамарченко стверджує: «Відчуження від власного і взагалі, будь-якого, амплу в літературному герої, чи то в епіці, чи в драмі, стимулюється самосвідомістю» [444, с. 332].

Поняття самоповаги у драмі драматург асоціює зі здатністю дійових осіб до самореалізації. У Фрейзера самоповага пов'язана із чесним усвідомленням свого принизливого становища й подальших активних дій. Про робітників, які, імовірно отруїлися радієм, але консолідувалися для боротьби, Геррісон говорить: «Вони всі помруть, але вони переможуть» [177, с. 264]. Їхнє обурення негуманним ставленням керівників перетворюється на прагнення утвердити правду, яке пригнічувалося в умовах соціального поневолення. Подальший розвиток ситуації відбувається у відповідності до тверджень В. Халізева: «Дія відтворюється у драмі з максимальною безпосередністю» [474, с. 341].

Оскільки важливим аспектом художньої концепції твору є зображення перетворень у свідомості робітників, які переходять від пасивного до активного стану, то важливого значення у драмі набуває процес самоусвідомлення дійових осіб. Джон Фрейзер відображає універсальні трансформаційні процеси у свідомості робітничої маси. Він усвідомлює нагальні потреби соціальних змін і захисту своїх позицій, які дуже гостро постають в екстремальних ситуаціях знецінення людського життя і праці.

Цілісність образу Джона Фрейзера протиставляється дріб'язковості образів Неллі і Дорвуда. Якщо Джон Фрейзер докладає зусиль, щоби справа робітничого руху розвивалась, то Неллі і Дорвуд сприяють придушеному робітничого волевиявлення через матеріальну вигоду. Драматург підкреслює різницю у світосприйнятті дійових осіб: Джон мислить масштабно, Неллі і Дорвуд обмежені задоволенням егоїстичних прагнень нечесним та злочинним шляхом.

Конфлікт драми розгортається навколо ситуації нез'ясованих смертей робітників на фабриці годинників. Загибель робітників спричинює загострення суперечностей між роботодавцями і працівниками, які до того виразно не проявлялися. Драматург підкреслює злочинне споживацтво бізнесменів, з яким до певного моменту погоджуються працівники. Бізнесмени користуються безвихідним становищем працівників та їхнім страхом, щоби нав'язувати їм несприятливі умови праці. М. Ірчан підкреслює корисливість бізнесменів, що виявляється навіть у дрібницях: Гофман вираховує гроші з робітників за букет для привітання Мекдугела. Водночас Гофман авторитарно контролює поведінку працівників фабрики: привітання від робітничої делегації виглядає як нав'язана Гофманом вистава їхнього послуху та поваги до керівника.

Мекдугел маніпулює поняттями, коли облагороджує неблаговидні вчинки. Дорвуда, який зрадив робітників, мета якого полягала у перешкоджанні захисту їхніх інтересів, він називає людиною, яка стоїть «на стороні порядку і спокою» [177, с. 240-241]. Мекдугел перешкоджає утворенню організацій для захисту інтересів робітників, представляючи такі дії як турботу про них: «А мої бажання до всіх ось: праця і ще раз праця. Ніяких професійних спілок. Цього в мене не буде. Спілка – це безладдя, це ярмо на вільний дух кожного робітника. Чесна, щира праця – ось і все» [177, с. 216]. Він вимагає від них чесною праці, й усіляким обманом намагається зберегти в таємниці причини страшної хвороби й смертей робітників. Персонаж використовує маніпуляції свідомістю робітників, підмінюючи і перевертаючи справжній смисл власних дій.

Водночас Мекдугел відверто погрожує Джону Фрейзеру за намагання створити спілку: «Викину – здохнеш із голоду. Ти знаєш, як сьогодні легко стати на роботу» [177, с. 222-223]. Він прагне непорушності встановленого на фабриці авторитарного режиму, тому підшукує найбільш беззахисних працівників: «Більше хлопців не брати. Дівчата слухняніші й невибагливіші. Задовольняються найнижчою платою» [177, с. 223].

Мекдугел возвеличує себе та свою фабрику й зневажливо ставиться до працівників: «Всі ті робітники і робітниці живуть вдома таким брудним життям, що фабрика тут ні при чому. Моя фабрика – це швидше санаторія.

Чиста, робота легка і взагалі...» [177, с. 217-218]. Сенатор декларує споживацький підхід: «Я, докторе, від життя беру для життя те, що бачу» [177, с. 217-218].

Натомість Геррісон утверджує протилежну позицію. Він говорить про інтелектуальну бідність, якої матеріальні блага ніяк не компенсують: «А все ж, містере Мекдугеле, які ми дуже бідні. Навіщо здалися багатства, надзвичайні досягнення культури, коли ми бродимо ще в непроглядній темряві» [177, с. 217-218]. Проте тривала самовіддана робота Геррісона над пошуком причин захворювання свідчить про дуже складний й неочевидний шлях до внутрішнього самовдосконалення. Натомість здобування матеріальних благ приносить миттєвий видимий результат, що є предметом найбільших зацікавлень Мекдугела, Ендерсона, Гофмана.

У драмі розкривається знеособлене ставлення керівної верхівки фабрики до робітників. Керівники розцінюють їх як своєрідний ресурс для здобуття вигоди. Психологія абсолютизованої вигоди призводить до знецінення життя робітників. Мекдугел, Гофман, Ендерсон у своїх обрахунках не беруть до уваги страждань і смертей працівників.

Безвихідність становища робітників розкриває Джон Фрейзер. Він наголошує на штучності соціальних рамок, які не просто обмежують людську особистість, а деформують й позбавляють життєвої енергії: «Найстрашніша недуга – це дешевина людського життя, я сказав би, робітничого життя. Коли людину доведено до такого приниження, що їй ціле життя доводиться тільки терпіти на те, щоби вмерти, то навіщо тоді взагалі жити?» [177, с. 230], «Але взагалі, докторе, людина нашого часу – це лиш нічого не варта худоба» [177, с. 230]. Альтернативою для Фрейзера виступають утопічні уявлення про Радянський Союз. Ідеологічні установки героя відповідають сутності міркувань У. Еко який стверджує, що «ми розпізнаємо ідеологію як таку, коли, соціалізуючись, вона перетворюється на код» [511, с. 137]. Герой називає Радянський Союз чарівною казкою, але не заперечує тези Ендерсона про його цивілізаційну відсталість. Проте Фрейзер наголошує на зворотній стороні культурного розвитку Америки, який перетворив людей на об'єкт споживацтва.

Найвиразніше протиборство егоїзму та гуманізму відбувається в епізоді обговорення результатів відкриття Геррісона. З-поміж усіх учасників розмови лише Геррісон намагається діяти у відповідності до моральних вимог. Мекдугел, Гофман, Ендерсон і Неллі мислять категоріями прагматичної доцільності, у відповідності до якої можна й надалі використовувати хворих робітників для збагачення. Усі аргументи Геррісона розбиваються об їхні раціональні обґрунтування злочинних дій.

Мекдугел розробляє цілу схему стримування робітничих заворушень, що передбачає примус Геррісона мовчати про відкриття, підкуп Дорвуда

для перешкодження захисту прав робітників, і навіть побудову спортивного майданчика, щоби в робітників не було часу «думати і балакати» [177, с. 241]. Мекдугел, який розіграв перед Геррісоном виставу, вважаючи його впертим дурнем, дає вказівку про прийняття нових робітниць, що означає свідоме прирікання їх на страшну повільну смерть. Епізод зі збожеволілим через смерть сина Беннерменом змушує Мекдугела вперше подивитися на наслідки його діяльності.

Масові сцени, які демонструють зміни у свідомості робітників, відображені за допомогою полілогів, у яких істотну роль відіграють ідеологічні нашарування. Використання «уривчастого телеграфного стилю» [418, с. 18] у полілогах підкреслює експресіоністичну заостреність ситуації та реакцій робітників, що викликані їхньою екзальтацією від перемоги та новими можливостями.

Поняття отрути у творі набуває багатозначності. Наслідки отруєння радієм стають першопричиною масштабної боротьби за справедливість. Геррісон налаштовує отруєних робітників на боротьбу із хворобою. Отрутою називає Геррісон свої сумніви, через які він відчуває провину. Конфлікт твору визначається боротьбою з отрутою, що набуває значення багатоаспектних дій.

Особливості відображення свідомості дійових осіб у драмі «Радій» обумовлюються критичною ситуацією, причини якої до певного моменту залишаються незрозумілими для усіх персонажів твору, що спонукає героїв до пошуків правди (Геррісон намагається з'ясувати) та виявлення їхніх реакцій на загрозливі обставини (невдоволення бізнесменів через незручності для їхнього бізнесу; страх робітників за їхнє життя).

Тиск обставин (подальша загибель робітників) призводить до формування нового рівня самоусвідомлення робітників, які роблять спроби захистити себе; та протидії бізнесменів, що прагнуть утримати ситуацію незмінною. Перехід дійових осіб на наступний рівень свідомості обумовлюється з'ясуванням правди про використання радію на фабриці. Драматург відображає розширення свідомості Фрейзера, який бере на себе роль борця за справедливість та вираження й захист інтересів робітників; коливання Геррісона, що визначають його внутрішню слабкість; остаточну моральну деградацію бізнесменів.

Автор програмує свідомість дійових осіб ідеями комунізму та капіталізму, що призводить до певної схематичності у відтворенні конфронтації їхніх носіїв. Викриття антигуманності капіталістичної системи супроводжується ідеалізацією борців за рівноправність, що остаточно закріплює зовнішній план зображення. Значною мірою запрограмовані дії персонажів твору стають вираженням сформованої свідомості дійових осіб, що у найбільш переламні моменти набувають остаточного

утвердження. Натомість свідомість Геррісона відображається через його власні самохарактеристики і самооцінки, що стають результатом його саморефлексії внаслідок дій героя, вчинених під впливом зовнішніх маніпуляцій.

Рівень свідомості дійових осіб та її внутрішня наповненість у драмі «Радій» М. Ірчана реконструюється на основі зовнішньо мотивованих дій персонажів, їхніх ролей та позицій у розгортанні драматичного конфлікту.

П'єса «Безробітні» (1923) присвячена художньому осмисленню проблеми суспільної нерівності. У творі виявляються жанрові ознаки соціально-політичної драми: конфлікт твору ґрунтується на протистоянні різних соціальних прошарків; відображається процес формування психології протесту; розкриваються суперечності цього процесу; поєднується зображення особистісних колізій із соціальним контекстом.

М. Гринишина вказує на «суто натуралістичний дієвий ряд «Безробітних»» [124, с. 189]. Водночас у творі простежуються риси поетики експресіонізму, що виявляються у загостренні емоційних реакцій дійових осіб на зовнішні умови, які набувають спотвореного вигляду.

Розвиток дії у творі базується на протистоянні дійових осіб несприятливим соціальним обставинам: вони намагаються вижити в умовах безробіття, боротися з голодом та хворобами. Драматург аналізує психологію безробітних, які вимушено перебувають у пасивному стані: у них немає ресурсів, щоби вплинути на соціальні процеси; умови їхнього життя незадовільні й щоразу погіршуються; вони змушені чинити певні дії проти своєї волі заради виживання. Стан жертви, у якому перебувають усі безробітні, робить їх цілковито безправними і приниженими. Вітя з голоду змушений вкрати хліб, що спричинює його побиття. Ганнуся змушена заради порятунку матері та усієї родини продавати власне тіло, що для неї стає причиною глибоких страждань.

Образ Ганнусі драматург поміщає в умови цілковитої безвиході, обумовленої не лише соціальними обставинами, а й зовнішніми маніпуляціями з емоційними станами героїні. Шанцер використовує її почуття обов'язку перед рідними проти неї самої: постійно нагадує про хвору матір, нав'язливо пропонуючи Ганнусі заробити гроші неприйнятним способом. Драматизм ситуації підсилюється подвійним відтворенням колізій, оскільки Ганнуся у погіршеному варіанті повторює життєвий шлях своєї матері, що вказує на циклічність соціальної несправедливості. Перебіг драматичної дії розкриває моральну і соціальну незахищеність безробітних, що робить їх безборонними жертвами.

Робітників, Антона, Ганнусю, Вітню письменник відображає у стані зневіри, який герметизує їх моральну деморалізованість та позбавляє їх подальших перспектив. Дійові особи опиняються в умовах цілковитої залежності від зовнішніх обставин, які є вкрай несприятливими. У персонажів немає внутрішньої опори, про яку говорить Невідомий, – здатності зберігати врівноваженість незалежно від ситуації.

У творі драматург порушує концептуальну проблему підкорення і спротиву. В образах дійових осіб, які безупинно працювали і страждали впродовж всього життя, криється готовність до підневільної праці. Письменник відтворює звання персонажів до несправедливості й очікування поблажливості від гнобителів. Знесилені Антон стверджує: «За хліб нехай бють, можна терпіти. Але, як бють і не дають хліба, тоді погано...» [178, с. 58].

Автор перемежує відображення зовнішніх перипетій із рефлексіями героїв. Рефлексії дійових осіб свідчать про їхнє намагання осмислити ситуацію. 1-ий робітник вбачає причини їхньої малодушності у тисковій несприятливих обставин, що призводить до втрати їхньої сили, формуючи своєрідне замкнене коло. Невідомий пояснює їм сутність їхнього становища: пани ними керують через їхню внутрішню пригнобленість.

Водночас автор представляє альтернативу у вигляді протесту, що перетворюється на злочинну діяльність. Невідомий з'ясовує причини безпомічності безробітних, що, на думку персонажа, визначаються їхньою пасивною позицією і розрізненістю. Він підкреслює взаємообумовленість соціальної і моральної пригніченості. Невідомий наголошує на понятті особистої сили кожного, яка не залежить від статусу та обставин. Проте ідеологія героя засновується на абсолютизації сили, яка призводить до злочинів.

В образі Невідомого драматург підкреслює одновимірність героя. Невідомого цікавить процес знищення гнобителів; емоції він розглядає як ознаку слабкості, яку потрібно подолати. Він розглядає структуру суспільства у вигляді піраміди, на самому дні якої знаходяться бідняки, що годують усіх гнобителів. Драматург окреслює різні точки зору у ставленні до гноблення. Антон утверджує і захищає пасивну позицію. Натомість Невідомий розкриває дійовим особам проблему зовсім в іншому аспекті, він повертає біднякам відповідальність за їхнє життя: «І скрізь тільки розкислі, безрадні обличчя, скрізь похилені голови – а нема ніде одного усміху віри... Ви думаєте, що вас оті божки – павуки роблять такими? Неправда! Самі ви видаєте себе їм, ось так, як ті дівчата, за кілька срібняків...» [178, с. 11].

Внутрішня жорсткість та впевненість Невідомого надихають безробітних, які перебувають у пригніченому стані, але виправдовують цей

стан. Звичка терпіти пригнічення сформувала світосприйняття безробітних, тому з появою Невідомого вони пов'язують можливість змінити умови їхнього існування.

Невідомий стає символом боротьби для безробітних. Вони прагнуть підкоритися Невідомому, щоби позбутися панської неволі. Драматург зображає загострені суперечності, що визначають шлях до змін: спочатку пригнічення безробітних стає тотальним, потім протест набуває глобального характеру. Необхідність такого загострення відзначає Невідомий: «Я й не приходив, щоб попухли трохи з голоду. Щоб перестали бути плаксивими бабами і найшли спільну мову... Бо хто хоче перемогти, той мусить впитися розпукою» [178, с. 55]. Якщо для Невідомого смерть ворогів є єдиним способом звільнення, то для Антона звільнення полягає у зрівноваженні соціальної нерівності. Антона цікавить не помста, а можливість повноцінного життя, яким вони ще не жили. У нього формуються нові уявлення про майбутнє, які засвідчують розуміння кінечності процесу гноблення: «Довше нам терпіти так не можна. Або ми люде і житимемо на рівні з усіма, або – пропадемо...» [178, с. 59-60].

Дійові особи по-різному тлумачать поняття віри. У Невідомого віра асоціюється з власною силою і здатністю до дій; в Антона – з надіями, які не справдилися. Для Артура віра означає готовність до змін й здатність їх втілити.

Віра в перемогу стає своєрідним продовженням боротьби у безкінечність у фіналі твору. Драматург передає різні настрої дійових осіб, які формують єдине прагнення відстояти власні права. Невідомий відображає сутність масового прагнення: «Не шукайте мене, бо шукатимете самі себе. Я – все з вами і все у вас» [178, с. 69]. Драма М. Ірчана репрезентує ключові патерни масової свідомості, зумовлені змінами світоглядної парадигми.

Свідомість дійових осіб у драмі «Безробітні» обмежується зовнішніми рамками, у яких вимушено перебувають герої. Драматург неодноразово підкреслює взаємообумовленість зовнішнього і внутрішнього пригнічення дійових осіб. Їхня свідомість програмується гнітючими зовнішніми обставинами, таким способом формуючи їхні внутрішні пасивні реакції. Водночас у драмі окреслюються можливості виходу за встановлені зовнішні та внутрішні межі для героїв шляхом інтенсифікації негативу задля актуалізації розуміння його неприпустимості і його подальшого подолання. Письменник вказує побічні ефекти боротьби із гнобителями у вигляді фанатизму.

Відображення свідомості дійових осіб у творі досягається за рахунок монологів, діалогів, у яких виражаються світоглядні позиції персонажів, які обумовлюють їхні наміри та дії. Драматург зосереджується на формуванні нового рівня усвідомленості персонажів, які відчувають



потребу спротиву зовнішньому насильству. Проте деяка філософічність героїв в осмисленні їхнього соціального становища не перекриває обумовленої одновимірності фанатизму.

У драмах М. Ірчана «Радій» та «Безробітні» свідомість дійових осіб окреслюється через їхні зовнішньо виражені реакції у вигляді вчинків, заявлених прагнень, цілей, міжособистісних та соціальних взаємодій тощо, до яких додаються елементи рефлексії, що засвідчують часткову здатність героїв відокремлюватися від ситуацій та розглядати їх у відокремленій перспективі шляхом осмислення й переосмислення або включатися у процес у ролі активних діячів. Ідеологічні детермінанти обумовлюють запрограмованість образів дійових осіб.

У драматургії Я. Мамонтова спостерігається поєднання елементів естетики романтизму та символізму, що виявляється у творенні письменником художньої реальності, позначеної багатозначним пошуком інших вимірів існування. Водночас поєднання драматургічної творчості із працею критика забезпечує п'єсам письменника структурну завершеність. Г. Семенюк та Л. Дем'янівська відзначають ґрунтовність наукових досліджень драматурга: «В другій половині 20-х – на початку 30-х років Я. Мамонтов публікує ряд концептуальних театрознавчих і літературознавчих розвідок» [403, с. 22]. Вказані особливості впливають на способи художнього відображення свідомості дійових осіб у філософських, психологічних, соціальних, політичних площинах.

Твір Я. Мамонтова «Над безоднею» (1920) має ознаки психологічної драми. Конфлікт твору засновується на глибинних суперечливих почуттях дійових осіб; протиборство має взаємообумовлені внутрішні і зовнішні проєкції; розкриття психологічних суперечностей призводить до руйнування; розвиток дії базується на виявленні причин вчинків дійових осіб, які мають інтенціональне підґрунтя.

У дискусіях дійових осіб розкривається багатовимірність людського існування через актуалізацію поняття безодні, що визначає невидимі, до решти непізнавані процеси людської психіки. Л. Чернець відзначає: «Основний же його [драматичного твору] текст – це ланцюг висловлювань персонажів, їх реплік і діалогів» [85, с. 147]. Свідомість дійових осіб розкривається через відображені у творі емоції, відчуття та дії, які, завдяки фрагментованості, постійно коливаються між протилежностями, тим самим заплутуючи й ускладнюючи драматичний конфлікт. Дійові особи твору демонструють несподівані аспекти власних особистостей, які змінюють звичний плин подій та самих героїв. Драматург художньо досліджує механізм формування тих чинників та їхніх противаг, що обумовлюють внутрішньо-особистісний конфлікт й подальше його розгортання через зовнішні прояви. Важливим у цьому контексті виявляється твердження

Г. Семенюка: «Наявність конфлікту антагоністичних сил є серцевиною драматичного твору» [402, с. 253].

Дійові особи ототожнюються лише з одним якимось аспектом за рахунок інших важливих особистісних проявів. Драматург відтворює певні моменти перенасичення обраним аспектом, що призводить до драматичних наслідків, оскільки герої починають потерпати від нереалізованих притлумлених намірів. Людська сутність у драмі асоціюється із безоднею, що може поглинути усі штучно створені ментально-емоційні конструкції, оскільки являє собою дещо значно більше за особистість, яка репрезентує лише певний фрагмент сутності, необхідний для різних видів взаємодії. Символ безодні, зафіксований і в назві твору, пронизує усю п'єсу у вигляді попереджень, натяків та передчуттів. Г. Ключок стверджує: «Усі компоненти поезики літературного твору, «працюючи» на художній результат, перебувають у системних, взаємоузгоджуваних зв'язках» [196, с. 4].

Я. Мамонтов дзеркально відображає процес вибору різних дійових осіб. Якщо Данило обрав сім'ю замість сценічної кар'єри й перебуває у стані сум'яття, то Ян надав перевагу мистецькому покликанню, що призвело до руйнації його родини. Через страждання дійових осіб, які зробили протилежні вибори, драматург демонструє відносність та фрагментарність явищ й процесів. Драматург показує суперечливість самого вибору, який вони здійснюють, оскільки обрана ними сфера також знищується. Штучно створена необхідність здійснити вибір між сферами самореалізації обмежує дійових осіб, звужує їхнє світосприйняття, призводить до втрати цілісності. Ідея, яку закладає автор, спрямована на виявлення взаємообумовленості частини і цілого на рівні самоусвідомлення: знищення фрагмента людської сутності призводить до руйнування цілісності.

Г. Семенюк стверджує: «Персонажі більшості драматичних творів М. Рильського, М. Жука, Я. Мамонтова, котрі з'явилися тоді на обрії нашої драматургії, конфліктували з навколишньою дійсністю, переживали глибоку духовну кризу, яка нерідко приводила їх до фізичної загибелі» [394, с. 37].

Драматург показує своєрідний взаємозв'язок трьох дійових осіб, який визначається різними проявами людської природи: Данила, Марини, Зої. Ю. Ковалів характеризує дійових осіб твору: «Герої жили у світі міфу, де панують свої закони» [201, с. 245]. Образ Марини символізує інстинктивні потреби, образ Зої – духовні прагнення, а в образі Данила ці прояви поєднуються. Взаємодія Данила з Мариною, а потім із Зоєю виявляє відповідні аспекти його особистості, які він протиставив настільки, що створив потужний внутрішній конфлікт.

Спершу він під впливом і вимогами Марини обирає існування, засноване на інстинктах. Причому взаємини з Мариною спочатку

видаються Данилу настільки насиченими і самодостатніми, що він з певною легкістю відмовляється від свого сценічного покликання. Хоча такий вибір герой робить під впливом кохання, його рішення свідчить про очевидну підпорядкованість Марині. Марина помістила Данила у штучні умови, змусивши відректися від важливої для нього діяльності, що надалі стає причиною розгортання драматичного конфлікту.

На формування конфлікту впливають приховане невдоволення героя та несподівано утворені зв'язки із минулим, за яким він сумував. За п'ять років постійної концентрації на сімейному житті герой постійно із собою боровся, відчуваючи нестачу творчого самовираження. Через п'ять років з'являється Зоя й нагадує про мистецьке покликання Данила.

Кульмінаційний момент загибелі Зої знищує усі захисні механізми Данила, змушує його усвідомити ілюзії та самообман, яким він піддався і впродовж багатьох років підтримував. Герой переоцінює роль Марини і Зої у своєму житті. Імовірний злочин Марини розкриває перед Данилом обмеженість інстинктів, надмірне зосередження на яких призводить до моральної деградації. Водночас Данило наближається до розуміння уже недосяжної для нього цілісності через образ Зої. Образ Зої вказує Данилові на можливість гармонійного кохання, яке не обмежується лише тілесністю, а й передбачає духовну єдність.

Данило усвідомлює наслідки свого вибору, що призвів до втрати істинної сутності і до фокусування на крихітному фрагменті дійсності. Він осмислює втрачені можливості цілісного існування. У його новому світобаченні кохання і покликання відображають аспекти єдиної цілісності, які підсилюють один одного. Драматург утверджує ідею нероздільної єдності людської свідомості: заперечення чи придушення якоїсь частини цілісності призводить до знищення і культивованих аспектів, і всієї цілісності. У драмі відображається універсальність цього принципу, драматург наголошує на рівнозначності усіх аспектів самовираження дійових осіб. Данило підкорився егоїстичним прагненням Марини, знехтувавши покликанням, а Ян егоїстично повісився з дружиною та дітьми заради творчості. Проте вони обидва не досягнули самореалізації в обраній сфері й пережили особистісний занепад.

Процес усвідомлення реальних особистісних пріоритетів та визначення тих факторів, які призвели до втрати найціннішого, у героїв різний. Ян втратив дружину та двох дітей через свій егоїстичний вибір, тому він обережно ставиться до максималізму Зої, яка абсолютизує творче покликання.

Данило опинився у штучно створеній ситуації бездіяльності. По суті, Марина заборонила Данилові творити й запропонувала йому нерівнозначну заміну у вигляді кохання, заснованого на інстинктах. Під впливом Марини

Данило зраджує самого себе, п'ять років живе без творчого розвитку. Проте самовпевненість Марини обертається проти неї самої – насправді її приземлене кохання не змогло замінити потребу Данила у творчій самореалізації. Після трагічної загибелі Зої, герой це чітко усвідомлює: чим сильнішим було придушення, тим бурхливішою виявляється зворотна реакція Данила. У фіналі твору він проголошує своє прагнення звільнитися, з'ясувавши роль Марини у загибелі Зої, і уже не реагує на згадку про його доньку Люсю.

Зоя стала для нього символом невідлених прагнень героя, які ще могли реалізуватися. Якщо Марина запропонувала Данилові зректися себе заради неї, то Зоя навпаки нагадала йому про важливість його самовираження. Зоя з легкістю руйнує їхній штучно утворений уклад, оскільки вона апелює до природнього покликання Данила.

Під впливом Марини герой боровся з усіма прагненнями до сценічного життя, а під впливом Зої він усвідомив, що морально нищив самого себе. Проте через внутрішні суперечності і сумніви Данило не наважується на зміни, оскільки за п'ять років звик придушувати прояви дисгармонійності. Драматург одночасно підкреслює несамостійність і саможертвоність героя. Данило страждає, але робить інтереси родини пріоритетними.

Загибель Зої остаточно знищує самообман, у якому жив Данило. Він зрозумів, що пожертвував перспективами повноцінного життя заради задоволення егоїстичних прагнень, що перетворилося на самознищення. Прозріння Данила, які провокувала Зоя, були небезпечними для Марини. Зоя не тільки нагадувала про втрачене, а й своїм існуванням демонструвала Данилові значно більші можливості, ніж ті, на які він погодився, живучи з Мариною.

Образи Марини і Зої стають втіленням різних інтенцій Данила, які достатньо різко протиставляються. Образ Яна репрезентує своєрідну альтернативу до заявлених позицій. Ян застерігає Марину і Зою від надмірної категоричності. Марині він натякає на необхідність узгодження сімейної і творчої самореалізації Данила. Його порада набуває актуальності у контексті пережитих Яном втрат.

Важливою характеристикою зображення у драмі стають проєкції, через які простежуються подібності у різних проявах реальності. Море асоціюється із душею дійових осіб, її безмежними можливостями самовияву, безодня – із непідвладними остаточно розумінню процесами людської психіки.

Драматург зосереджує увагу на ілюзіях, від яких дійові особи звільняються через страждання. Причиною їхніх помилкових, як вони з часом розуміють, рішень стають імпульсивні поривання. Дійові особи абсолютизують миттєві захоплення, відсікаючи усі інші прояви власного

буття. Поступово вони починають розуміти катастрофічну обмеженість подібної позиції. Зіткнення ілюзій і дійсності завершується знищенням оман. Ян стверджує: «А поживете то побачите, що всі ті гордовиті вигуки – тільки легенька піна над чорними безоднями дійсного життя...» [286, с. 11].

Марина заради збереження своїх ілюзій, здійснює злочин. Сон Зої відіграє роль символу, який вказує на її загибель. Прогулянка Марини і Зої розбурханим морем символізує їхнє незриме протиставлення, яке закінчується смертю Зої, тягарем злочину для Марини та остаточними жахливими прозріннями Данила. Письменник вказує на різні ролі двох жінок у житті Данила, що співвідносилися із нав'язаними зовні та внутрішньо властивими героєві прагненнями. Марина хотіла нероздільно владарювати над життям Данила, Зоя прагнула повернути його у мистецтво. Страхотлива подія на морі виводить Данила зі стану особистісного анабіозу. Він звинувачує Марину: «Ти хочеш загубити мій творчий дух і не бачиш що разом з ним губиш і мене самого!» [286, с. 43]. Він зрозумів, що сам погодився змарнувати своє життя заради чужого егоїзму, апофеозом якого став злочин. Імовірна фізична загибель Данила стає для нього своєрідним возз'єднанням із Зоєю.

Я. Мамонтов визначає своєрідність світосприйняття дійових осіб через їхні вчинки, які окреслюють напрям їхньої подальшої життєдіяльності та впливають на інших. Впливи та взаємовпливи дійових осіб формують простір, у якому розгортається драматична дія.

Найактивнішою виявляється Марина, і, відповідно, вона найбільше впливає на розвиток ситуації. Марина пригнічувала прагнення Данила, які виходили за межі кохання до неї; п'ять років утримувала його у стані пригнічення, паралізуючи його волю; вона позбулася конкурентки Зої. Зоя п'ять років наполегливо працювала заради Данила; її запал надихав Данила, який тривалий час перебував у стані творчої бездіяльності; вона передчувала свою загибель. Данило не робив ніяких активних дій до загибелі Зої; він лише активно боровся із самим собою, щоби догодити Марині. Свою пасивність він пояснював коханням до Марини. Хоча Данило страждав через відсутність творчого самовираження, він не хотів звільнитися від звички підкорятися Марині. Під впливом Зої активізувалися ті його прагнення, які Данило разом з Мариною намагалися побороти, що максимально посилювало його внутрішній конфлікт. Данило відчув гостру потребу звільнитися від нав'язаного Мариною стилю життя лише після з'ясування її ролі у загибелі Зої. Проте спосіб звільнення має символічне навантаження: Данило імовірно припинив своє фізичне існування, ідучи слідом за Зоєю.

Образ Данила став головним фактором розгортання конфлікту у драмі. Образи Марини і Зої символічно втілили його внутрішні суперечності, які стали основою для протиборства, що призвело до фізичного і морального знищення усіх трьох дійових осіб драми.

Свідомість дійових осіб функціонує у рамках обмежень, встановлених ними самими чи іншими персонажами, що спричинює страждання, зіткнення, які перетворюються у конфлікт із внутрішніми та зовнішніми проєкціями. Внутрішні потрясіння героїв одночасно сприяють розширенню меж їхньої свідомості (Данила, Яна), що виявляється у новому рівні розуміння, недосягнутого раніше, та максимально посилює страждання через усвідомлення їхньої власної відповідальності за життя близьких, за змарновані можливості.

Політична драма «До третіх півнів» (1925) відображає характерні стереотипи революційної доби з відчутним акцентом на більшовицькій ідеології. Конфлікт засновується на протистоянні прихильників і противників більшовицької ідеології, що для дійових осіб асоціювалася із утвердженням соціальної справедливості. Село Димарівка стає осередком протистояння, у якому беруть участь неможливі селяни, які прагнуть утвердження більшовизму, червоноармійці та заможні селяни, німецькі війська. У пролозі Я. Мамонтов роз'яснює сутність назви твору: «Хай же наша вистава буде рахунком грабіжникам-імперіалістам і товариським уклоном перед тими, що загинули до третіх півнів за визволення працюючих» [289, с. 133].

Ідеологічний конфлікт поєднується із заплутаним особистісним протистоянням. Кохання, яке зароджувалося між Оксаною та Лановим, було знищене підступами сільського писаря Гужія. Гужій доніс на Ланового і позбувся суперника та хитрістю облаштував одруження з Оксаною, маніпулюючи її почуттям прихильності до Ланового. Лановий охарактеризував психологію паразитування Гужія: «Я певен, що Гужій обплував вас своїм коханням, як мене колись своїм приятельством» [289, с. 143].

Після викриття Гужія Оксана опинилася у двозначній ситуації, з якої не бачила виходу: вона не хотіла жити зі зрадником, але і не хотіла позбавляти дітей батька. Лановий підкреслив її особисту відповідальність за подальший вибір: «Я, Оксано, розкрив вам очі. Тепер дивіться самі, що робити далі. Я нічого не можу порадити» [289, с. 143]. Проте Оксана приймає остаточне рішення тільки тоді, коли дізнається про наступний донос Гужія не лише на Ланового, а й на усіх неможливих селян. Нездійснене кохання Оксани і Ланового символічно втілюється у фіналі драми, коли вони перед смертю освідчуються один одному.

Особливості зображення свідомості дійових осіб у цьому творі регламентуються ідеологічними нашаруваннями, крізь які драматург подає особистісні характеристики персонажів. Дійові особи з вищим рівнем свідомості, оскільки вони прагнуть до внутрішньої гармонізації, опиняються жертвами персонажа із нижчим рівнем свідомості, що обумовлюється його деструктивною діяльністю. Письменник відновлює художню симетрію, руйнуючи дисгармонійний союз Оксани і Гужія та поєднуючи закоханих.

Твір «Коли народ визволяється» (1922) Я. Мамонтов визначив як трагедію. Проте у п'єсі простежуються жанрові ознаки філософської драми, що включають подвійний масштабний конфлікт, який охоплює протиборчі сили народу та завойовників, а потім робітників та гнобителів; образ драматичного героя Альберта, який впливає на розвиток дії у творі; образ Альберта перетворюється на символ боротьби, оскільки герой здійснює вчинки, які позначаються на долі і самоусвідомленні всього народу; зародження протестних настроїв народу поєднується із формуванням їхньої готовності до дій. Н. Щур визначає аспекти проблематики п'єси: «У ній письменник намагався осмислити всі виміри людської свободи – соціально-політичні, морально-етичні та метафізичні» [510, с. 52]. Назва твору акумулює смисл відображених явищ та втілює «принципи художньої організації дії на всіх текстових рівнях твору» [149, с. 217].

Я. Мамонтов обирає об'єктом художнього зображення місто і городян без конкретних розпізнавальних характеристик, підкреслюючи універсальний характер осмислюваних проблем. Процес визволення у філософській драмі відбувається у різних площинах. Драматург визначає складність і всеохопність процесу, що торкається національного, соціального самовизначення та зростання рівня свідомості дійових осіб.

Р. Мовчан стверджує: «Модернізм 1920-х виходив на новий художній рівень «стосунків» із дійсністю, що означало активізацію, проявлення імпліцитної свободи мистецтва» [308, с. 22]. Філософські імплікації, які структурують п'єсу письменника, переводять зображення у сферу художніх абстракцій, що створюють можливості для вираження значимих узагальнень.

Головний герой, будівничий Альберт, з одного боку відображає народні прагнення до свободи, а з іншого – протистойть інертності та малодушності народних мас. Д. Катишева стверджує: «Подієвий зовнішній ряд, фабула, поведінка дійових осіб, їх аналіз повинні супроводжуватися прагненням декодувати прихований смисловий шар» [188, с. 138]. Драматург використовує художній прийом упізнавання для розкриття істинних прагнень городян в екстремальній ситуації. У творі відображена психологія натовпу, якому не потрібне визволення, і він готовий знищити їхнього визволителя заради спокійного підневільного існування.

Розглядаючи проблему визволення під різними кутами зору, автор розкриває неоднозначність явища.

Знищивши короля Завойовника, Альберт посприяв національній перемозі над ворогом. Він мислив масштабно і діяв в інтересах всього народу. Проте у випадку з городянами-заручниками проявилися несподівані для Альберта реакції. Городяни побудували логічний ланцюжок, у відповідності до якого винуватцем їхнього лиха ставав Альберт, а не завойовники. У психології наговпу під впливом їхніх особистих проблем розмилося уявлення про потребу національного звільнення.

Образ Альберта протиставляється образам інших дійових осіб здатністю простежувати глобальні тенденції та запити й демонструвати їх іншим. Він віддзеркалює потребу спочатку національного, а потім соціального звільнення. Кохана, а потім дружина Альберта, Кароліна гармонійно та пом'якшено відображає глобальні прагнення будівничого.

Альберт робить конкретні вчинки (знищує короля Завойовника, погоджується очолити повстання робітників), які спричинюють істотний резонанс. Він показує іншим дійовим особам можливості до змін та перспективи, яких вони не усвідомлювали. Найвиразніше це простежується в епізоді із каменярами, які під впливом Альберта приймають рішення відстоювати власні права, не лякаючись можливих несприятливих наслідків. Альберт мимоволі позитивно впливає на Гетеру, для якої він стає втіленням її найчистіших прагнень і звільняє її від мирського бруду.

Альберт очолює будівництво палацу в пам'ять національного визволення, під час якого у виразнюються гострі суспільні суперечності. Нещасні випадки під час будівництва підкреслюють соціальну несправедливість. Драматург формує уявлення про необхідні етапи звільнення від завойовників та експлуататорів.

Якщо у ситуації боротьби із зовнішнім ворогом адміністратор Рішар підтримував Альберта, то у випадку протесту робітників він виступив проти нього. Драматург підкреслює певну рівнозначність образів Альберта і Рішара, що виявляється у їхній чесності та державницькому мисленні. Водночас вони кардинально відрізняються уявленнями про національні цінності: в Альберта вони пов'язані із людьми, яких потрібно захищати, у Рішара – зі зміцненням держави.

У творі зображується психологія завойованого народу та пригноблених робітників. В обидвох випадках переконання пригноблених людей базуються на страхові і підпорядкуванні через відчуття безвиході. Відчуття безвиході дійових осіб нагнітається і самовідтворюється завдяки їхньому звиканню до подібних станів; їхній страх не дозволяє вийти за межі подібного існування. Томас відзначає: «Коли завойований зустрічається з своїм завойовником, то йому здається, що перед ним той, кому він повинен



дякувати за кожний прожитий день» [289, с. 43]. Артур робить висновок: «Ні, не доля наша, а ми самі такі: від рабів народилися, рабами живемо і визволить себе не можемо» [289, с. 64].

Альберт демонструє альтернативні можливості світовідчуття і самоусвідомлення. Активними діями він утверджує поняття національної і соціальної гідності, що дозволяє перебороти деструктивні настрої. Альберт виконує роль визволителя народу, як його називає Кароліна, оскільки він здатний впливати на процеси історичного значення. Кароліна протиставляє масову свідомість, що виявляє інертність, та індивідуальну свідомість, яка може спричинити зміни: «Для народу Альберт – тільки визволитель, і народ може жити без волі» [289, с. 80].

Певною мірою образів Альберта протиставляється образ Адріана: обидва герої висловлюють подібні ідеї, проте Адріан схильний до надмірного теоретизування. Альберт, характеризуючи Адріана, підкреслює його бездіяльність: «Бо ви не живете: потік життя проходить крізь вас, а ви лише дивитеся на нього вашим філософічним зором» [289, с. 52]. За допомогою контрастного зіставлення образу Альберта з образами інших дійових осіб драматург чіткіше визначає ідеальні риси народного лідера. Він відрізняється від робітників своїм статусом будівничого, який символічно окреслює його функцію народного лідера, здатного змінювати хід подій та творити. Водночас Альберт відображає народні почуття у душі революційної патетики: «Наша перемога – в нашій ненависті, в нашому одчаю і в нашій вселюдській правді!» [289, с. 73].

Драматург показує формування революційної свідомості. Він протиставляє ситуації у льоху і під час будівництва палацу. Деструктивна поведінка більшості городян-заручників у льоху свідчила про загальні настрої. Томас стверджував: «Тут ніби цілий народ у мініатюрі» [289, с. 47]. Спостереження Альберта і Рішара під час перебування у льоху свідчили про домінування егоїстичних прагнень у суспільстві. У мирний час протест зароджується після усвідомлення робітниками неприйнятних умов існування. Пасіонарність Альберта, яка драгувала жителів міста, що знаходилися у підвалі, надихає робітників на відвойовування власних прав. Образ Альберта перетворюється на символ боротьби. Його ув'язнення стає поштовхом до консолідування революційного натовпу і активних дій.

Альберт виконує різні ролі у цих двох епізодах. У першому випадку він самотужки здійснює подвиг, який змушує народ активізуватися. Альберт убиває короля Завойовника у переламний момент боротьби, тим самим сприяючи перемозі всього народу. Він остаточно закріплюється в образі визволителя. У другому випадку важливого значення набувають не дії Альберта, а його образ, що в уяві робітників асоціюється із процесом

визволення. Ч. Вінквіст та В. Тейлор стверджують: «Уява – це здатність витворювати ментальні образи завдяки творчій або репрезентаційній спроможності» [153, с. 439]. Активна роль переходить до революційного натовпу, який звільняє Альберта, і рухається далі, щоби захопити арсенал.

У фіналі твору драматург зображає перетворення робітників на революційний натовп. Автор простежує причини перетворення (нестерпні умови, прагнення до змін, загроза їхньому символу визволення) й етапи перетворення (від захоплених особистими проблемами і негараздами робітників до об'єднаних спільною боротьбою).

Я. Мамонтов показує особливості психології натовпу, який перетворився на нестримну і достатньо небезпечну силу. Емоційна зарядженість натовпу стає його основним рушієм. Артур виконує роль ситуативного керівника, який у відповідний момент проголошує емоційні заклики і спрямовує натовп.

Розвиток дії у драмі обумовлюється змінами характеру суперечностей і протиборства. Спочатку драматург зображає протистояння неординарної особистості і маси; потім – єдність народу із його визволителем; і зрештою показує протистояння народного героя і народних мас владним структурам.

Представниками влади у драмі виступають адміністратор Рішар і броварник Конрад, що захищають різні цінності. Рішар намагався зберегти місто під час завоювання і в мирний час, керуючись власними уявленнями про політичну доцільність і чесність. Але його чесність у відстоюванні власних позицій, які суперечили бунтівним настроям робітників, призводить до нерівного протистояння роздратованому натовпу. Конрад намагався перешкоджати розвиткові подій і в ситуації завойовування, і в ситуації робітничого протесту заради особистого збагачення.

Проте реальним супротивником революційного натовпу виступають не конкретні дійові особи, а уряд, який у творі показаний доволі абстрактно. Уявлення про уряд та його політику формується лише через сприйняття дійових осіб твору. Драматург залишає фінал твору достатньо відкритим, оскільки революційний натовп вирушає на арсенал захоплювати уряд.

Образ Альберта у фіналі твору втрачає своє виключне значення. Він, як і раніше, символізує визволення, проте ваги набувають іманентні інтенції революційних мас. Альберт залишається осторонь від руху натовпу, що свідчить про зменшення роль провідника, який веде за собою народ. Натомість драматург підкреслює стихійність, що простежується через внутрішню динаміку формування настроїв і прагнень натовпу, які виражають його представники.

Філософська драма Я. Мамонтова «Коли народ визволяється» представляє художнє осмислення проблеми взаємодії неординарних

особистостей і народних мас у реагуванні на важливі національні та соціальні виклики.

На відображення свідомості дійових осіб у драмі впливають художні абстракції, що укрупнюють усі образи, явища, процеси, які постають як сформовані фрагменти художньої реальності у творі та у вигляді віддзеркалень у сприйнятті дійових осіб. Драматург представляє розрізнення свідомості головного героя, інших дійових осіб та масової свідомості, відтворюючи різні форми їхньої взаємодії й протиставлень, що позначаються на розгортанні драматичних ситуацій, та їхню різну значимість у різні часові проміжки. Свідомість головного героя конструє розвиток подій у драмі, оскільки він спочатку формулює ідеї, у відповідності до яких потім здійснює вчинки, які змінюють політичні, соціальні ландшафти у драмі. Письменник відтворює імпульси індивідуальної свідомості, що резонують зі свідомістю мас та певною мірою програмує її, утворюючи передумови для переключення планів зображення між вчинками окремих дійових осіб та масовими діями.

У драматичних творах Я. Мамонтова «Над безоднею», «До третій півнів», «Коли народ визволяється» свідомість дійових осіб окреслюється через реагування дійових осіб на істотні суперечності, які виявляються у спробах їх подолати, що спричинюють внутрішні перетворення та зовнішні зміни.

Твір Д. Николишина «Мати» (1925) має ознаки мелодрами. Е. Бентлі стверджує: «Вищі форми – трагедія і комедія – відрізняються від нижчих – мелодрами і фарса – своїм поважливим ставленням до реальної дійсності» [54, с. 290]. Конфлікт твору базується на складних емоційних взаємодіях героїв та заплутаних перипетіях, що утруднюють процес порозуміння дійових осіб та посилюють їхні страждання. Дійові особи, які свідомо чи випадково приховують окремі факти, що відіграють важливу роль у їхньому самовизначенні, спричинюють нагнітання інтенсивних внутрішніх переживань, які істотно впливають на розгортання драматичної дії.

Назва п'єси [327] концентрує увагу на образі героїні Віри Мурашкової, що підкреслює важливість її біологічної та соціальної ролі, яка парадоксально увиразнюється через фактичне, зумовлене обставинами, усунення її від материнських обов'язків. Драматург використовує прийом містифікації задля ускладнення драматичної інтриги. Образ матері стає центральним у мелодрамі, проте письменник великою мірою відображає його через сприйняття дочки Лідії.

Значна частина драматичної дії у творі зосереджена навколо почуттів та імовірних реакцій Лідії. Саме ці прогнозовані реакції істотно впливають та навіть визначають долі інших дійових осіб. Віра через сімейну трагедію усе життя присвятила пошуку доньки. Закоханий у Віру Мелетій постраждав

через трагічний збіг обставин. Таємнича загибель чоловіка Віри Спиридона внаслідок фатальних випадковостей призвела до тривалих поневірянь Віри і Мелетія. Образ Лідії стає своєрідним показником страждань цих героїв, оскільки драматург будує драматичну дію таким чином, що прагнення Лідії оголюють вразливість цих дійових осіб й провокують їхні гострі емоційні реакції.

Драматург використовує збіги обставин для містифікацій, розгортання яких призводить до чергових трагічних наслідків. Завдяки випадковостям Віру вважали мертвою, проте її поява має символічне значення. Донька Лідія береже пам'ять про матір, якої вона майже не знала, й замовляє художникові створення її портрету зі збереженого фото. Віра з'являється саме в той момент, коли портрет вішають на стіну.

Д. Николишин застосовує виразні невідповідності, що максимально посилюють мелодраматичність твору. Мелетій одразу впізнає Віру, а Лідія, у якої є майстерно намальований портрет Віри, і сама вона, за свідченнями дійових осіб, дуже схожа на матір, не здогадується про родинні зв'язки із Вірою.

Драматург не аргументує надмірну залежність дійових осіб від примх Лідії. Письменник створює складний любовний трикутник, у якому достатньо багато невмотивованих суперечностей. Мелетій давно закоханий у Віру, а Лідія вважає, що закохалася в Мелетія, значно старшого за неї. Віра вдається до неетичної маніпуляції, намагаючись змусити Мелетія відповісти взаємністю Лідії, щоб не втратити приязні доньки, яка висунула їй дивні вимоги. Драматург підкреслює цинічність ситуації, спровокованої Лідією та Вірою. Віра ігнорує страждання закоханого у неї Мелетія, якому Лідія нецікава через велику різницю у віці й різний рівень світосприйняття, та обгрунтовує йому необхідність власних психологічних маніпуляцій. Мелетій жертвує собою заради жінок, які не зважають на його почуття, й примирюються за рахунок його смерті, оскільки кохання Мелетія до Віри було на перешкоді порозумінню матері і доньки, яка ревниво і достатньо агресивно реагувала на взаємини Мелетія із жінками.

Світоглядна прірва між Мелетієм та Лідією підкреслює невідповідності й різні способи поведінки дійових осіб. Мелетій у ставленні до Віри та Лідії виявляє благородство, натомість жінки його намагаються використати задля досягнення власних цілей. Через пережиті життєві складнощі, сильні емоційні переживання та внаслідок власної шляхетності чоловік опиняється у ролі жертви. Водночас Мелетій стає центральним героєм твору, оскільки він знімає суперечності та вирішує проблеми жінок, – Віри, яка намагається повернути доньку, та Лідії, яка, незважаючи на свій юний вік, намагається маніпулювати Мелетієм заради власного самоутвердження.

Дійові особи вважають маніпуляції прийнятним способом міжособистісної взаємодії. Лідія обіцяє Вірі своє прихильне ставлення, якщо вона схилить Мелетія до взаємин з нею. Віра повідомляє Мелетію, який страждав через кохання до неї, про взаємність тільки тоді, коли Мелетій вже помирав.

В образі Мелетія драматург підкреслює його цілковиту саможертвоність. Навіть помираючи, він турбується про Лідочку, яка дізналася про його отруєння й втратила свідомість. Ревнощі Лідії настільки сильні, що, отямившись, вона звинувачує Віру й вимагає її покарання. Зрештою, на фоні загибелі Мелетія драматург зображає возз'єднання матері і дочки після їхнього остаточного з'ясування стосунків.

Важливим аспектом зображення постає відтворення наслідків революційних змін у творі. Підкреслюється неоднозначне ставлення до революції, оскільки через революцію майже всі зображені дійові особи стають емігрантами. Художник Олексій, який намагався захищати революційні ідеали, відмовляється від активної діяльності через засилля брехні. Драматург ускладнює розгортання драматичної дії, переобтяжуючи заплутані особистісні перипетії суспільними суперечностями. Олексій стає рятівником Мелетія, організувавши йому втечу з ув'язнення, а собі збільшує термін, проте завдяки подіям революції він звільняється. Рятівник Мелетія Олексій розцінює його як суперника в особистому житті, оскільки кохана Олексія Леоніла, прихильно ставиться до Мелетія, який не розділяє її почуттів.

Драматург не розкриває причин і обставин смерті Спиридона, у якій були хибно звинувачені Мелетій і Віра. У фіналі мелодрами з'ясовуються причини звинувачення Мелетія, який опинився заручником трагічної ситуації. Познайомившись із Вірою у Криму, Мелетій крадькома взяв її платочок. Мелетій, за його словами, став свідком загибелі Спиридона, а платочок Віри, знайдений у Мелетія, став доказом проти нього.

На причини звинувачення Віри письменник вказує тільки опосередковано. Віра, яку виганяє матір Спиридона Амалія, опиняється в Італії, де помирає її подруга, випадково взявши документи самої Віри. Таким способом містифікація набуває дієвості.

Усі відтворені у мелодрамі Д. Николишина ситуації засновуються на зовнішніх перипетіях, почуття дійових осіб стають своєрідними реакціями на нагромадження складних ситуацій і випадковостей. Підкреслюючи пов'язаність і зумовленість минулого й сучасного, автор зображає велику кількість подій, які впливають на спосіб існування дійових осіб й провокують подальші ускладнення, що вирішуються у фіналі п'єси. Письменник вдається до мінімального відображення свідомості дійових осіб, оскільки рівень їхньої усвідомленості обмежується егоїстичними

потребами. Найвищий рівень свідомості демонструє Мелетій, який жертвує собою заради примирення жінок, що прагнуть його використати і оскаржують свої права на нього.

Своєму твору «Серед граду куль» (1923) Д. Гунькевич дає визначення трагедії. Проте у творі простежуються жанрові ознаки мелодрами: конфлікт побудований на зовнішніх суперечностях і протиборстві дійових осіб, що призводить до подальшого протистояння, яке набуває вираженого особистісного вияву; розкриття невідомих для дійових осіб фактів, які сприяють гармонізації взаємин дійових осіб; особистісні стосунки увиразнюються через ситуацію національної боротьби.

Визначальну роль у розвитку дії відіграє любовна колізія. Драматург зіставляє образи Омеляна, Стефанії та Василя. Подібність в образах Омеляна і Стефанії простежується через їхнє світосприйняття, яке спрямоване на творення і розвиток: Омелян допомагає людям як лікар, Стефанія прагне підтримати рух за національне визволення. В образі Василя втілені протилежні, деструктивні інтенції. Василь мислить негативно, він сам не може створити нічого вартісного ні в особистій, ні в професійній сфері, він налаштований на споживацтво. Тому Василь намагається порушити гармонійні стосунки між Омеляном та Стефанією заради власного самоствердження.

Взаємодія цих трьох дійових осіб змінює кожного з них, розкриваючи певні аспекти їхніх особистостей. Кульмінаційним моментом стає злочин Василя – він так облаштовує нанесення тяжкого поранення Омеляну, щоби підозра впала на Стефанію. Кожен з героїв переживає сильне потрясіння, що впливає на їхнє подальше життя та самовизначення.

Омелян проходить складний процес відновлення, Стефанія само-віддано його доглядає. Оскільки Омелян незаслужено звинувачує її у своїй травмі, Стефанія покидає Канаду, їде на український фронт, щоби там допомагати у боротьбі. Василь карається через свій злочин, його дух являється Омелянові й розповідає правду. Василь помирає як герой, захищаючи Канаду. Омелян вирушає з місією Червоного Хреста в Україну з надією відшукати Стефанію.

Зустріч Омеляна і Стефанії знаменує возз'єднання закоханих після складних випробувань. Початок і фінал драми повторюють момент свідомого єднання цих дійових осіб. Проте розвиток дії зумовлений їхньою емоційною чи фізичною віддаленістю, у процесі якої вони здобувають досвід переживання болю, саможертвності, прощення. Досвід Омеляна і Стефанії надає значимості їхньому коханню. Ключова роль у творі належить Стефанії, оскільки вона займає активну позицію, рятуючи Омеляна й українських бійців. Її образ, що стає втіленням чеснот, міфологізується у творі: «Вона ходить посеред граду куль і нічого їй не станесь!» [136, с.

112]. Алегоричний образ України у фіналі твору, який знаменує і остаточне об'єднання закоханих, визначає національне самоусвідомлення та єдність. Л. Залеська Онишкевич стверджує: «Теми його п'єс віддзеркалювали його розуміння подій в Україні та минуле нашого народу...» [169, с. 219]. Неоромантична тональність виразно проступає у колізіях особистісного та національного спрямування.

Сюжет мелодрами Д. Гунькевича будується спочатку на основі обману, а надалі – шляхом нагромадження подальших непорозумінь та фінального з'ясування правди. В образах дійових осіб, автор зосереджує увагу на відображенні буденних проявів їхньої свідомості, які обумовлюються спрощеним трактуванням штучно утворених проблем. Фокусування на зовнішніх перипетіях та мотивування вчинків дійових осіб поверховими реакціями сприяє відображенню поверхових рівнів свідомості героїв, які відповідають за зовнішню репрезентацію дійових осіб. Л. Вітгенштейн стверджує: «Тлумачення є думанням, дією, а бачення – станом» [90, с. 293]. Омелян неправильно тлумачить перипетії, які із ним відбулися, проте уві сні одержує інформацію, яка дає йому змогу побачити усю ситуацію в її справжньому вигляді.

#### *Висновки до розділу 2.*

У драматичних поемах Ю. Липи свідомість перетворюється на простір розгортання драматичної дії, що відбувається внаслідок перенесення уваги на внутрішню реальність персонажів. Будь-які зовнішні реалії по відношенню до свідомості драматичних персонажів трансформуються у символи. Драматург відтворює процес заміни зовнішньої реальності на її відповідники, сконструйовані свідомістю драматичних персонажів, які набувають основоположного значення. Відповідно драматична дія повністю визначається процесами семіотизації. Свідомість дійових осіб генерує відображену реальність, яка стає показником єдиного суміщеного зовнішнього та внутрішнього сприйняття, що вміщує усі перетворені феномени.

У п'єсах Є. Карпенка розвиток драматичного конфлікту прив'язаний до відображення внутрішніх процесів, які відбуваються у свідомості дійових осіб. Проекції свідомості драматичних персонажів виконують роль рушійних факторів розвитку конфлікту, оскільки відтворюють внутрішні неузгодженості та хаотичність свідомості героїв, які вступають у взаємодію із зовнішніми суперечностями. Переключення зображення зі свідомості дійових осіб на зовнішній плин подій визначається різними репрезентаціями драматичного конфлікту, що постає мірилом відносної істинності.

Особливості конструювання свідомості дійових осіб визначаються жанрово-стильовими показниками. Жанрова структура трагедії, драми,

мелодрами впливає на форми репрезентації свідомості драматичних персонажів. Для трагедії (Є. Карпенко) характерне зображення глибинних невідповідностей на глибинних рівнях свідомості, що призводить до акумулювання інтенсивної напруженості імпульсів розвитку драматичної дії. У драмах (М. Ірчан, Я. Мамонтов) свідомість дійових осіб зображується через відтворення внутрішніх перевантажень, що постають показниками зовнішніх перипетій. У мелодрамах (Д. Николишин, Д. Гунькевич) увага зосереджується на відтворенні свідомості через призму міжособистісних взаємин, які набувають найважливішого значення.

Стильові особливості визначають сутнісну наповненість категорії свідомості у драматичних творах. Стилїстика експресіонізму (М. Ірчан) визначає заостреність відображених процесів свідомості. Романтичне світосприйняття (Я. Мамонтов, Д. Николишин, Д. Гунькевич) сприяє підкресленню індивідуалізованих особливостей свідомості дійових осіб. Естетика символізму (Я. Мамонтов) розкриває приховані грані свідомості драматичних персонажів.



## РОЗДІЛ III. АПРОКСИМАЦІЯ СВІДОМОСТІ ТА РЕАЛЬНОСТІ В УКРАЇНСЬКІЙ ДРАМАТУРГІЇ ДРУГОЇ ПОЛОВИНИ 20-Х РОКІВ ХХ СТ.

Процеси зближення свідомості дійових осіб із зовнішньою реальністю у драматургії другої половини 20-х рр. відбувається по лініям найбільшої напруженості, що визначаються взаємними впливами, які набувають смислотворчого значення, оскільки відображають утворення перехідних станів з новими характеристиками. Взаємообумовлені перетворення свідомості і реальності у драматичних творах становлять основу драматичного конфлікту, який оприявнює нездійсненні, хибні, нежиттєздатні інтенції дійових осіб; розкриває складні внутрішні колізії.

### *3.1. Художня репрезентація свідомості героя у неоромантичній драматургії Л. Старицької-Черняхівської, М. Семенка*

Л. Старицька-Черняхівська подає визначення свого твору «Напередодні» (1926), присвяченому епізоду із життя Тараса Шевченка. Вона називає його драматичною історичною сценкою, що пояснюється специфічним завданням, яке ставила перед собою авторка. На матеріалі опрацьованих документальних джерел письменниця здійснила реконструкцію історичного фрагменту й відобразила найхарактерніші ознаки тогочасної колективної свідомості у взаємодії різних її проявів. Зовнішні реалії, які визначали й визначалися ідеями видатних мислителів, формували відповідні культурні та мистецькі феномени, своєрідно віддзеркалили інтенції українського поета. У передмові авторка акцентує увагу на зовнішньому та внутрішньому конструюванні найвиразніших прикмет часу. Об'ємний перелік використаної авторкою літератури підкреслює фактографічну основу художнього твору.

Ремарки у творі Л. Старицької-Черняхівської виконують, крім інформативної, смислотворчу та композиційну функцію. Ремарки містять вказівки на часові взаємоперетини й розкривають драматургічні ефекти, як-от підкреслену актуалізацію минулого; увиразнення дії через контраст зі статикою.

У першій яві репрезентовано діалог між Миколою Костомаровим, Пантелеймоном Кулішем та Федором Черненком. Діалог визначних

українських діячів, однодумців Тараса Шевченка, засвідчує розуміння глибинного механізму суспільних перетворень, здатність до ініціювання наступних змін та відповідних реакцій у відповідності до сформованих уявлень та потреб часу. Вони окреслюють процес проходження через глобальні світоглядні зміни; обумовленість змін національного світосприйняття історичним розвитком та цілеспрямованим впливом; незворотність передбачуваних зрушень у національному самоусвідомленні.

У розмові Костомарова, Куліша та Черненка визначаються необхідні передумови інтелектуального самопізнання й самовідтворення українського суспільства на основі його іманентних характеристик. У представленій ними ідеї національної самобутності й самодостатності виразнюється загальнослов'янський контекст, який збагачується за рахунок розвитку національних культур й водночас розширює межі національного вираження. Реформатори зосереджують увагу на гуманістичних основах та демократизації національної культури. Поняття демократизації вони розглядають у різних виявах: як право виявляти національну ідентичність у культурній, історичній, суспільній площині; як необхідність підвищення світоглядного рівня народних мас; як дієве протиставлення репресивним обмеженням.

Л. Старицька-Черняхівська зображає Куліша, Костомарова й Черненка як натхненних поборників нових поглядів і віань часу, що передбачали активізацію діяльності, спрямованої на поступову зміну соціально-ідеологічної системи. Нові ідеї формуються як противага і заперечення старого укладу, що призводить до жорсткого зовнішнього тиску й відповідного протистояння. У драмі виділяються різні контексти, які визначають сутність відтвореного протиборства. Концепції вільного самовияву та руху ідей вступають у протидію із цензурними деформаціями.

Образ Тараса Шевченка спочатку подається через сприйняття його однодумців, для яких він виступає геніальним виразником національного духу. Письменниця акцентує увагу на гострих суперечностях й реакціях на хаотичність світу у творах великого поета 1861 року.

Якщо упершій яві відображені цілі й наміри українських реформаторів, їхнє ідеологічне підґрунтя, то у другій яві представлено реальне зіткнення з їхнім антагоністом Дяденькою. Предметом суперечки дійових осіб стає проблема кріпацтва. Українські діячі визначають перспективи звільнення українського народу, які мають ідеалізований та піднесений характер, натомість Дяденька вульгаризує проблему. Реформатори вбачають у звільненні від кріпацтва рівні можливості й потреби розвитку, Дяденька навпаки прогнозує моральний занепад звільнених кріпаків й негативні наслідки для суспільства. Л. Старицька-Черняхівська підкреслює козацьке походження Дяденьки, який зневажливо ставиться до таких же нащадків

козаків, які через історичні обставини стали кріпаками. Письменниця показує протилежні погляди в загостреному вигляді, що надає зображенню драматургічної напруженості.

У третій яві дійові особи осмислюють ефективність журналу «Основа», який виконує функцію консолідації українського суспільства й поширення національних ідей. У цій частині твору конфлікт розгортається як гостре протистояння різних ідеологічних систем, політика яких втілюються в українському та російських журналах. Письменниця зіставляє мету видавців журналу «Основа» й результати її реалізації через зворотній зв'язок із читачами й наслідками рецепції у російськомовному світі. Хоча рівень сприйняття читачів й видавців у творі істотно відрізняється, для читачів важливим є підтвердження правомірності існування української ідентичності, яке забезпечує український журнал. У негативній реакції російських журналів на «Основу» окремо підкреслювалася вагома роль Тараса Шевченка в утвердженні пропагованих ідей.

Найприкметнішою подією п'ятої яви та й усєї драмі стає прихід Тараса Шевченка. Г. Гачев стверджує: «Сюжет і виникає як ритм змісту» [102, с. 62]. Дійові особи, які називають українського поета батьком, підкреслюють його беззаперечну значимість і впливовість у сфері національного самовираження. Важливого значення в образі поета набувають екзистенційні аспекти, які увиразнюються за рахунок відображеного світовідчуття. Масштабність образу Тараса Шевченка, яка істотно відрізняє його від образів інших дійових осіб, виявляється у світоглядно-буттєвому плані та творчій репрезентації.

Тарас Шевченко обґрунтовує радикальну позицію у боротьбі за свободу, що стає результатом болісного аналізу історичного минулого й досвіду поневірянь великого поета. Діалог Тараса Шевченка з українськими реформаторами розвивається за принципом протистояння, яке у процесі вияснення фактів про звільнення кріпаків завершується проголошенням намірів про співпрацю. Протистояння зводиться до зіставлення песимістичних поглядів поета на благі прагнення російського царя та оптимістичної віри його соратників у ліберальність й підтримку російської інтелігенції. Негативні погляди Тараса Шевченка змінюються готовністю реалізувати важливі для українського народу просвітницькі починання. Поет вказує на переламний момент в українській історії, що потребує максимального зосередження зусиль: «Сто років спочивали, треба за роботу братися, треба вільному людові шлях торувати» [423, с. 22].

Проте діалог, у якому всі учасники в певний момент приходять до узгодженої позиції, знову розвивається в різних емоційно-настрєвних напрямках. Тарас Шевченко гостро реагує на готовність кріпаків терпіти

несправедливість й поневолення. Він вбачає у такій позиції остаточну втрату самостійності, за яку боролися предки: «Добре приспали волю царі, добре! Дід із свяченим гуляв, а внук благочестивейшого, самодержавнейшого довіку дякуватиме, що грабоване повертає» [423, с. 22]. Поет різко протиставляє цінності різних поколінь українців й підкреслює моральне занепадництво, оскільки пристрасне прагнення до свободи замінила непоборна звичка підкорятися. Тарас Шевченко з недовірою ставиться до світоглядного відродження: «Перевелись люди!» [423, с. 23]. Натомість Куліш і Костомаров висловлюють переконаність у можливості відновити й відповідно спрямувати внутрішні ресурси народу.

У драмі творчість Тараса Шевченка визначається як рівноцінна противага стану вимушеної української бездержавності; як рівнозначне протиставлення психології покори усього українського народу. Образ поета стає символом реалізованої духовної могутності, а його поезія – потужним вираженням втрачених цілими поколіннями можливостей та сутності національного самоствердження. Л. Старицька-Черняхівська відтворює драматичну ситуацію, у якій Тарас Шевченко наодинці потужно протистояв усій системі поневолення й створював паралельний контекст. Поема «Марія», яку він приніс своїм однодумцям, стає пророчим вираженням альтернативної картини світу геніального митця, що представляє глибинний аналіз національної скривдженості й величі в глобальному масштабі та водночас розкриває першооснови духовного буття.

У драмі Тарас Шевченко усвідомлює свою окремішність, зумовлену його творчим самовираженням, як факт власного існування й покликання. Він вказує на те, що в Україні поет повинен виконувати державотворчу функцію: «Коли б поет міг бути тільки поетом, а не громадянином – добре було-б поетам жити!» [423, с. 30].

Куліш та пані Черненко, які згадують його твори «Чернець» та «Катерина», підкреслюють їхню мистецьку довершеність й колосальний емоційний вплив. Куліш відзначає неймовірну емоційну насиченість творів поета: «А оце допіру приніс... ось читаю і їй богу волосся до гори полізло!» [423, с. 25]. Твори Шевченка резонують із настроями присутніх та стають мистецьким вираженням внутрішніх відчуттів дійових осіб. Декламація поеми «Чернець» Гулаком-Артемовським та уривку з поеми «Неофіти» Тарасом Шевченком створює атмосферу, у якій кожен долучається до реалізації невідкладних часових ідей. Нова поезія «Подражаніє Осії» у виконанні Куліша, яка виявляє важливі смисли, знаменує своєрідний апогей переживань дійових осіб. Емоційна реакція учасників на новий твір поета розкриває особливості їхнього світосприйняття. Гулак-Артемовський, якого Тарас Шевченко вразив до сліз, зізнається: «Ти серце розпанахуєш

своїми словами» [423, с. 28]. Костомаров називає твір пророкуванням, а Черненко стверджує: «Талант... геніяльний!» [423, с. 28].

Виконання Шевченком пісні «У Києві на ринку» стає своєрідним трансформованим спогадом про минулі роки. Зустріч однодумців перетворюється на прославляння української культури й демонстрацію її колосальних можливостей, що ставить її в один ряд зі світовими мистецькими надбаннями. Свідченням цього стає яскраве виконання Гулаком-Артемовським уривків з опери «Запорожець за Дунаєм».

Черговий музичний номер, у якому Тарас Шевченко грає Шопена, викликає у поета низку спогадів та асоціацій, осердям яких є нездійснені мрії про вільну Україну. Він зіставляє своє життя із життям українських кріпаків й робить невтішні висновки. Сам поет після усіх поневірянь нарешті опинився у середовищі однодумців, його ж співвітчизники не зможуть дізнатися про радість вільного існування. Тарас Шевченко підкреслює несправедливість і безпросвітність становища українських кріпаків: «Тьма і тьма і правди на землі нема!» [423, с. 35]. Під час зустрічі поет декілька разів проходить через процес внутрішніх сумнів та сум'яття. На зміну невтішним й болісним роздумам приходять надії на національне звільнення й відродження.

Реакція кожного з учасників на слова Шевченка має ефект своєрідних одкровенень, які взаємопідсилюються. Гулак-Артемовський визначає важливість місії Тараса Шевченка, яку він здійснив заради українського народу. Поет явив народові правду: «Е, Тарасе! Ти засвітив перед почорнілим образом її ясну лампаду і святий лик її засяяв людям» [423, с. 35]. Костомаров пророкує неминучість соціальних та ідеологічних змін й відродження України, а Куліш передрікає зникнення поневолення й розквіт української культури. Прогнози Гулака-Артемовського складаються з цитат самого Тараса Шевченка. Він відзначає колосальну перетворювальну й духовнотворчу функцію поезії великого митця: «Твої слова, батьку, вогненними іскрами падають в душі твого народу, будять оспалих, зміцнюють кволих, надію знесиленим дають!» [423, с. 35]. Шевченкове декламування фрагменту з «Ісаїї» довершує емоційну напруженість та знаковість моменту.

Фінальний епізод набуває ознак містеріального дійства. Учасники зустрічі створюють єдиний духовно-емоційний простір, у якому значимі для всіх дійових осіб ідеї проєктуються у майбутнє, набуваючи візуалізованого вираження завдяки глибинній внутрішній включеності усіх учасників у спільний процес прогнозування прийдешнього. Глобальні ідеї Тараса Шевченка стають фундаментальною основою передбачень дійових осіб. У прогнозах Гулака-Артемовського і Костомарова виявляються суголосні смислові й настроєві домінанти. Гулак-Артемовський: «Хіба

ти не бачиш відродженої України? Дивись туди крізь млу прийдешнього: твої брати, твої внуки, твої діти встають, ідуть, живуть і гинуть за неї. Твій заповіт лунає від краю до краю! Чуєш, батьку?» [423, с. 36]. Костомаров: «Загримить вічовий дзвін св. Софії, запанують суд, правда і рівність» [423, с. 36].

Завершення твору характеризується підсиленням й увиразненням театрального начала. Л. Старицька-Черняхівська фіксує усіх дійових осіб у момент апофеозу.

Драма «Напередодні» відображає події 1861 року у переддень відміни кріпацтва. Авторка вдається до аналізу історичних обставин й світоглядних передумов. Головним об'єктом художнього зображення стає образ Тараса Шевченка, оскільки він виявляється центром фокусування, осягнення й мистецького відтворення найважливіших проблем доби. Письменниця акцентує увагу на проблемі історичного буття українського народу; перспективах національного самовизначення й консолідації; ролі інтелектуальної еліти у процесах державотворення. Відображена у творі атмосфера передчуттів й пошуків нових форм національно-культурної реалізації підкреслює унікальність та масштабність образу великого поета.

Характеризуючи глибинні засади світовідчуття Тараса Шевченка, Г. Семенюк відзначає: «Водночас історія, наголошує поет, завжди має бути уроком для нащадків і джерелом роздумів людини про вічність буття та його здатність до оновлювання» [395, с. 5]. Г. Семенюк [394; 398; 399; 401] розглядає твори Л. Старицької-Черняхівської у контексті української драматургії 1920-х років.

Образ Тараса Шевченка виступає визначальним чинником формування художньої структури твору. Поява поета кристалізує означені до того смисли й надає нових імпульсів розгортанню драматичної дії. Епізоди найвищої напруженості, які спрямовують дійових осіб до осягнення найважливіших істин й визначають стани глибоких прозрінь, безпосередньо пов'язані з образом Тараса Шевченка. Явища та процеси об'єктивної дійсності, віддзеркалюючись у Шевченковій свідомості, набувають символічного значення через виокремлення й підсилення глибинних закономірностей, які великий поет робить явними для інших.

Твір Л. Старицької-Черняхівської «Іван Мазепа» (1927) має виразні ознаки трагедії: зображається масштабне протистояння, у якому вирішується подальший шлях України; відтворюється сукупність зовнішньо-, внутрішньополітичних, міжособистісних, особистісних обставин та суперечностей, які впливають на формування драматичного конфлікту; в образі головного героя твору втілюються загальнонародні прагнення та наміри; внутрішні характеристики головного героя, що засвідчують масштабність особистості, обумовлюють його роль народного

провідника; головний герой показаний як державник, що зазнає поразки через непереборні перешкоди. Ц. Тодоров відзначає: «Отже, жанри – це одиниці, які можна описати з двох різних точок зору – з точки зору емпіричного спостереження і з точки зору абстрактного аналізу» [453, с. 27]. Теоретичні матриці жанру трагедії корелюють із жанровими показниками п'єси «Іван Мазепа».

Авторка приділяє увагу показові надзвичайно складної драматичної ситуації, обумовленої відображенням загостреної боротьби всередині і за межами України. Передумови такої ситуації вона вбачає в ослабленості українського народу. Головний конфлікт твору акумулює попередні прояви внутрішньої хиткості народу й стає її подальшою розгорнутою проекцією [40]. Л. Старицька-Черняхівська окреслює проблему національної роз'єднаності, обумовленої соціальним розшаруванням. В. Коломієць стверджує: «Л. Старицька-Черняхівська надавала великої ролі історичній драмі у справі пробудження національної свідомості народу» [213, с. 29]. Оскільки козацька старшина представляла керівну еліту, то її дії, які свідчили про зраду національних інтересів, призводили до руйнування України. Л. Процюк характеризує особливості історизму у творах авторки: «Письменниця в розуміння історичної драматургії вклала не тільки фіксацію історичних дій як таких, а й прилаштування їх до певних культур, реалізацію в конкретно-історичних образах загальнолюдських мотивів» [359, с. 150]. В історичних реаліях, які відтворює Л. Старицька-Черняхівська, авторка простежує розвиток ідей, що перетворюють свідомість дійових осіб та змінюють плин подій.

Трагедія «Іван Мазепа» представляє собою художнє осмислення спроби українського гетьмана вибороти незалежність України у несприятливих умовах. Н. Фадеєва стверджує: «Для трагедії властива дія як рух по висхідній і цілеспрямованість героя...» [460, с. 14]. Намір гетьмана, який у п'єсі формувався поступово і свідчив про виважений та осмислений підхід до проблеми, став своєрідним протиставленням до існуючої ситуації. Іван Мазепа намагався утвердити державність України у стані слабкості і зовнішньої залежності, користуючись політичними важелями. Письменниця показує намагання гетьмана використати стан невизначеності і непевності на користь України.

Водночас відображаються чинники, які перешкоджають та руйнують плани героя, – військові поразки шведських союзників, відсутність необхідної підтримки українського народу, відсутність ідеї державотворення в українській старшини. Л. Процюк відзначає: «Конфлікт ідеалу та дійсності, девальвація високих поривань людини в суворих реаліях життя, протиріччя між високою державотворчою мрією й громадянським інфантилізмом визначають і структурують художній світ драматурга» [361, с. 400]. У п'єсі

показані зміни, які визначили зворотний рух. Якщо спочатку небажання підпорядковуватись Росії стало передумовою спротиву українців, то при військових невдачах й влаштованому терорі у відповідь на намагання Мазепи відвоювати незалежність України українські перебіжчики почали засвідчувати відданість російському імператору.

Важливим аспектом художнього зображення у трагедії стає відтворення особистісних почуттів, які збалансовують образ гетьмана. Проте письменниця зосереджує увагу на нездоланих обставинах та власних моральних принципах героя, через які Іван Мазепа не досягає самореалізації. Л. Барабан стверджує: «Івана Мазепу Л. Старицька-Черняхівська показала в усіх соціальних чинниках і параметрах» [45, с. 71]. Він з гідністю проходить через політичні невдачі, зберігає внутрішню незалежність у взаємодії із суперниками та сильнішими зовнішніми ворогами, виявляє шляхетність у ставленні до Мотрони. Але його чесноти виявляються не затребуваними в українському суспільстві, яке перебувало у стані моральної регресії та роздрібненості.

Значну роль у художній структурі трагедії відіграє визначення історичного контексту. У творі окреслюються реалії суспільно-політичної обстановки: дійові особи осмислюють минулі і тогочасні обставини, які свідчили про системність деструктивних тенденцій, що увиразнило причини поразки Мазепи.

Авторка наголошує на подвійному гнобленні українського народу – зовнішньому, російському та внутрішньому, здійснюваному українською старшиною. Л. Старицька-Черняхівська простежує причинно-наслідкові зв'язки між станом пригнобленості українського народу і нездатністю відвоювати власну незалежність. В образі Івана Мазепи втілюється намагання відновити соціальну справедливість та захистити народ від старшини задля зміцнення державницьких позицій України. Образ гетьмана символізує ідею зміцнення та самостійного розвитку держави навіть в умовах масштабних безчинств. Іван Мазепа визнає необхідність духовного і культурного становлення. Він стверджує: «Велика річ – наука. / Вона дає державам силу й міць / І нам її плекати щиро треба» [424, с. 12].

Свідомість героя у творі окреслюється через відображення мудрості гетьмана, здатності розуміти сутність суспільно-історичних процесів і відповідно діяти. Вміння героя ставити державні інтереси вище особистісних різко контрастує із загальною тенденцією до егоїстичного загарбання. Він визначає політичне становище України: «Свавілля тут, а там тиранство люте... / Тут кожен пан, там кожен хлоп!» [424, с. 15]. Гетьман простежує причини залежності у внутрішньому ослабленні на фоні зміцнення сусідніх держав. Проте він займає активну позицію:



«Недобре / Гадати про будучину, самим / Будучину тра будувати» [424, с. 28]. У свідомості героя формується ідея державотворення.

У творі увага фокусується відображенні інтелектуальних ресурсів гетьмана. Мазепа відзначає необхідність стратегічного мислення у керуванні країною. Він порівнює державні справи із грою у шахи: «Вперед всього ховай свої заміри / І виявляй чужі...» [424, с. 72]. Головна мета гетьмана – інтегрувати розрізнені частини України: «Україна / Розхитана, неспорана. Щодень / Думки про те, щоб збити всіх, з'єднати» [424, с. 73]. Л. Скорина наголошує на зовнішніх атрибутах, які використовує Л. Старицька-Черняхівська для підкреслення масштабів особистості гетьмана: «Найчастіше авторка інтегрує у мовлення дійових осіб т.зв. «сталі формули» – латиномовні афоризми, це має підкреслити статус і ерудицію гетьмана та козацької старшини» [409, с. 243].

Гетьман виконує роль центральної фігури у трагедії, що генерує основні державотворчі ідеї. Ю. Хорунжий стверджує: «Образ Мазепа глибиною і докладністю вирізняється серед інших дійових осіб драми, які лишаються тлом» [485, с. 23]. У художньому просторі п'єси домінує образ героя. І. Родіонова відзначає: «Дія трагедії «Іван Мазепа» розгортається у виняткових умовах, фактично присутній один головний герой, за свідомістю й психікою якого стежить автор і читач, решта персонажів – другорядні, їх внутрішній світ не досліджується» [368, с. 142]. Письменниця підкреслює суперечності між внутрішньою реальністю гетьмана і зовнішніми обставинами, які герой намагався змінити власними стратегічними рішеннями.

Свідомість героя визначається його розумінням соціальних закономірностей, політичних причин і наслідків. Мазепа усвідомлював невдоволення різних верств народу його політикою: старшина цікавиться виключно власними інтересами, січовики прагнуть абсолютної свободи. Гетьман обґрунтовував необхідність побудови впорядкованої державної структури, відсутність якої зробила би країну надзвичайно вразливою до будь-яких руйнівних проявів. Мазепа розумів принципи недоброчесного керування масами через насильство, але він прагнув сформувати сильну державу і відповідно діяв. Мазепа стверджував: «Річ Посполиту ми / Своєю міццю повинні закладати: / Не польській Сейм свавільних бунтарів, / Не холопів приборканих Петрових / А лицарів України синів / Горливіх, не зрадливих і завзятих» [424, с. 74]. Ю. Ковалів спостеріг співвідношення між образом головного героя та особливостями художньої структури п'єси: «В основу композиції п'єси покладена колізія амбівалентної свідомості, доповнена іншими сюжетними лініями, насиченими драматизмом» [199, с. 59]. Особистісні колізії також пов'язуються із ідеями державотворення.

Мотрона своєрідно віддзеркалює позиції гетьмана. Героїня осмислює причини залежності України від царя. Вона спостерігає своєрідне замкнуте

коло: підневільне становище нібито забезпечує оборону від татар і від бунтів, водночас всі в Україні ненавидять Петра. Мотрона протиставляє моделі залежного і незалежного політичного устрою. Вона вірить у силу Мазепи побудувати самостійну державу, що підтверджує вагомість його потаємних ідей.

Кохання Мотрі та Івана Мазепи надихає героїв на звершення. Їх об'єднують державницькі прагнення, які підкреслюють масштаб їхніх особистостей. Мазепа намагається контролювати свої почуття, оскільки від його вчинків фактично залежить доля України. Він сам собі ставить умову – прийти до Мотрони у ролі визволителя України. Проте через сукупність нездоланих обставин їм не вдається досягти ні державницької місії, ні особистісного щастя.

Епізод із Палієм розкриває увесь трагізм ситуації в Україні, фактично поділеної між іншими державами. Мазепа не може прийняти під своє начало Палія, щоби звільнити правобережну Україну від поляків, оскільки російський цар забороняє. Проте якщо гетьман на той момент був не в змозі активно виступити проти поляків, то він надав Палієві підтримку для оборони правобережних українців. Палій засвідчує формування нового рівня свідомості: «Зростає в нас залізна Україна: / Вписалися всі люди у повки, / Одважників таких ще світ не бачив» [424, с. 20].

Палій виражає прагнення до справедливості і безстрашність українського народу. Правобережні українці обороняють свої родючі землі від поляків та за потреби готові їх обороняти від шведів, які уже сформували свою імперію. Він не приймає нав'язуваних політичних компромісів, оскільки прагне об'єднання України.

Позиція Палія протиставляється поглядам Кочубеїв: якщо для Палія основним є відстоювання інтересів і незалежності України, то для Кочубеїв визначальним є підпорядкування з корисливими особистими мотивами. Подальші вчинки цих дійових осіб визначаються їхньою корисливістю і, відповідно впливають на формування та розгортання конфлікту у творі.

Гетьман Мазепа у трагедії перебуває у дуже суперечливому становищі, яке обумовлюється необхідністю балансувати між різними, несумісними та суперечливими політичними впливами. Головним фактором політичної заплутаності виявляються внутрішня розрізненість і боротьба, що призводить до слабкості України, і як наслідок, – до залежності від Росії. Цар нав'язує Мазепі руйнівну для України політику подальшого роз'єднання України для укріплення позицій Росії. Якщо Палій просив Мазепу прийняти під своє керівництво Лівобережну Україну, щоби захистити її від зазіхань та знущань поляків та відновити цілісність, то

гінець від царя передає гетьманові наказ повернути усі українські фортеці полякам і видати їм українських полковників.

Імовірний зовнішньополітичний конфлікт окреслюється у момент написання гетьманом листа. Засвідчуючи вірогідність цареві, Мазепа замислюється над можливістю позбутися царського ярма.

У трагедії подаються картини повсюдних знущань над українським народом: цар використовує козаків на каналах, в Інфлянтах, а в Україні безчинствують царські солдати. Бунтівні настрої народу поєднуються із невдоволенням політикою гетьмана: «А гетьман їм все попуска!.. Продався сам, та й нас запродав!», «За других гетьманів того не було. Впровадили сюди те військо...» [424, с. 42]. Генерується уявлення про Палія як можливого нового провідника, який приведе до волі. Парадоксальним чином незгода народу із позицією гетьмана, зрештою, відсутність підтримки народу призведе Мазепу до остаточної поразки у його намаганнях визволити Україну з-під влади Росії.

Мазепа осягає безнадійність свого становища у контексті історичної долі України. Гетьман відчуває залежність від деструктивних процесів усередині України. Він аналізує спроби своїх попередників Виговського та Брюховецького здобути незалежність України, які зазнали поразки через зраду і відсутність єдності. По суті, Мазепа озвучує і причини своєї майбутньої поразки у подібній боротьбі. Сон Мазепи має символічне значення, оскільки в алегоричній формі розкриває майбутню зраду Кочубея та наступний терор Петра. І. Чернова стверджує: «Історична драматургія Л. Старицької-Черняхівської наскрізь перейнята алегорично-символічною знаковістю образів і ситуацій» [491, с. 11].

Письменниця вмотивовує донос Кочубея на Мазепу егоїстичними прагненнями. Для Кочубеїхи визначальними є гетьманські амбіції, тому вона змушує Кочубея донести Петрові. Кочубеїха орієнтується у політичній обстановці, аналізує обставини приходу до влади попередніх гетьманів і самого Мазепи, прораховує можливі наслідки зради. Вона керується власним егоїзмом. Якщо Кочубей відверто боїться доносити, то Кочубеїха настільки прагне стати гетьманшею, що активно змушує його писати донос. Після написання доносу Кочубей усвідомлює свою помилку і неминуче покарання. Кочубеїха навпаки називає себе «пані Гетьманова», а переляканого Кочубея – «Ясновельможний Гетьмане!» [424, с. 71].

Рушійною силою, яка активізує увесь задум Івана Мазепи, стає Петро. У його розрахунках, які він озвучує Мазепі, самому гетьману відводиться принизлива роль. Петро фактично перераховує слабкі сторони Мазепи, які вигідні царю: «Тебе / лиш одному я верю здесь, понеже / Ты стар, ты дряхл, одной ногою ты / Уже в гробу и двадцать лет мне / верным / Ты пребывал и, Гетман... ха...ха...ха! / Ненавистен своим ты» [424, с. 86]. Петро

розглядає правління Мазепи як шлях до остаточного знищення української державності: «Но только / Закроешь ты глаза, – гетманства здесь / Уж не видать, где двое правят – душно» [424, с. 86].

Передгетьманом розкривається увесь цинізм царя, який хоче остаточно знищити Україну, що спонукає героя до дій. Письменниця відтворює збіги подій, які впливають на подальший розвиток драматичної ситуації. Мазепа приймає рішення розпочати боротьбу за звільнення від влади Російської імперії. Невдовзі гетьман одержує звістку про можливість визнання Палія правобережним гетьманом і його можливий похід з військом на Україну. Мазепа, який хотів прийняти Палія під своє керівництво, вирішує віддати його царю, щоби він не зчинив руїну по всій Україні. В образах Мазепи і Палія втілені різні уявлення про шляхи і способи державотворення. Палій опирався на народ, якому він давав відчуття відвоєваної волі. Мазепа вважав внутрішні бунти руйнівними і розумів, що Палій зможе збунтувати увесь народ, який Мазепу не підтримував. Палій також вказав гетьманові на його слабе місце – відсутність народної підтримки. Мазепа усунув суперника, але кардинально ситуації не змінив, оскільки у вирішальні моменти боротьби народ його не підтримав, що підтвердило прогнози його опонентів.

У трагедії Мазепа зображений як стратег, який намагається використати навіть несприятливі обставини для своєї головної мети. Проте його рішення вступити у союз зі шведами формується поступово, на нього впливають різні фактори, у тому числі і суто емоційні. Досягнувши певних домовленостей з Карлом, Мазепа вичікує моменту, коли у старшини виникне нагальна потреба звільнитися від влади царя. У результаті його наміри і прагнення старшини співпадають, що забезпечує початкову згуртованість та емоційний запал у намаганні звільнити Україну. Але після поразки Карла і наступного терору, влаштованого Петром, пристрасне бажання представників старшини створити незалежну державу замінюється пошуком найбільшої вигоди для них самих. Мазепа, який у творі перебуває у ситуації відчуженості через свої державницькі дії, не зовсім зрозумілі іншим, у фіналі трагедії опиняється у стані цілковитої самотності.

Ідея Мазепи про вільну Україну у творі набуває символічного значення. Гетьман зазнає поразки, добровільно йде з життя, але в заповіті він зосереджує увагу на побудові незалежної держави, тим самим продовжуючи втілення ідеї державотворення після своєї смерті.

Центральна фігура трагедії «Іван Мазепа» акумулює складні суперечності доби, які визначали історичний розвиток України. Неординарна постать гетьмана стала втіленням тих прагнень, які формували осердя національного духу, незважаючи на фактичне знищення самостійності України. Конфлікт трагедії концентрується навколо образу головного

героя, оскільки його дії впливають на долю всієї України, – поразка Мазепи призвела до тотальної руйнації. Шлях трагічного героя, у свою чергу, визначається здійснюваним ним вибором: гетьман намагається використати можливості для звільнення України в умовах цілковитого гноблення, яке остаточно набуває абсурдного вигляду. Його спроба не вдається і має фатальні наслідки для України. Проте засвідчує прагнення до змін і здатність до рішучих дій. Іван Мазепа зображений як герой, що діяв в умовах постійної небезпеки і непевності, намагаючись знайти найбільш оптимальне для України рішення. Проте він став призвідцем тієї ситуації, якої сам намагався уникнути. Стратегічні розрахунки і прогнози гетьмана не справджуються і обертаються руйнівними наслідками. Він приніс у жертву Палія, щоби уникнути заколотів в Україні. Але після поразки Карла під Полтавою Україна опинилася у стані цілковитої розрухи.

Свідомість гетьмана у трагедії концентрує та перетворює основні ідеї часу, формуючи історичну перспективу, що виявилася нездійсненою. Свідомість героя одночасно представлена у різних вимірах: у вимірі конструювання і прогнозування імовірних сценаріїв історичного розвитку; у вимірі зовнішніх взаємодій. Стратегічне мислення героя виявляється у творенні моделі історичного розвитку, що функціонувала на основі сукупності суперечливих, несприятливих фактів, у результаті взаємодії і керування якими повинна була утворитися національна держава. Письменниця показує поступове окреслення намірів гетьмана як наслідок складної взаємодії зовнішніх чинників і внутрішніх реакцій. Петро розглядає Мазепу як останнього гетьмана, якого ненавидить народ через його вірність російському царю; така нищівна оцінка переводить потаємні наміри героя на рівень рішучого здійснення. Л. Старицька-Черняхівська відображає функціонування свідомості гетьмана через проєкції, які конструює герой, та через результати їхнього втілення у реальності.

До жанру трагедії варто зарахувати твір Л. Старицької-Черняхівської «Розбійник Кармелюк» (1926). Центральною фігурою твору виступає легендарний борець за свободу покріпачених українців Кармелюк [523]. В образі Кармелюка простежуються риси трагічного героя. Він самовіддано бореться за загальнонародну справу, жертвуючи особистими інтересами. Герой самотужки розпочинає боротьбу проти цілої системи поневолення. Відстоюючи принципи справедливості, він стикається із морально-етичними дилемами, які не мають однозначного вирішення і провокують серйозний внутрішній конфлікт у свідомості героя. Внутрішній особистісний конфлікт стає важливою частиною конфлікту твору, який, крім особистісної, розгортається також у сфері міжстанових та внутрішньостанових відносин.

Художня специфіка трагедії обумовлюється кореляціями із романом М. Старицького. Л. Процьок стверджує: «Тут відбувається трансформація

родо-жанрової форми від епосу до драми, оскільки для інсценізації було обрано один із прозових творів Михайла Старицького – роман «Разбойник Кармелюк» [360, с. 156]. В. Швець наголошує на ролі претексту: «Неокласичні жанрові домінанти характерні для історико-героїчної драми «Розбійник Кармелюк», що написана під значним впливом однойменного роману батька письменниці – М.Старицького, з багатьма подібними персонажами, з перенесенням окремих епізодів» [499, с. 10].

Проекція єдиного конфлікту твору, який базується на протиставленні правди і кривди, у різні сфери індивідуального та суспільного буття, призводить до домінування трагічного начала. Ускладнюючи таким способом трагічний конфлікт, авторка посилює кожен з аспектів його художнього вираження. Розвиток дії засвідчує нагромадження непримиренних суперечностей, долаючи які головний герой проходить через трансформаційні процеси. Перед ним розкриваються нові рівні розуміння буттєвої діалектики, які вносять корективи в його уявлення про справедливість. Ідея справедливості Кармелюка, з якої розпочався організований ним повстанський рух, у результаті втілення в дійсність провокує низку вкрай негативних проявів.

Переоцінка цінностей головного героя призводить до опосередкованого руйнування встановлених особистісних зв'язків, що у силу непереборних обставин стає причиною його загибелі. Кармелюк показаний як харизматичний лідер. Якщо у розбійників емоційна залежність від отамана обмежується ситуацією боротьби з поневоленням, то в Уляни вона стає всепоглинаючою й руйнівною. Потреба Кармелюка у справедливості, яку він не зміг реалізувати через моральну неперебірливість своїх прибічників, перетворюється на недосяжний символ праведної боротьби.

Унікальність образу Кармелюка драматург підкреслює за допомогою виключних рис його характеру. З-поміж інших дійових осіб Кармелюка вирізняє його глобальна мета. Його діяльність спрямована на утвердження справедливості в умовах кріпацтва. Проте погляди Кармелюка з одного боку випереджали час і стан розвитку колективної свідомості, оскільки він зрозумів нагальну потребу визволення українського народу від кріпацтва й намагався діяти виключно в загальнонародних інтересах. З іншого – процес реалізації намірів Кармелюка показав вразливість й суперечливість його ідеї звільнення. Справедливість, яку він намагався утвердити, виявлялася достатньо відносною і неоднозначною. Пограбування панів задля того, щоби наділити награваним бідних, призводило до непередбачуваних негативних наслідків. Саме явище пограбування розмивало межі морально прийнятних дій і вчинків, а для багатьох послідовників народного ватажка ставало самоціллю.

Якщо Кармелюк намагався грабунком справедливо перерозподілити ресурси між панамі та бідняками, то багато хто з його розбійників грабував бідняків й знущався над ними для власного збагачення. П'ятеро розбійників під керівництвом Кармелюка демонструють йому обернену сторону його ідеї справедливості, яка виявилася ще більш потворною, ніж кріпосницька система, проти якої виступив народний герой. У творі показано три випадки злочинів, які вчинили розбійники проти бідняків. Хронологія злочинів свідчила про недовірність смертної кари, на чому наголошували і покарані Кармелюком розбійники.

Авторка подає історію життя розбійника Сибірного, який першим здійснив злочин проти бідняків. Сибірний, який впродовж життя потерпав від насильства, вирішив чинити насильство над іншими. Він заперечує ідеї справедливості Кармелюка, протиставляючи їм власні деструктивні уявлення про помсту. Розбійник визнає свій злочин і готовий прийняти покарання, але попереджає Кармелюка про незнищенність прагнення помсти і особистої наживи, яким керуються розбійники. В останніх двох розбійників-злочинців, яких Кармелюк вже не карає, оскільки розуміє, що це не змінить ситуації, взагалі сформувався уявлення про їхнє право грабувати населення задля особистих потреб.

Кармелюк, який був натхненником повстанського руху, вирішує скласти із себе повноваження керівника, коли усвідомлює, що його прибічники своїми діями деформують його ідею. Л. Старицька-Черняхівська наголошує на масштабі особистості народного героя: він виходить за межі суто особистісних прагнень; його діяльність спрямована на досягнення всезагального блага; він усвідомлює взаємозаперечність боротьби за волю й грабунку заради особистого збагачення. Водночас така позиція відмежовує його від товаришів, частина яких переслідувала насамперед корисливі цілі. З-поміж маси розбійників він виокремлює лише декількох прибічників (діда, Андрія, Осогноста), які розділяють його ідеалістичні наміри. Кармелюк усвідомлює неможливість подолання деструктивних тенденцій. Він твердить: «То з галиччю не врятуєш тої справи, за яку ми повстали» [425, с. 92]. Він усвідомлює рівнозначність засобів і мети досягнення.

Оскільки Кармелюк виступає у трагедії центральною фігурою, то конфлікт у різних виявах зосереджується навколо нього. Спочатку герой рішуче виступає проти шляхти, яка знущався над кріпаками. Пізніше він вступає у жорстке протистояння із власними прибічниками, які чинять злочини супроти незахищеного населення. Вирішального значення набуває вимушене особистісне протистояння Кармелюка із його коханкою. Драматург підкреслює парадоксальні факти у житті Кармелюка, поєднуючи його високі поривання, здатність спричинювати радикальні зміни у

суспільстві із неспроможністю захистити себе в особистій сфері. Народний герой, який розпочав велике повстання, активно борючись із соціальною несправедливістю, через моральні перестороги відмовився продовжувати боротьбу, коли вона почала перетворюватися на здирицтво, став жертвою одержимості і ревнощів закоханої у нього жінки.

Взаємини Кармелюка із дружиною Мариною і коханкою Уляною стають причиною його внутрішнього нерозв'язного конфлікту, що, зрештою призводить Кармелюка до загибелі. Марина змусила Кармелюка замислитись над істотними суперечностями його діяльності, адже його боротьба за народне звільнення прирекла його власну сім'ю на тяжкі випробування. З цієї причини, Марина, яка разом з дітьми опинилася у ролі жертви панської сваволі, не підтримувала повстанський рух Кармелюка. Героїня також відобразила сумніви самого Кармелюка, який спостерігав суперечливі наслідки своєї боротьби, що приносила лише частковий ефект. Він замислювався: «Чи рано вийшов я?» [425, с. 92].

Намагання Кармелюка спокутувати провину перед близькими за їхні поневірвання наштовхується на шалену протидію з боку Уляни, яка зосередила смисл свого буття в Кармелюкові. Вона прямо заявляла про надмірну емоційну залежність від Кармелюка й вимагала від нього відповідності власним нав'язливим станам. Заради власного хворобливого захоплення Уляна посприяла порятункові Кармелюка з каторги, але стала причиною його загибелі, коли зрозуміла, що Кармелюк мимоволі позбавляв її можливості втілювати свої хворобливі почуття.

В образі Уляни, як і в образі каторжника Сибірного, виокремлюються руйнівницькі прагнення, які виникли під впливом пережитого ними поневолення. В Уляни та Сибірного егоїстичні потреби набули потворного вигляду. На відміну від них, у Кармелюка, який пережив жорстоку несправедливість кріпацького існування, сформувався намір змінити несправедливий соціальний устрій. Основне його стремління було спрямоване на покращення життя бідняків. Драматург акцентує увагу на самовідданості і саможертвості Кармелюка заради справи, що надає величності образу народного героя. Неординарність образу Кармелюка простежується і в стратегії боротьби з польською шляхтою та москалями, коли герой не просто свідомо йде на ризик, а й відверто насміхається над ворогами, розігруючи перед ними справжні вистави. Гра Кармелюка сприяє своєрідному перевертанню відносин між дійовими особами. В одному епізоді Кармелюк, замаскувавшись у графа Замойського, змусив панів добровільно підкоритися йому для їхнього нібито порятунку від самого Кармелюка. В іншому епізоді Кармелюк заради порятунку вдається до перевдягання й двічі розіграє перед панами свою зацікавленість в знешкодженні себе самого.



Л. Старицька-Черняхівська посилює романтичне начало в образі Кармелюка, підкреслюючи його незвичайність. Герой вирізняється з-поміж кріпаків освіченістю; він спроможний підняти масштабне повстання; він здатний нестандартно мислити; він намагається досягнути високої мети, а його дії мають альтруїстичний характер. Герой обирає шлях спротиву, коли соціальне насильство проти нього самого та його родини набуває абсолютно цинічного вигляду. Герой відмовляється терпіти приниження і коритися, тим самим він не тільки виходить за межі кріпацької психології, а й демонструє можливість відносно вільного існування. Водночас він стає виразником ще цілком не усвідомлених прагнень усього пригнобленого українського народу.

Драматург окреслює передумови формування бунтівних настроїв Кармелюка. Разом з паничами Пігульськими він побував у Парижі, де не тільки здобув знання, а й побачив інший соціальний уклад. Повернувшись в Україну, він висловлював протест проти негуманного ставлення до кріпаків. Апофеозом несправедливості став обмін самого Кармелюка на породистих хортів. З-поміж інших кріпаків його вирізняє обурення жорстоким ставленням до поневолених селян та й взагалі системою кріпацтва, яке досягає апогею після цинічного нехтування його природними людськими правами. У героя формується думка про необхідність спротиву, що також виокремлює героя із загалу кріпаків, які звикли страждати та коритися.

Дійові особи твору міфологізують образ Кармелюка, наголошуючи на його виключних здібностях та переповідаючи неймовірні історії про його діяння. Для розбійників Кармелюк став втіленням перемоги за найнебезпечніших умов. Один із них стверджував: «Як ідеш за ним так і страху тобі нема, здається, один на сотню кинувся-б, перемиг-би всіх!» [425, с. 42].

У трагедії прагнення до волі стає показником національної свідомості – проводиться своєрідна паралель між повстанням Гонти та Залізняка і повстанським рухом Кармелюка, що свідчить про усталену традицію боротьби за волю. Хоча масштабне повстання Гонти і Залізняка було придушене, ватажків жорстоко покарали, Запорізьку Січ зруйнували, а весь народ опинився у неволі, потреба боротьби за свободу не зникла. Колишній гайдамака дід Максим першим долучається до Кармелюка, який невдовзі піднімає на боротьбу усе Поділля.

Крім національного, у творі увиразнюється і загальнолюдське прагнення до свободи. Осогност порівнював Кармелюка зі Спартаком, що викликало у Кармелюка роздуми про сумні закономірності фіналу повстанських рухів й водночас про незнищенність самої ідеї відвоювання свободи. Кармелюк вбачає свою місію у вираженні й утвердженні ідеї свободи. Суголосність намірів народного героя й українського народу

відображається у народній пісні про Кармелюка, яка у виконанні його самого набуває експресивності і символічності.

Кармелюк підводить підсумок своєї діяльності, який свідчить про істотну переоцінку мотивів повстанського руху, реального становища й ролі самого Кармелюка: «Нема до чого вертатись, Уляно, зрозумій ти: я встав шукати правди. Зарозумілий, задумав вернути людям волю, перевернути все життя, наставити свій правдивий закон. А в ту правду хто вірив? Старезний дід, плохий Андрій, учений Осогност, та я, всесвітній дурень, – розбійник Кармелюк!» [425, с. 106]. Герой переоцінює своє первинні наміри з позиції здобутого досвіду, що істотно скоректував ідеї персонажа, з яких розпочалася його боротьба.

Л. Старицька-Черняхівська використовує своєрідні художні повтори, які увиразнюють трагічну визначеність фіналу твору. У розмові з Уляною Кармелюк переосмислює увесь свій пройдений шлях, усвідомлює свої помилки й відзначає свою моральну спустошеність, називаючи себе мертвим. «Хіба не бачиш, що мертвий я?... Хотів побороти правду, а заподівав кривду всім...» [425, с. 100]. Символічними є повторювані крики пугача, які звучали як «поховав» [425, с. 105], та образ страченого Сибірного, який являвся Кармелюкові. Образ мертвого листа, гнаного вітром, нагадав Кармелюкові його власний стан після пережитих розчарувань. Невдовзі Кармелюк гине від кулі з вини Уляни.

У трагедії «Розбійник Кармелюк» Л. Старицька-Черняхівська репрезентувала образ відомого історичного діяча через зображення різних аспектів його діяльності, що у сукупності забезпечило створення цілісного образу народного героя. Цілісність образу Кармелюка обумовлювалася намаганням героя підпорядкувати своє життя служінню ідеї визволення народу. Спроби Кармелюка реалізувати глобальну мету пов'язані із масштабними суперечностями, які породжують головний конфлікт твору, – боротьбу за свободу.

Боротьба за свободу показана у зовнішніх зіткненнях і протистояннях та через внутрішні проекції у свідомості Кармелюка. Герой проходить через нездоланні суперечності соціального (міжстанового та внутрішньостанового) та особистісного характеру. Драматург зображає трансформаційні процеси у свідомості героя, які відбуваються у процесі цієї боротьби, оскільки внаслідок втілення у дійсність ідеї набувають зовсім іншого вигляду. Процес переосмислення, у результаті якого Кармелюк усвідомлює неоднозначність здійснених змін та їхню вибірковість, призводить до формування у героя гострого внутрішнього конфлікту. Свідомість героя, охоплена внутрішнім конфліктом, водночас репрезентує розуміння багатовимірності конфлікту як наслідку складних взаємодій сукупності внутрішніх і зовнішніх суперечностей.

Трагедії Л. Старицької-Черняхівського «Іван Мазепа» та «Розбійник Кармелюк» присвячені видатним особам, які намагалися змінити хід української історії, відвоювавши й утвердивши права українського народу. Герої творів драматурга вдаються до радикальних дій заради визволення, проте зазнають поразки. Причиною поразки у боротьбі із зовнішніми ворогами виступає внутрішня розрізненість народу й брак глобальної об'єднуючої ідеї. Драматург у трагедіях повсякчас підкреслює прагнення українців здобути незалежність, водночас вона наголошує на відсутності внутрішньої консолідованості. Драматичний конфлікт у творах базується на протиставленні різних ідей про перспективи розвитку української держави.

Особливості відображення свідомості дійових осіб у драмі «Напередодні», трагедії «Іван Мазепа», «Розбійник Кармелюк» обумовлюються показом масштабних намірів і дій видатних культурних й історичних діячів, реалізація яких у дійсності супроводжується глобальними перешкодами. Письменниця відтворює всеохопність свідомості дійових осіб, що парадоксально перешкоджає втіленню ідей героїв як таких, що випереджають історичний час. У творах показуються складні взаємодії свідомості дійових осіб із зовнішньою реальністю, результатами яких стають зовнішні зміни, що мають значний вплив на масове світосприйняття, соціальну структуру, подальший історичний розвиток, та наступні переосмислення героїв.

У творчості М. Семенка, яку А. Біла називає «розмаїтою та інтенсивною» [59, с. 23], важливу роль відіграє лірична драма «Маруся Богуславка» (1923). У ліричній драмі М. Семенка представлене втілення та художня інтерпретація образу героїні українських народних дум про Марусю Богуславку. М. Сулима відзначає: «У 1927 р. М.Семенко видав ліричну драму «Маруся Богуславка», в якій звернувся до відомої історії про українку, бранку турецького султана, що стала його коханкою» [434, с. 72]. Дослідник називає письменника одним із «чільних діячів української культури 1920-х років» [432, с. 119]. Жанр ліричної драми обумовлює вияскравлення емоційного начала та визначеність художньої структури твору динамікою внутрішніх процесів. Свідомість героїні конструює площини розгортання драматичної дії, утворюючи складні переплетення різних онтологічних проєкцій. Драматург показує внутрішні імпульси, які набувають конститутивного значення у свідомості Марусі Богуславки, через співвідношення із зовнішніми реаліями та їхній взаємний вплив. М. де Унамуно спостерігає єдність внутрішніх та зовнішніх проявів, які формують простір існування людини: «Дуже важливо живо відчуті і глибоко усвідомити цей зв'язок між нашою свідомістю і світом, зрозуміти, що в тій же мірі, в якій ми є його творінням, цей світ є і нашим творінням» [458, с. 221].

Автор розпочинає твір із загостреного внутрішнього конфлікту героїні, яка страждає від болісних рефлексій над смислом буття. Проте внутрішні суперечності героїні відображаються у пісні невольників, яка відтворює вузлові перипетії життя героїні й викликані ними почуття Марусі Богуславки. «Чого я тут? / Чого ця вічна туга?» [393, с. 232]. М. Ткачук відзначає: «Він [автор] висвітлює світ почуттів Марусі Богуславки та її національні прагнення, акцентуючи увагу на її особистій драмі» [452, с. 81]. М. Семенко розкриває сутність конфлікту через зіставлення протилежних інтенцій героїні, що визначаються й співвідносяться із зовнішніми реаліями. Хаотичність внутрішніх переживань Марусі Богуславки спричинюється різними формами почуття любові, що проявляється в особистісній та національній площині. Рівнозначні за силою переживання, але морально несумісні емоційні прояви зумовлюють анігіляційний характер рефлексій і рішень героїні, спроектованих у пісні невольників.

Драматург показує площину перетину між вираженням інтенцій дійових осіб у різних репрезентаціях. Х. Ортега-і-Гассет стверджує: «Поет примножує, розширяє світ, додаючи до того реального, що вже існує саме по собі, новий, ірреальний материк» [333, с. 70]. Відображення свідомості Марусі охоплює взаємозумовлені, проте заплутані, міркування та емоції героїні. Пісні невольників віддзеркалюють страждання великої кількості українців-невольників, що кристалізують неперебутний смисл, який висвічує невидимі до того контури у внутрішньому сум'ятті героїні. Ж. Дельоз наголошує: «Але позначуване взагалі належить до порядку того, що пізнається, а пізнаване підкоряється закону поступального руху, переходу з рівня на рівень, – рівні над рівнями» [139, с. 70]. У творі М. Семенка через атрибути зовнішньої дійсності окреслюються параметри внутрішньої реальності героїні.

В образах візиря і сторожа також відображаються проекції сумнівів Марусі Богуславки. Візир віддзеркалює певні спостережені ним прикмети існування Марусі Богуславки, проте форма проекції спотворюється накладанням егоїстичних прагнень персонажа. Сторож сприймає Марусю як однодумницю, виявляючи безумовну відданість пам'яті про батьківщину, якої у Марусі немає через домінування особистісних почуттів над національними. Проте в образі героїні письменник одночасно підкреслює її особистісний вибір, що нівелює її національну сутність, та саможертвність заради співвітчизників.

М. Семенко подає проекції внутрішніх станів Марусі у пісні невольників, в уявленнях візиря та сторожа, підкреслюючи неоднозначність внутрішньої боротьби. Автор показує незнищенність духу різними способами. Незважаючи на сильний зовнішній тиск, внутрішні сили дійових осіб забезпечують можливість протистояння. Візир змушує

невільників припинити спів, проте візир виходить, а пісня продовжується. Письменник визначає різні позиції дійових осіб. Сторож сподівається на визволення з неволі, Маруся ж прагне тільки визволити інших. Проте вони об'єднують зусилля заради звільнення невольників, хоча цілі у них різні.

Автор відтворює діалог Марусі і невольників з народних дум, зберігаючи настрої та стиль першотворів. І в народних думках, і в драмі М. Семенка спостерігається подібне відображення головних смислових елементів. Автор підкреслює тридцятирічне поневолення козаків і появу несподіваної можливості порятунку, ключова роль у якому належить Марусі. А. Бергсон підкреслює: «Безперервність зміни, збереження минулого в теперішньому, істинна тривалість, – ось якими, очевидно, є властивості живої істоти, спільні з властивостями свідомості» [56, с. 26]. Пам'ять козаків про минуле утворює їхню альтернативну реальність. У ліричній поемі розкривається взаємозв'язки між образом головної героїні та розвитком драматичної дії. Сумніви Марусі стосуються тільки її власного самовизначення, але її рішення звільнити поневолених українців цілком визначені, й впливають на подальше розгортання подій.

Образ Великодня, який символізує свободу та відродження, має важливе композиційне і смислове значення у драмі. Маруся Богуславка нагадує невольникам про Великдень в Україні; вона повідомляє козакам про свій намір звільнити їх у день свята; сторож планує втечу із неволі на Великдень; гасло втікачів «Великдень» стає вираженням ідеї звільнення.

М. Семенко увиразнює певну нетиповість образу української бранки. Маруся Богуславка одержує достатньо високий статус на чужині завдяки закоханості султана. Неординарність образу Марусі виявляється у здатності викликати почуття захоплення не лише у закоханого султана, а й у дійових осіб (візиря, туркені), які ставляться до неї недоброзичливо. Автор змальовує різні аспекти особистості героїні. Він показує Марусю як цікаву для інших та сильну особистість, водночас підкреслюючи наслідки асиміляційних процесів, яких вона зазнала. Почуття любові до султана сприяє пристосуванню Марусі до ворожого суспільства. Її нова роль стає важливішою за національні відчуття. Водночас дії Марусі утверджують домінування гуманістичних цінностей та її здатність до самопожертви.

Письменник загострює зовнішній конфлікт через зображення прихованого протиборства. Позиція Марусі перешкоджає втіленню егоїстичних прагнень окремих персонажів (візиря, кохання якого Маруся відкинула; туркені, до якої султан втратив цікавість), що стає причиною формування інтриги, яка у фіналі опосередковано призводить до загибелі головної героїні. Автор використовує прийом видіння задля підсилення

неминучості фіналу. В образі туркені втілюється негативні цілі й відповідні до них негативні передбачення, які здійснюються.

Любовна колізія у ліричній драмі демонструє внутрішню розколотість свідомості Марусі Богуславки. На початку і у фіналі твору увиразнюється образ моря, яке для героїні символізує спосіб позбавлення від болісного роздвоєння. Маруся відмовляється повертатися в Україну через усвідомлену втрату національної самоідентичності. Проте вона жертвує своїм коханням до султана, щоби порятувати невільників. Автор зіставляє в образі однієї дійової особи національний конформізм зі здатністю до самозречення заради своїх співвітчизників.

### **3.2. Свідомість героя у світлі неореалістичного історизму (драматичні твори К. Буревія, Г. Хоткевича)**

К. Буревій у драмі «Павло Полуботок» (1928) торкається важливих проблем національного самовизначення [34]. Фокусує увагу на постаті Павла Полуботка, який стає центральною фігурою у драмі, драматург подає художню інтерпретацію складних історичних процесів, які відбувалися в українській державі у XVIII столітті. Ю. Ковалів відзначає прикметну особливість твору, зосередженого на відображенні історичного буття та свідомості козацької старшини: «К. Буревій показав національну дійсність без апеляції до національної стихії, що було характерним для української історичної драми» [202, с. 526]. І. Михайлин вказує на історичну достовірність твору та його знаковість для самого автора: «Драма «Павло Полуботок» є виразом духовних шукань К. Буревія» [302, с. 118]. О. Іванова стверджує, що «драма «Павло Полуботок» відзначається максимальною точністю в дотриманні історичних фактів» [174, с. 154].

У творі письменник досліджує світоглядні зміни у свідомості головного героя, спричинені низкою подій загальнодержавного значення, та відтворює їхні наступні проєкції на зовнішню реальність.

Побудова образу героя базується на зіставленні різних рівнів усвідомленості, які характеризують гетьмана на певних етапах історичного руху і засвідчують істотні внутрішні перетворення у свідомості героя, що визначають формування остаточної, але уже недосяжної, концепції історичного розвитку Павла Полуботка. Якщо спочатку Полуботок утверджував ідею можливості паритетних взаємин України з Росією, то у фіналі він приходиться до переконання про необхідність реального відвойовування незалежності України. В образі наказного гетьмана драматург підкреслює певну поміркованість, досвід, що сприяють формуванню його власної позиції, яка не залежить від суспільних тенденцій

та кон'юнктури. Послідовне утвердження його переконань простежується і в неприйнятті нерівноправної спілки Мазепи з Росією, як він її оцінює, і в самостійних спробах переконати російського царя у потребі дотримання українських вольностей.

Проте погляди Полуботка кардинально змінюються у Петропавлівській фортеці. На фоні агресивних дій Петра (він ув'язнює Полуботка; пропонує йому принизливу роль маріонеткового гетьмана або принизливу смерть; продовжує політику поневолення), Полуботок приходиться до розуміння необхідності відповідних реакцій і вчинків. Таким способом автор зображає істотні трансформаційні процеси у свідомості головного героя.

Драматург своєрідно використовує протиставлення Полуботка й Скоропадського. Він зіставляє двох претендентів на посаду гетьмана, підкреслюючи розум першого. Водночас рівні свідомості Полуботка і Скоропадського виявляються неспівмірними, що підтверджують продемонстровані дійовими особами переконання, наміри, дії. Скоропадський виконує роль фіктивного гетьмана, натомість Полуботок виявляє державницьке мислення й діє як державник. Петро підлаштовує обрання гетьманом Скоропадського, якого називає «йолопом», задля цілковитого підпорядкування України. Під час і після недолугого гетьманування Скоропадського Полуботок виявляє політичну волю, тим самим певною мірою впорядковуючи внутрішню ситуацію в Україні. Тому, для Полуботка, який виявив лідерські якості і намагався укріпити українську державу, ультимативна пропозиція Петра про фіктивну посаду гетьмана виявилася неприйнятною.

К. Буревій зіставляє цілі Полуботка і Петра й показує різні виміри свідомості дійових осіб. Полуботок намагався подолати зовнішню залежність влади гетьмана і розбудувати українську державу; Петро хотів остаточно знищити гетьманство в Україні, гарантуючи собі безпеку власної імперії, що складалася із розрізнених частин.

Драматург відобразив руйнівні для українського народу вимоги царату, на які йшов Полуботок через залежність від Росії, й водночас наголосив на певних морально-етичних межах, які герой не переступав. Якщо Полуботок, відчуваючи певну безвихідь, погодився очолити роботи на Ладозькому каналі, де гинули козаки, то принизливу пропозицію царя про фактичне знищення гетьманства за участю його самого він відкинув.

Драматург визначає найгостріші проблеми, від яких потерпало українське суспільство: зрадництво; відірваність української старшини від народу; незахищеність українського народу від внутрішнього та зовнішнього гноблення. Письменник розкриває причини кризових суспільних явищ, пов'язуючи їх із низьким рівнем свідомості козацької старшини.

К. Буревій представляє два епізоди зради, які призвели до масштабного нищення українського народу та остаточного занепаду української держави. У драмі наголошується на моральній деградації представників української старшини, які розцінювали зраду лише як спосіб здобуття особистих привілеїв у російського царя. Міцна оборона Батурина впала через зраду старшини Івана Носа, у результаті чого гетьманську столицю зруйнували, а жителів повбивали. Запорізьку Січ, яка була втіленням незалежності і потужності української держави, знищили за допомогою українського полковника Галагана.

У драмі автор висвітлює проблему відокремленості українського народу від політичного життя, підкреслюючи його цілковиту безправність і зумовлені таким становищем трагічні наслідки. Сотник Забіла стверджував: «...нарид нічого не знає про те, що діється вгорі» [77, с. 67]. К. Буревій підкреслює нерозуміння народом смислу нав'язуваних їм негативних процесів. Про це свідчить промовистий епізод з утворенням Малоросійської Колегії задля цілковитого контролю діяльності гетьмана царем. Проте народ не мав жодного уявлення про її функції, що підтверджувала почута сотником розмова. На запитання хлопчика про колегію його батько відповів: «А хто його, синку, знає! Мабуть, сестра цариці, або жінка якого гетьмана!!!» [77, с. 67].

Забіла розглядав ситуацію в Україні виключно у негативному ракурсі й наголошував на відсутності подальших перспектив для розвитку держави. Його негативні рефлексії зрештою перетворили його на безвільного і безпорадного зрадника. Проте він вказував на важливу проблему суспільно-політичного життя, яка визначала ослабленість України у зовнішньому протистоянні. Сотник викривав панівну верству, яка виснажувала український народ та сприяла подальшому роздрібненню України. Він вважав неможливим подолання сваволі українських панів й прирівнював їх до зовнішніх ворогів: «У нас що не полковник, то й цар, що не сотник, то й магнат.... Мені здається, що однаково, хто б не посів Україну: чи своя шляхта, чи польська, татари чи москалі...» [77, с. 68].

Водночас автор аналізує складні перипетії історичного поступу українського народу, що свідчили про постійну загрозу незалежності й цілісності України. Козак Книш розмірковує: «Хіба ми на те з неволі лядської вибилися, щоб у царську неволю було попасти?» [77, с. 7]. Міркування героя стають вираженням ідей, що визрівали у суспільній свідомості і засвідчували формування нового рівня розуміння.

Дійові особи твору визначають ключові фігури української історії – Хмельницького та Мазепу. Гультяй говорить про великі сподівання народу на цих гетьманів: «Від Богдана аж до Івана не було гетьмана» [77, с. 7]. Він відзначає страшні наслідки поразки Мазепи: «А він завів нарид у



московську неволю та й сам утік» [77, с. 7]. Драматург увиразнює трагізм української історії через відображення стану постійної бездержавності; за допомогою концентрації уваги на найсильніших гетьманах, діяльність яких у кінцевому рахунку призвела до нищівних поразок у державотворенні.

У драмі вибори нового гетьмана після розгрому Мазепи обумовлювалися політичною доцільністю в умовах російського терору. Петро оголосив Мазепу зрадником, наказав повісити його опудало й жорстоко розправлявся із його прибічниками. Оскільки Полуботок був помітною політичною фігурою, не підтримував Мазепу, то для народу він виявлявся прийнятним кандидатом за вкрай складної політичної ситуації в Україні. Полуботок заявив свою позицію: «Я не був підніжком у Мазепи й не стану підніжком у Москви, бо завжди стояв і стоятиму за те, щоб наша спілка з Москвою була гідна нашої країни. Це спілка рівного з рівним» [77, с. 9-10]. Кандидатуру Скоропадського, який усіяко запобігав перед царем і цілковито залежав від дружини Насті, висувають з глузливими намірами.

Драматург розкриває механізм нібито вільних виборів гетьмана, але насправді визначених і керованих Петром. Погрози царя та його маніпуляції українською старшиною призводять до обрання гетьманом Скоропадського. Одержання Полуботком земель від Петра, яке стає компенсацією за гетьманську посаду, дає підстави кошовому Костеві Гордієнку назвати його зрадником. Гордієнко звинувачує Полуботка, вказуючи на найсерйознішу проблему українського суспільства: «Залили кров'ю Україну, віддали москалям на поталу і тепер бенкети на крові справляєте?» [77, с. 32]. Проте драматург показує достатньо високий рівень свідомості Полуботка, що істотно вирізняє його з-поміж більшої частини представників козацької старшини. Герой виявляє турботу про збереження інституту гетьманства; радячи обрати задля цього Скоропадського, він виявляє стратегічне мислення. Але герой не може прорахувати усіх імовірних наслідків, й гетьманство Скоропадського стає вкрай руйнівним. Полуботок не полишає намірів прилучитися до активної політичної діяльності, але намагається зробити це дипломатичними методами.

Прикметним є посилення іронічного начала під час обрання Скоропадського. З одного боку такі інсценовані вибори відповідають ситуації поневолення. З іншого – вказують на вимушене знецінення козацьких звичаїв й подальші негативні наслідки. Важливого значення в епізоді виборів драматург надає підтексту і прогнозуванню. Обираючи гетьманом людину, яка не збирається захищати національні інтереси й самостійно керувати державою, українське суспільство прирікає себе на подальший занепад.

Граничної карикатурності гетьманство Скоропадського набуває тоді, коли практичне керування державою здійснює його дружина Настя. Її керівництво зводиться до загарбання матеріальних ресурсів, які вона

незаконно розподіляє між своїми родичами, й подальшого визискування українців. Смісл подібного керівництва державою драматург розкриває в найбільш абсурдній картині твору. Настя вбирається у гетьманський одяг, бере булаву й сідає на місце гетьмана. У такому вигляді її застає Полуботок. Він виганяє її з гетьманського місця, відбирає гетьманські клейноди й одяг, щоби віддати Скоропадському. Полуботок радив обрати недолугого Скоропадського, аби не розгнівити царя й зберегти інститут гетьманства. Епізод із Настею демонструє йому наслідки; виганяючи Настю, він намагається повернути ситуацію у рамки державної доцільності.

Полуботок прагнув утвердити власну позицію, яка являла собою своєрідний компроміс між протиборчими силами. Виразниками непримиренних протиборчих сил стали Пилип Орлик, наступник Мазепи, який намагався звільнити Україну від російської неволі, та Скоропадський, який вів Україну до цілковитого поневолення. Полуботок заявляв: «Я вибрав собі третій шлях – союз України з Москвою, як рівної з рівним» [77, с. 32]. На особливостях світогляду наказного гетьмана акцентує увагу Л. Ромащенко: «Відтак Павло Полуботок в однойменній драмі К. Буревія, написаній 1928 року, постає національно зорієнтованим державним діячем, який виступає проти нівеляції української нації, обстоює її рівноправність у союзі з Росією» [371, с. 13].

Письменник зіставляє проєкції свідомості головного героя та об'єктивну історичну реальність, вказуючи на істотні розбіжності, які не зміг прорахувати, а потім вчасно помітити, наказний гетьман. Невиправдана впевненість героя в однозначному сприйнятті його ідей, стає причиною загибелі Полуботка. Герой переконував інших дійових осіб в обґрунтованості й вваженості його позиції, яка повинна була, за його задумами, забезпечити мирне вирішення конфлікту і налагодження стосунків з Росією. Проте драматург поступово розкриває ілюзорність переконань Полуботка, до розуміння якої герой приходив перед смертю. Автор послідовно показує великодержавні зазіхання й жорстоку нетерпимість Петра до намагань українців здобути незалежність, що робить сподівання Полуботка необґрунтованими.

Драматург зображає Полуботка як людину дії, що робить спроби покращити ситуацію в умовах російського гноблення. У драмі гетьманування Полуботка стає противагою негативним явищам часу правління Скоропадського. Генеральний писар Савич відзначає відчутні позитивні аспекти діяльності Полуботка, що стають матеріалізованим вираженням і підтвердженням його ідей: намагання дбати про добробут народу й захистити його від сваволі панів та старшини, врегулювання судової системи.

Хоча Полуботкові не вдається досягнути своєї мети, він усвідомлює важливість своєї місії, яка вимагає від нього самовідданості й жертовності. Синові Андрію він говорить про необхідність підпорядкування особистих емоцій служінню державній меті. Полуботок спостерігає руйнівні дії царя й відчуває власну відповідальність за ситуацію в Україні. Він стверджує: «Цар знову порушує наші вольності. Я мушу зробити опір, щоб удержати в силі пункти Богдана Хмельницького» [77, с. 54-55]. Проте царя він ідеалізує: «Государ наш – такого великого розуму людина, що з ним можна говорити по правді» [77, с. 82].

Коли Полуботок викладає старшині свій сценарій взаємин із царем, він наголошує на власних ідеалістичних переконаннях, які не відповідають жорсткій політиці Петра. Драматург відображає домінуючі у свідомості наказного гетьмана ілюзії, які до певного моменту позбавляли героя можливості зрозуміти ті процеси, які відбувалися в об'єктивній реальності. Полуботок вважав, що внутрішні позитивні якості і віра в справедливість української делегації зможуть переконати царя, який насправді був зацікавлений у максимальному укріпленні власного диктату. Полуботок наголошував: «Я певен, що коли ми зуміємо стати перед царем, як вільні й чесні сини незалежної вітчизни, то дійдем свого на законних підставах» [77, с. 82].

До моменту ув'язнення у Петропавлівській фортеці Полуботок вірив у можливість і необхідність законного відновлення українських вольностей. Якщо спочатку він протиставляв мирні способи вирішення конфлікту збройним, то перед смертю прийшов до протилежного розуміння. Розмова ув'язненого Полуботка з царем призводить до остаточного руйнування його ілюзій; Полуботок зрозумів, що їхні цілі були абсолютно протилежними й несумісними. Його сподівання утвердити права українського народу шляхом мирних переговорів були марними, оскільки в незалежності України Петро вбачав загрози для своєї імперії. Цар обґрунтовує Полуботкові виключну необхідність підневільного існування українського народу і підкорення самого Полуботка. Полуботок відмовився від зрадницької пропозиції. Він заявив: «Не хочу помагати тобі нищити Україну» [77, с. 96], «В неволі щастя немає» [77, с. 96]. Епізод у фортеці виконує роль вирішального поворотного моменту в усвідомленні істини героєм. В. Петров стверджує: «Написана з живим боєм і високим піднесенням, сцена зустрічі царя Петра з ув'язненим Полуботком в казематі Шлісельбурзької фортеці складає найсильніше місце в п'єсі Буревія» [351, с. 41].

У своїй запаленій хворобою уяві Полуботок відтворює епізод зустрічі із кошовим запорізького війська Костем Гордієнком задля того, щоб засвідчити свою запізнену згоду на повстання. Переосмислені спогади Полуботка виражають «реінтерпретацію минулого» [217, с. 205], за словами

Н. Копистянської. В останні хвилини життя Полуботок відчуває радість і піднесення від уявлених картин відвоювання свободи. У Полуботка кристалізується думка про єдиний спосіб боротьби. Він абсолютизує потребу нищівного повстання: «Усе згорить, крім наших вольностей!» [77, с. 97].

Прагнення Полуботка відстояти незалежність України викликало серйозний спротив всередині країни. Найбагатші представники старшини відмовилися підтримати його ініціативи, які загрожували їхнім статкам. Дружина покійного гетьмана Скоропадського співпрацювала з президентом Малоросійської Колегії, задля того, щоб позбутися Полуботка. Тому у драмі ідеї державотворення, які ґрунтувалися на міцних правових засадах, не мали реалізації в умовах суспільно-політичної сваволі через внутрішній розкол та зовнішню агресію, що виявлялися взаємопов'язаними, взаємозумовленими процесами.

У творі драматург зіставляє різні цілі і методи боротьби за владу в Україні. В образі Полуботка відображаються намагання чесними й законними способами захистити цілісність України. Натомість в образах його суперників втілюються егоїстичні, споживацькі інтереси. Велика кількість опонентів наказного гетьмана вдається до жорстоких інтриг та обману, які остаточно знищують суверенітет України. Репрезентативним є виступ канцеляриста Валькевича перед царем. За наказом президента Малоросійської Колегії Вельямінова він доносить царю цинічно брехливу інформацію про прагнення українців. «Ми, депутація від усього українського народу, просимо знищити гетьманський та полковницький уряди, просимо, щоб були над нами начальники московські і по московських звичаях нас судили» [77, с. 87].

У драмі показана сукупність несприятливих для української державності факторів і подій, яким Полуботок намагається безуспішно протистояти. Сон Полуботка у Петропавлівській фортеці має глибоке символічне значення, яке проектується на сподіване, але не здійснене відродження України. Образ кривавих соняшників символізує знищення царем української незалежності.

Драма «Павло Полуботок» відтворює історичні події XVIII століття. К. Буревій зосереджує увагу на образі наказного українського гетьмана, який намагався у несприятливих умовах захистити інтереси України, що обумовило розвиток драматичної дії у межах істотної саморедукції. Проекції зовнішніх обмежень відображаються у свідомості головного героя. Свідомість героя проходить різні етапи: функціонування у визначених межах; формування ідеалів; намагання їх реалізувати; руйнування утворених ідеалів як недієздатних. Письменник конструює багатовекторний драматичний конфлікт, у якому важливим і визначальним для художньої

структури твору виявляється зіставлення і своєрідне протистояння ідей героя та об'єктивній реальності.

Водночас драматург показує зовнішні дії, які стають результатом реалізації ідей гетьмана, спроектованих свідомістю героя, та обставин, які виконували роль обмежуючих факторів. У драмі підкреслюється позитивний вплив Полуботка на соціально-економічні та політичні умови існування українського суспільства, які мали частковий характер через велику кількість негативних чинників. Образ Полуботка у драмі вирізняється з-поміж його попередників та сучасників намаганням облаштувати мирне співіснування України і Росії на основі ідей головного героя. Драматург наголошує на ідеалістичних поглядах наказного гетьмана, на зміну яким у переламний момент приходиться усвідомлення реального становища. Незмінною у свідомості героя залишається основоположна ідея відстоювання незалежності, проте змінюються його уявлення про спосіб її утвердження.

Драма Г. Хоткевича «Богдан Хмельницький» (1929) складається із чотирьох завершених частин: «Суботів», «Київ», «Переяслав», «Берестечко» [20]. Кожна з частин представляє важливий фрагмент української історії, що співвідноситься із знаковими подіями у житті українського гетьмана Богдана Хмельницького. У творах письменника свідомість гетьмана стає джерелом генерування ідей, які окреслюють нові історичні контури, та простором фокусування проєкцій усіх історичних можливостей та їхнього втілення (або невтілення), спричинених взаємодією концепцій героя та об'єктивної історичної реальності. С. Єфремов, критикуючи творчість митця, відзначав: «Г. Хоткевич – письменник цілком новітньої формації» [157, с. 57]. Т. Гундорова стверджує: «Хоткевич у власній творчості засвідчив не лише кризу мови в символізмі, але й кризу позитивістського світогляду» [134, с. 187]. Я. Партола називає твір «монументальною історичною тетралогією» [344, с. 9].

У драмі «Суботів» окреслюються світоглядні основи особистісного, національного, соціального протистояння українців й поляків. Драма розпочинається зі сцени завершення прийому Богдана Хмельницького. Цей епізод визначає основні параметри конфлікту у творі: дружина сотника зневажливо ставиться до товариства руської шляхти; представники руської шляхти невдоволені утисками з боку поляків, насамперед у сфері релігії й передрікають початок війни. Дійові особи наголошують на розбіжностях між задекларованими законами й реальним становищем, що стають основою для розгортання конфлікту. У розмові руської шляхти з'ясовуються першооснови складного становища. Якщо спочатку учасники розмови наголошували на зовнішніх причинах (вказували на підступність й нечесність поляків, які намагалися насильно запровадити католицизм задля

одержання доступу до українських ресурсів), то згодом вони з'ясовують причини внутрішні (національна зрада представників шляхти).

Богдан Хмельницький протиставляє польським магнатам українське козацтво як реальну силу, до якої приєднуватимуться руські шляхтичі й навіть поляки заради захисту власних прав. Якщо гості гетьмана констатують прояви несправедливості, то гетьман стратегічно розмірковує про використання наявних можливостей заради укріплення Запорізької Січі.

Автор вдається до зображення двозначної сцени, у якій один із героїв (який сам називає себе старим і німецьким) говорить про повстання.

В наступному епізоді Хмельницький, розмовляючи із ченцем, який натякає на зародження бунтівних настроїв у Києві, переконує його у неможливості повстання. Хмельницький підкреслює могутність держави супроти стихійних проявів протестів: «Це ж – сила! Вона ж роздавить усяку нез'єднану, убогу, безсилу масу. З горящими серцями не підеш проти гармат» [487, с. 21]. У фіналі першої дії Г. Хоткевич подає проекцію майбутнього протистояння, у якому вирішальну роль відіграють особистісні причини.

Друга дія побудована за принципом відкладеного протиборства. Богдан Хмельницький в суді одразу зрозумів, що рішення за його скаргою на Чаплинського про розбій та убивство сина буде упередженим. Проте він стримано відповідав на намагання польських служителів закону принизити його через національну приналежність. Богдан Хмельницький дочекався остаточного цінічного вердикту суду й приголомшив усіх своєю реакцією. Він продемонстрував сформовані наміри до альтернативного відновлення справедливості. Хмельницький дуже різко й чітко перерахував прояви знущань поляків над українцями й визначив наслідки. Його відповідь полякам у суді відзначалася прогностичним характером: «Не знаєте ви міри в сваволі – не будемо й ми знати її у помсті» [487, с. 45]. Г. Хоткевич підкреслює його внутрішню силу й здатність впливати на присутніх: «Під час промови все мов захололо, люди позбігалися з усіх покоїв, стовпилися коло дверей, поміж столами...» [487, с. 45]. Автор посилює карикатурність зображення опонентів Хмельницького. «...і коли Хмельницький кинувся з шаблею – все те шарахнулося, куди попало, перекидаючи стулки; хтось навіть скочив на стіл, а один суддя шурхнув під стіл» [487, с. 45].

Своєрідний натяк на подальше розгортання дії міститься у словах Зорки. Він розмірковує про остаточний руйнівний дисбаланс у стосунках поляків й українців, що потребує нагального вирішення. Богдан Хмельницький уявляється тією людиною, яка може відновити паритетність у відносинах: «Віриться мені, що заложено в Богданові велику силу – лише він сам несвідомий її» [487, с. 48].

Хмельницький переосмислює ситуацію особистісної кривди й простежує кривду загальнонаціональну. Він аналізує внутрішні причини такого становища, які вбачає у до решти непізнаваній звичці терпіти приниження. «І здалося мені нараз, що не я це стою перед панським собором, безпомічно опустивши руки, а весь мій нарід. Теж – і шаблю має, і сила ніби є – а от стоїть облутаний і приймає як належне, панську пощочину і плювання» [487, с. 50]. Водночас він простежує певні кореляції та взаємообумовленість станів приниження – терпіння та приниження – помсти. «І так мені запекло в серці, з такою силою я відчув оте все тисячолітнє поневіряння свого народа, – як ніколи!» [487, с. 50].

Проте автор підкреслює розбіжності між емоційними реакціями та раціональним осмисленням фактів. Якщо під впливом емоцій Хмельницький прозирає національну покривдженість і здатність народу чинити опір, то у результаті інтелектуальних розмислів він виокремлює негативні прояви української ментальності (зрадництво, рабську психологію).

Драматург зображає складний процес кристалізації рішення Хмельницького про повстання. Г. Хоткевич увиразнює внутрішні коливання Хмельницького між протилежними позиціями – від зневіри у здатність українського народу вибороти справедливість до гострого прагнення відновити історичну незалежність української держави. Останнє підсилюється зовнішніми проєкціями у вигляді проголошених ченцем, а потім Зоркою потреб і готовності українського народу до відвоювання власних прав. Зорка простежує знаковість історичного моменту та знаковість постаті самого Богдана Хмельницького. Він розцінює попередні невдалі протести як шлях до великого повстання; вказує на сформовану готовність українського народу до протистояння; натякає Хмельницькому на його роль провідника мас.

Для посилення драматичної напруги автор використовує загострення реакцій Богдана Хмельницького на особистісні та національні кривди. Задля цього драматург використовує прийом спогаду-сну про подорож з Варшави в Україну. Подорож Хмельницького змонтована з різних епізодів, що підкреслюють масштабність зображення. Усі епізоди подорожі стають свідченням різноманітних утисків та знущань й закінчуються закликаннями вождя, месника, спасителя. Через емоційну інтенсивність й масовість ці закликання набувають містеріального характеру. Фінальна сцена усієї подорожі має символічний характер. Весь український народ втілюється в образах селянина і козака, які звертаються до Богдана Хмельницького як до ватажка із закликом очолити повстання. Звертання козака та селянина відтворює стилістику українських дум й завершується своєрідним тисячоголосим рефреном, у якому повторюється ім'я Хмельницького. Образ Хмельницького у звертанні набуває національної виразності і величності.

Пробудження Хмельницького від сну, у якому вибудовується всеосяжна картина поневолення та його наслідків, має символічне значення. Пробудження співпадає із прийняттям остаточного рішення про початок боротьби.

У другій частині «Київ» Хмельницький ініціює складний процес протистояння. Г. Хоткевич відображає нагромадження політичних та ідеологічних суперечностей, що обумовлюють неоднозначну реакцію козаків на можливість боротьби за відновлення їхніх прав. Драматург підкреслює неоднорідність козацьких мас, наголошує на розбіжностях в оцінці перспектив боротьби із поляками.

Автор відтворює різні настрої й переконання козаків у контексті імовірного повстання. Для частини козаків характерне обурення сваволею поляків в Україні; потреба встановити справедливість у взаєминах із поляками; готовність до збройного повстання; прагнення відновити українську державу. Проте чимало козаків обстоюють занепадницькі позиції: впевненість у поразці; зрадницькі тенденції; домінування егоїстичних зацікавлень. На зборах козаків у пуші Чарнота висловлює ідеї радикальної боротьби, що припиняють суперечки й надають розмові іншого напрямку. «Занадто сміливе гасло неначе перелякало всіх» [487, с. 80]. Чарнота закликає розбудовувати вільну українську державу, не підкоряючись польському королю, тим самим відновлюючи прадавні традиції українського державотворення.

Пропозиція Богдана Хмельницького, на відміну від закликів Чарноти, проектується на стратегічне використання неочевидних та достатньо ризикованих можливостей у теперішньому моменті, які призведуть до прогнозованого поширення повстання. Проявленням деякими козаками настроєм зневіри і безсилля Хмельницький протиставляє напружену атмосферу готовності до боротьби: «Горить уже Україна невидимим вогнем – і ворог те чує й тривожиться» [487, с. 83].

У промові Хмельницький наводить важливі аргументи на користь повстання. Насамперед підкреслюється необхідність самоусвідомлення та самозахисту: «Він [ворог] вірить в нашу силу, от тільки ми самі не хочемо в себе повірити» [487, с. 84]. Хмельницький наголошує на потребі об'єднати весь український народ заради спільної боротьби за відновлення свободи, справедливості та слави предків. Таким способом він формує ідею, яка згуртовує козаків.

Г. Хоткевич використовує принцип художньої симетрії у відображенні народних настроїв. Автор показує світоглядну різноманітність спочатку у середовищі козаків, а потім у середовищі селян. Спершу Хмельницькому вдається об'єднати козаків, а пізніше козак від Хмельницького переконує селян об'єднатися заради визволення. В обох випадках оратори



викликають в народних масах відчуття емоційної єдності задля досягнення мети.

Козак з'ясовує селянам роль Хмельницького в успішних битвах проти поляків та загальну ситуацію в Україні, про яку селяни мали розрізнені й часткові уявлення. Він утверджує моральну виправданість та обґрунтованість їхніх намірів: «Наше діло праве» [487, с. 98].

Г. Хоткевич показує історичні процеси з різних позицій, що певною мірою збалансовує зображуване. Драматург відтворює реакцію поляків на дії Хмельницького. Вони підкреслюють його нездатність скористатися зі здобутих перемог заради остаточного звільнення; відзначають втрачені українцями можливості приймати ефективні політичні рішення (через тривале підневільне становище); вказують на відсутність ідеологічного підґрунтя, прагматичного розрахунку та далекосяжних стратегічних цілей.

Друга дія драми «Київ» цілком складається із великої кількості одночасних полілогів, які перериваються звістками про надзвичайні події, що змінюють характер розмов. За допомогою багатослівних полілогів між сенаторами і послами у сеймі Г. Хоткевич окреслює ситуацію певного беззладдя в Польщі по смерті короля. Після повідомлення про перемогу Хмельницького під Пилявою полілоги продовжуються, й основною темою стає засудження воєначальників польського війська. Тематика полілогів змінюється після повідомлення про можливе захоплення Варшави Хмельницьким. Драматург увиразнює ситуацію деякої невідповідності: після переконливих перемог Хмельницький через козаків-послів проголошує своє прагнення підкорятися польському королю.

У третій дії автор розкриває причини рішення Хмельницького. Гетьман прорахував імовірний розвиток подій – козакам складно буде подолати Польщу, оскільки вона достатньо сильна; після виборів короля Польщі, імовірно, допоможуть інші держави. Хмельницький суперечливо пояснює свою бездіяльність після перемог прагненням утвердити свободу України у підданстві Польщі.

Четверта дія складається із двох взаємозумовлених картини. У першій картині автор відображає підготовку до зустрічі Хмельницького, у другій – саму зустріч із гетьманом.

У першій картині Г. Хоткевич демонструє формування ідей про цілковиту незалежність України, які суперечать прагненням Хмельницького. Гізель, який озвучує цю ідею й знаходить схвалення серед духовенства, апелює до спогадів про колишню могутність України й наголошує на особливій місії гетьмана. Гізель аналізує причини самозародження всезагального руху непокори, підкреслюючи вирішальне значення процесів у масовій свідомості. У сприйнятті Гізеля Хмельницький

виступає у ролі провідника, який здатний акумулювати імпульси масової свідомості й перетворювати їх в організовані й цілеспрямовані дії. Гізель конструє сакралізований образ Хмельницького, який він протиставляє обивательським прагненням самого гетьмана. Разом з іншими Гізель розробляє стратегію перетворення Хмельницького з поміркованого на радикального визволителя України.

Своєрідним підсумком розмірковувань присутніх про політичні перспективи України стає поява і схвальна промова патріарха Паїсія. Г. Хоткевич у ремарці визначає напруженість сцени. Паїсій у фіналі промови кричить, виявляючи тим власне захоплення й викликає резонанс у присутніх.

У другій картині втілюються наміри духовних осіб возвеличити Богдана Хмельницького. Результатам діяльності гетьмана надають сакралізованого значення; історичну роль і призначення Хмельницького прирівнюють до місії Мойсея. Діяльність гетьмана пов'язується із визначальною подією християнської історії за допомогою утворення відповідностей на основі збігів, яким дійові особи надають роль символів. Один із шанувальників гетьмана стверджує: «Бо сьогодні Свят-Вечір подвійний: і Христос народився, і для нас народилося життя нове – свобода й незалежність» [487, с. 207].

Г. Хоткевич подає надміру деталізовану й багатослівну характеристику ремісників, які прийшли на процесію. У фіналі другої картини автор знову максимально посилює напруження, відображаючи емоційне збурення народу від зустрічі із гетьманом. Посиленню містеріального ефекту сприяють хорове прославляння Хмельницького, міфологізовані й гіперболічні порівняння у промові Гізеля, виступ маленької дівчинки та пристрасне звернення міщанина. Автор відображає різні аспекти сприйняття історичного діяча, що формують його цілісний та масштабний образ, у якому увиразнюється надособистісна сутність, яка набуває символічного значення. Хмельницький стає втіленням ідеї визволення України.

Проте сам гетьман розкриває особистісні першопричини, які призвели до приголомшливих трансформаційних процесів. «Я ж не знав, що моя кривда – то одна крапля кривд народніх, і що разом зі мною підійметься й нарід покривджений увесь» [487, с. 225]. Він усвідомлює свою відповідальність за несподівану роль провідника й служителя покривдженого народу. «Рухнулася й повстала вся Україна, і мені, малому чоловікові, веліла стати наперед. І от я став, виконав волю народу» [487, с. 226]. На різні аспекти дії в інтерпретації діяча і того, хто її сприймає, вказує М. Бахтін. Дослідник стверджує: «Всі художні характеристики переводять дію в інший план, в інший ціннісний контекст, де смисл і мета дії стають іманентними події її звершення, стають лише моментом, що

осмислює зовнішню вираженість дії, тобто переводять дію з кругозору того, хто діє, в кругозір зовнішнього спостерігача» [52, с. 46].

Хмельницький відображає переламний момент свого життя, який, по суті, став його ініціацією. «І коли я приїхав серед ночі на Запоріжжя – зі мною було триста душ... Триста... перших... І думав я: зробимо, що зможемо й умremo» [487, с. 225]. Хмельницький перетворився на переможця, який повів за собою маси. «Із трьохсот – стало три тисячі, з трьох тисяч – тридцять тисяч, із тридцяти тисяч – триста тисяч!...» [487, с. 225]. Промова гетьмана виконує своєрідну функцію ініціації всього народу.

У третій частині «Берестечко» змінюється тональність зображення. Г. Хоткевич підкреслює невідворотність взаємин і подій, у яких прочитуються трагічні проєкції фіналу. Автор одразу окреслює першопочатки майбутньої особистісної трагедії Богдана Хмельницького й внутрішню роздвоєність гетьмана, які вплинуть на історичну долю України.

Традиційно Г. Хоткевич подає багатослівні полілоги, які відбивають настрої у суспільстві. Н. Шумило відзначає «неперевершені масові сцени (перші зразки яких маємо у «Лихолітті»), полілоги, «голоси», особлива динаміка і рухливість дії» [508, с. 174]. Тетралогія, за словами дослідниці, характеризується «оригінальністю композиції, майстерним виписуванням масових сцен» [509, с. 236]. Відчутним виявляється поглиблення дисонансів у сприйнятті та оцінці гетьмана. Хмельницький радикально нейтралізує свого недостойного опонента Гладкого, який спробував використати неоднозначні стратегічні рішення Хмельницького задля збурення старшини. Автор підкреслює державницькі цілі гетьмана, які протиставляються деструктивним процесам боротьби за владу, що починають циркулювати у середовищі старшини. Своє гетьманство Хмельницький розцінює як стримуючий фактор для внутрішньодержавних руйнівних процесів.

Автор завершує емоційну промову Хмельницького ультиматумом старшині: або сликати чорну раду й скидати його з гетьманства, або слухати його як гетьмана. Закінченню першої картини драматург надає певної двозначності, оскільки відповідь старшини на ультиматум не пролунала через запрошення на обід пані гетьманової.

Драматург відтворює своєрідний самоаналіз особистісних переживань Хмельницького. Хмельницький дає об'єктивну оцінку своїм болісним взаєминам із пані гетьмановою. Він усвідомлює свою внутрішню роздвоєність, що має руйнівні наслідки для самого гетьмана й для української держави. Хмельницький мучиться своїм невзаємним коханням й розумінням негідності пані гетьманової. Водночас він підкреслює іронічність всієї ситуації: гетьман України, який присвятив життя боротьбі

за свободу від польського поневолення, безтямно закохався у байдужу до нього польку.

У третій картині увиразнюється руйнівна залежність державних справ від особистих переживань гетьмана. Загибель пані гетьманової ставить під загрозу увесь похід, оскільки Хмельницький втрачає внутрішню опору. «Вам усім хочеться бачити в мені тільки машину, яка виробляє «добро народу» А я – людина!» [487, с. 283]. Він не використовує можливість подолати поляків, у таборі зароджуються занепадницькі настрої, які переростають у бунт. «Голови нема – й усе гине» [487, с. 273].

Водночас автор підкреслює надзвичайну харизматичність Хмельницького. Він не просто приборкує розлючений натовп, а й викликає захоплення та налаштовує його на подальшу боротьбу.

У третій дії, фінал якої засвідчує поразку під Берестечком, зображення сконцентроване на стані покинутості. Хмельницький полишив військо, щоби догнати зрадника-хана; військо опинилося у пастці у непрохідному лісі. Ф. Погребенник стверджує: «Деякі з картин відзначаються гострим драматизмом ситуацій, експресивністю дії» [354, с. 29]. Найстійкіші й найвідданіші воїни, які не загинули, залишилися безнадійно чекати гетьмана. Від'їзд гетьмана викликав у воїнів відчуття безпорадності і сум'яття. Репліки воїнів, які відображають передчуття неминучої поразки, набувають епічного характеру й стилістично нагадують народні думи.

Трагізм ситуації драматург передає через їхній крик до гетьмана: «– Богдане! Де ти? Богдане! Богдане! / – Стоїмо ж!.. / – Ждемо!.. / Де ж ти?..» [487, с. 303]. Г. Хоткевич відтворює втрату воїнами внутрішніх сил, але наголошує на їхній консолідації у прагненні довершити боротьбу. Н. Яранцева стверджує: «Справжня основа трагічного – зіткнення людини з необхідністю...» [517, с. 84]. В цьому епізоді драматург досягає максимального драматичного напруження, відтворюючи приреченість боротьби і страждання воїнів.

Четверта частина «Переяслав» зображає передумови Переяславської ради. Г. Хоткевич подає оцінки політичної ситуації в Україні з боку російського духівництва, російського царя, підкреслюючи нерівнозначність майбутнього союзу.

Автор відтворює реакцію учасників після наради старшин, скликаної Хмельницьким. Більшість не погоджувалася на союз із Росією, але мовчала на нараді; полковники, які могли висловити протест, на раді не були присутні.

Сам Хмельницький підкреслював ослабленість України; розцінював союз із Росією як тимчасовий; наводив приклади союзів з іновірцями; розглядав різні варіанти майбутнього розвитку подій. Проте у картині

«Переяславська рада» відображений внутрішній спротив самого гетьмана, який відчуває стан безвиході й порівнює себе із Каїном. Він простежує негативні наслідки своїх дій для українського народу. «Придушив, придушив... А я ж вам добра хотів, щастя, свободи... а замість того – попридушував, повидушував, позадушував. А оце вже, мабуть веду на останню шибеницю, бо щось скорбує моя душа, тягне мене всього, місця собі не знаходжу...» [487, с. 370].

Драматург відображає стан напівмарення Хмельницького, від якого він хоче отямитися. Після п'ятирічних перемовин з царем у вирішальний момент до нього приходять усвідомлення суті його вчинку. «Не кажи нічого про завтрашній день, бо завтра отут на оцім дворіщі, станеться щось страшне: гетьман Богдан Хмельницький продаватиме Україну!» [487, с. 370].

Богун вказав Хмельницькому на його сильні сторони і больові точки, застерігаючи його від руйнівного союзу із Росією. «А чому ж рішаєш як божевільний? Чому не віриш у свою силу і в силу свого народу? Бо ти раб, хоч доля винесла тебе на вершину влади. Ти боїшся сам себе, своєї величі» [487, с. 379]. Аргументи Богуну були надто переконливими, що розумів і сам Хмельницький, а відповідь гетьмана виглядала як виправдання.

Драматург максимально посилює трагізм ситуації в епізоді, коли Богун падає на коліна перед Хмельницьким, благаючи його не підкорятися Москві. Л. Онишкевич стверджує: «Полковник Богун відважується йому сказати правду у вічі, що гетьман раб, який завжди шукає союзника, хоча виправдується, що це тільки тимчасово» [332, с. 51]. Хмельницький, який сумнівається, але не змінює свого рішення, перетворюється для Богуну у зрадника. «Бо ти – ворог України! Тягнеш її в безодню... Кров'ю нашою торгуєш! Свободу нашу продаєш!» [487, с. 380].

Якщо для Богуну основоположним є утвердження незалежності України, то Хмельницький мотивує своє рішення незворотністю процесу та прагненням використати усі засоби заради виживання.

Рада показана як підготована інсценізація. У гнітючій атмосфері приймається рішення про союз із Росією: інакомислячим не дають слова, російські послы демонструють зневажливе ставлення, а гетьман у фіналі ридає. Богун намагається припинити загальне потьмарення й відвернути українців від непотрібного союзу, який перекреслює усі їхні досягнення: «Чи хочете у переддень побіди потоптати прах предків своїх, насміятися з тіней борців за свободу?» [487, с. 389]. Довершенням абсурдної ситуації стає звинувачення Богуну у зраді.

Гетьман приходять до розуміння ідеї цілковитої незалежності України після незворотних втрат. У третій дії показані страшні наслідки союзу, про

які пристрасно говорив Богун і які інтуїтивно відчував Хмельницький. Союз Москви із Польщею змушує Хмельницького привселюдно визнати свою помилку. Проте йому не вдається довершити свій намір звільнити Україну, тоді, коли перед гетьманом відкривалися нові політичні перспективи у союзі зі Швецією, через його хворобу та підступи Виговського.

Г. Хоткевич зосереджує увагу на тлумаченні зовнішніх і внутрішніх передумов прийняття Переяславської угоди Богданом Хмельницьким. Драматург зіставляє раціональне та ірраціональне начала, які стають чинниками конституювання свідомості героя, що впливають або ж перешкоджають утвердженню руйнівного рішення. Автор відображає підсвідомі здогади гетьмана про результати підпорядкування Москві, всупереч яким він згоджується на союз. Руйнівні наслідки змушують Хмельницького сформулювати національну державотворчу ідею, реалізувати яку йому уже не вдається.

У тетралогії «Богдан Хмельницький» автор відтворює вузлові моменти самовизначення й внутрішнього становлення українського гетьмана, зображаючи зміни у свідомості героя, викликані різними рівнями його усвідомлення і самоусвідомлення, які драматург обумовлює реагуваннями на внутрішні та зовнішні виклики, що показані у різних вимірах (особистісному, державному, історичному, всенародному). Письменник одночасно визначає головні чинники, факти, результати формування української держави як головні рушії розвитку драматичної дії та утворення і розгортання драматичного конфлікту.

Важливим аспектом художнього зображення стає концентрація уваги на окресленні явищ особистісного й суспільного життя у процесі їхніх постійних видозмін, що заломлюються у свідомості головного героя тетралогії. Г. Хоткевич зображає Богдана Хмельницького як українського гетьмана, який спричинив історичні зміни, що мали далекосяжні наслідки, підкреслюючи масштабні суперечності у його свідомості.

Форми відображення свідомості героя у частинах тетралогії мають різне вираження, що обумовлюється окресленими художніми параметрами. Важливу роль у драмі відіграє авторська оцінка можливостей та наслідків діяльності гетьмана, через яку увиразнюються характеристики усвідомленості намірів та дій героя. Рецепція дій гетьмана різними дійовими особами (представниками українського селянства, козацтва, тогочасних політичних еліт) посилює контрасти художнього зображення, віддзеркалюючи контрверсійні явища у свідомості головного героя. Водночас письменник показує внутрішні зрушення у свідомості гетьмана, які демонструють досягнення певних аспектів розуміння, що залишалися до певного моменту поза увагою головного героя тетралогії.

### **3.3. Свідомість у форматі ілюзії у драматичних творах М. Куліша, В. Винниченка, І. Дніпровського**

Характеризуючи теорію геопоетики, Т. Бовсунівська відзначає універсальні принципи дослідження: «Йдеться про рух, який зачіпає питання про самі основи буття людини на землі. І головне тут не в побудові умоглядної системи, а в тому, щоб крок за кроком довести до кінця досвід; особисте дослідження, для початку помістивши себе в смислове поле, що виникає між поезією, філософією і наукою» [65, с. 11].

Перетин багатоманітних смислових та художніх площин, рівночасно як і взаємодія різних дискурсів із залученням досягнень світового мистецтва, філософії, простежується у трагедії М. Куліша «Патетична соната» [29]. Ю. Косач відзначає внесок драматурга у розвиток української культури, який визначається творенням нової мистецької системи: «В цьому незвичайно героїчному процесі боротьби, в цьому кліматі невпинного і трагічного Змагання, що в ньому живе й діє (може й не завжди свідомо) українська драматургія, ім'я Куліша асоціюється з поняттям перемоги» [228, с. 48]. На особливостях художнього новаторства драматургії М. Куліша наголошували О. Когут [262], Т. Плахтій [352], Є. Ліберт [269], Л. Залеська Онишкевич [164; 165; 168], Ю. Лавріненка [254] та ін.

Т. Свербілова ідентифікує ідеологічні настанови М. Куліша через позачасові орієнтири: «Тому позиція Миколи Куліша, розстріляного за звинуваченням у націоналізмі, може вважатися мультикультурною, тобто сучасною» [387, с. 17]. У певних аспектах ці твердження деякою мірою перегукуються із міркуваннями Ю. Хабермаса про непідвладні часові мистецькі цінності: «Але якщо просто модне, занурившись у минуле, стає старомодним, то модерне зберігає прихований зв'язок, співвіднесеність із класичним» [471, 41]. Модерність мислення М. Куліша виявилася у здатності драматурга оперувати художніми здобутками української драматургії на рівні оригінальної художньої системи та нових мистецьких координат, у яких спосіб художнього відображення свідомості відіграє головну роль.

Л. Танюк простежує взаємозв'язок між творчістю М. Куліша та його епохою: «Увесь драматургічний доробок Куліша за уважного розгляду прочитується як одна велетенська п'єса-сповідь у багатьох безжальних актах, явах і картинах про час і про себе» [438, с. 365]. Подібні спостереження висловлює Г. Костюк: «Творчість Миколи Куліша є класичним виявом цієї доби і цих теоретичних засад активних романтиків» [233, с. 137]. А. Матющенко характеризує ідейно-художню єдність драм М. Куліша, їхню виключну смислову та мистецьку наповненість: «Найвищої філософської та символічної багатозначності конкретних соціально-історичних реалій Куліш

досягає в своїх трьох кращих творах – «Народному Малахії» (1927-29), «Патетичній сонаті» (1931) та «Маклені Грасі» (1933)» [292, с. 120].

Н. Корнієнко визначає особливості творчих взаємодій видатних митців: «Курбас і Куліш – безпосередні сталкери нового діалогу із суспільством, політикою, людиною» [223, с. 215]. Я. Голобородько окреслює підвалини творчої взаємодії М. Куліша і Л. Курбаса та прогностичність їхніх високих мистецьких досягнень: «Співтворчість М. Куліша й Л. Курбаса не тільки поглиблювала їхні особистості, сприяла піднесенню українського мистецтва, відкривала нові обрії перед майбутнім євроамериканським «театром абсурду», а й виявилася підставою майбутньої трагедії митців» [115, с. 82].

П'єса М. Куліша «Патетична соната» (1928) репрезентує трагедійне осмислення метаморфоз, які відбуваються у свідомості дійових осіб під впливом домінуючих у суспільному бутті ідей. Драматург показує взаємозумовленість та двосторонній вплив особистісної та масової свідомості й утворення різних світоглядних комбінацій, що призводять до формування конфлікту внаслідок їхнього різкого протиставлення.

Ю. Косач акцентує увагу на визначних художніх досягненнях драматурга: «Куліш в “Патетичній сонаті” прийшов до майстерності власного стилю, який в європейській драматургії можна було б прирівняти до сюрреалістичного. Класичний канон драми тут зовсім погноблено: первні різних літературних жанрів врастають і вплітаються в себе, творячи гармонійну, несподівано чітку цілість. Музикальність «Патетичної сонати» очевидна, як очевидний є романтичний лейтмотив, що зростається тут з надреалістичним прийомом» [228, с. 52]. Н. Кузякіна відзначає: «Його п'єса чи не єдина з відомих нам драматичних творів літератури ХХ ст., в яких музика так органічно ввійшла в тканину п'єси, стала не тільки символом духовного життя героїв, а й складовою важливою частиною засобів художнього зображення дійсності» [247, с. 140].

Автор демонструє надзвичайну майстерність у побудові драматичного конфлікту, який охоплює різні площини, їхні взаємоперетини та різнорівневі взаємоускладнення, що створює багатовимірний конгломерат суперечностей. Письменник відображає зовнішні конфлікти, які включають різні протиборчі сили під час революції; внутрішні конфлікти, що стають результатом особистісної рецепції, багатоваріантного вибору дійових осіб та його наслідків; міжособистісні конфлікти, які поєднують зовнішні та внутрішні проєкції конфліктів у безпосередніх взаємодіях дійових осіб.

Н. Мірошниченко стверджує: «Зокрема, «Патетична соната» – фактично драма ідей, де кожен із персонажів є втіленням-алегорією певної ідеї, світогляду» [307, с. 33].



Драматург формує драматичний конфлікт у вигляді складної багаторівневої структури, через кожен рівень якої проглядаються усі інші рівні. Драматург підкреслює зосередженість зображення на внутрішніх колізіях завдяки опосередкованому відтворенню драматичної дії через свідомість Ілька. Внутрішній конфлікт розгортається у свідомості головних героїв трагедії Ілька та Марини й представлений у вигляді повторних подібних рішень, прийнятих дійовими особами п'єси у різні періоди розгортання драматичної дії. Через внутрішні конфлікти письменник розглядає зовнішні та міжособистісні протистояння. Спочатку Марина обирає ідеї, а Ілько надає перевагу почуттям, у фіналі трагедії кожен з героїв переосмислює та дзеркально змінює свій вибір. Водночас з розвитком конфлікту змінюється характер взаємодії між героями: вони умовно міняються ролями. Таким способом письменник показує істотні зміни у свідомості дійових осіб, які рухаються однією траєкторією у зворотних напрямках. Драматург ускладнює конфлікт твору, одночасно зображаючи імпульси, які сприяють зближенню та віддаленню головних героїв.

Свідомість Ілька Юги, що стає простором розгортання усієї драматичної дії за допомогою її відображення у спогадах головного героя, структурує усі конфліктні лінії трагедії.

Рівень сприйняття героя та трансформаційні процеси у його свідомості визначають спосіб представлення драматичної ситуації у п'єсі. Зовнішні колізії поступово впливають на самовизначення Ілька і спричиняють сутнісні внутрішні перетворення героя. Водночас М. Куліш показує взаємну обумовленість внутрішніх станів героя та зовнішніх викликів, що підкреслює багатозначність змін, які відбуваються у його свідомості та матеріалізуються у його діях. Драматург увиразнює особистісні зміни Ілька через кардинальні зміни у його системі цінностей; письменник простежує закономірності формування внутрішніх реакцій як передумов вчинків героя. У ключових епізодах, кожен з яких стає для героя серйозним випробуванням чи потрясінням (лист до Марини, порятунок Пероцького, болісне переосмислення власних позицій) окреслюються контури наступних дій Ілька.

Різні події (глибокі особистісні розчарування, здійснення вчинку всупереч власним моральним канонам, гостра соціальна несправедливість) спричиняють болісні рефлексії героя, які підсилюються його вразливістю до будь-яких дисгармонійних проявів. Загострені реакції Ілька стають причиною його подальшого поступового втягування у простір, вибудований фанатичними ідеями.

Драматург показує різні форми фанатизму, його вияви та наслідки у відображенні через у свідомість Ілька та Марини. Враховуючи феномен

заломлення усіх подій через сприйняття Ілька, відображення набуває подвійного ефекту й увиразнює відтворені процеси за рахунок їхнього зіставлення. Ілько перетворюється з поета-відлюдника на революціонера, апофеозом фанатизму якого стає убивство його коханої Марини. Марина навпаки рухається від фанатизму до гуманізації, перед загибеллю усвідомлюючи пріоритетність почуттів над ідеями.

Зовнішній конфлікт, у який втягуються усі дійові особи п'єси, стає втіленням проєкцій бездержавного існування України. Драматург загострює конфлікт, зображуючи більшовицький рух як найбільш життєздатний в українських реаліях через гасла соціальної справедливості, що приваблювали найбідніші й найчисленніші верстви українського народу.

Письменник аналізує причини поразки національної ідеї, яка представлена у двох варіантах. Радикальна версія, репрезентована Мариною, існувала відокремлено від народу й передбачала використання неетичних засобів боротьби. Інший варіант національної ідеї, який у трагедії втілював батько Марини, зводився до відтворення зовнішніх атрибутів, що набували гіпертрофованого, а в деяких випадках – недоречного до обставин вигляду. Проте саме Ступай-Ступаненко перед загибеллю досягає трагічного прозріння, коли усвідомлює, що на території України українці гинуть, захищаючи чужі інтереси більшовиків та монархістів.

Конфлікт твору показаний у розрізі тих ідей, які стали домінуючими у масовій свідомості початку ХХ ст. і остаточно фрагментували українське суспільство, спричинивши громадянську війну. Символічним відображенням трьох сторін конфлікту виявляється будинок Пероцького, у якому відображена умовна ієрархія дійових осіб у відповідності до їхніх переконань. Н. Кузякіна стверджує: «Дім у Куліша – символ співіснування різних суспільних прошарків, кожен поверх – інші можливості й місця у житті» [249, с. 12].

Важливу функцію у трагедії відіграють засоби художньої умовності у відтворенні різних станів свідомості дійових осіб, що розмикають рамки безпосереднього відображення за допомогою фантазій, снів, марень героїв твору, які доповнюють художнє зображення новими смислами і посилюють багатовимірність утворених образів та ситуацій. Таким способом драматург досягає безпосереднього віддзеркалення зовнішніх подій у свідомості дійових осіб, що поєднується із різними варіантами розвитку, смисловими варіаціями, особистими вподобаннями героїв твору. Письменник показує внутрішні процеси, які відбуваються у свідомості дійових осіб як рівновеликі відображеній матеріальній дійсності, яку вони водночас охоплюють і конституують.

У трагедії «Патетична соната» важливе конструктивне призначення мають ремарки, які відображають особливості світовідчуття і сприйняття головного героя, який конструює увесь простір розгортання драматичної дії. Свідомість Ілька, функціонування якої чітко простежується в усіх ремарках, набуває різних форм вираження. Свідомість героя постає у вигляді простору перцепції, який одночасно охоплює і споглядає усе, що відбувається, і у вигляді реакцій головного героя на зовнішні та внутрішні перипетії.

Свідомість Ілька стає тим фактором у трагедії, що забезпечує одночасне сприйняття усіх подій та процесів на всіх рівнях зображення. Драматург створює важливі співвіднесення між сприйняттям героя і сегментацією зовнішнього простору у відповідності до соціальних ролей дійових осіб, що символічно втілюється в образі будинку генерала Пероцького, у якому відбувається дія.

Письменник надає важливого значення програванню і моделюванню певних ситуацій в уяві головного героя та інших дійових осіб. Зіставлення змодельованих в ідеалістичному дусі ситуацій та реальних подій стає структуротвірним засобом у п'єсі, за допомогою якого автор відображає істотні відмінності між суб'єктивним та об'єктивним відображенням, що впливає на подальший перебіг драматичної дії. Відмінності між уявленим та реальним стають причиною гострих реакцій дійових осіб та їхніх вчинків, спрямованих на подолання або заперечення болісних суперечностей.

Написання сто тридцять першого листа Ілька до Марини супроводжується поетичними видіннями героя, які представляють собою квінтесенцію символічних образів і понять, пронизливих ліричних осягнень, що водночас утворюють глибинні архетипні значення і експлікують національні контексти. І. Мегела стверджує: «Власне кажучи, символічне відчуття – це і є первісне існування, коли цілісна реальність сприймається усвідомлено і коли ще немає перешкод для усвідомлення сенсу буття» [296, с. 126]. Зіткнення Ілька з реальністю, що призводить до руйнування створеної героєм ідилічної картини, запускає у свідомість героя деструктивні імпульси, які накладаються на його подальше самоусвідомлення.

Свідомість Ілька функціонує в різних площинах, у яких виявляються різні аспекти знакових образів. Корабель «Арго», який уявляється героєві, втілюючи важливі сутнісні кореляції, репрезентує цілі значеннєві пласти, що охоплюють внутрішні проєкції Ілька, у які опосередковано включені Марина та її батько. «Патетична соната» у виконанні Марини призводить до структурування свідомості героя шляхом формування в його уяві співвідносних за асоціативними ознаками образів. Утворений уявою Ілька корабель «Арго», відзеркалює високі цілі дійових осіб, яким герой надає трансцендентного смислу.

Образ корабля «Арго», який постійно проступає в уяві Ілька, виконує важливу смислову і художню функцію у творі, вносячи у текст сюрреалістичні елементи, що відображають особливості апперцепції героя у проекції на зовнішній світ. Один із фрагментів мрій героя, у якому фігурує «Арго», пов'язаний із возвеличенням Марини, що набуває позафізичного вираження, поєднуючи різні обшири та створюючи нові смислові й художні відтінки, у цілісному образі. «Ну а мені, звичайно ж, увижається: безмежний степ, над ним пливе в човні «Арго» вона, ліву брову трошки ломить, очі голубі, на веслах квіти і роса» [250, с. 242].

Подібні фрагменти являють собою самозавершені частини всієї історії почуттів Ілька, оскільки виражають характерну для усієї цілісності значеннєву інтенсивність.

Сон Ілька після його нездійсненого освідчення Марині відображає тривожні відчуття героя, які мають прогностичний характер. Сон віддзеркалює порушену гармонійність у свідомості героя, а його відчуття зрадництва уві сні проектується на майбутні події.

«Патетична соната» Бетховена, яку повсякчас виконує Марина, виступає у ролі одного з головних чинників структурування художнього простору п'єси. Музика німецького композитора стає сугестивним фактором, який запускає певні внутрішні механізми і процеси у свідомості дійових осіб, що втілюються в унікальній для кожного героя сукупності образів, сформованих під впливом «Патетичної сонати».

Образи, які виринають в уяві Ілька, є найбільш значимими через всеосяжність його свідомості у трагедії, оскільки усі події твору заломлюються через сприйняття, чутливі реакції та емоційне самовираження героя. Водночас подібне відображення подій драматург збалансовує із безсуб'єктною відстороненістю.

Видіння Марини, які виникають під впливом «Патетичної сонати», визначаються основоположними для героїні ідеями звільнення України. Концепцію незалежної української держави Марина ілюструє за допомогою відтворення та розігрування глибоко особистісних фантазій, у яких головну роль відіграють національні атрибути. Героїня зрощує громадські і особистісні прагнення настільки, що демонструє їхню фактичну ідентичність. Марина чітко відокремлює мрії від реальності: драматург відтворює миттєвий перехід героїні від фантазій до надміру прагматичних дій.

Проте мрії Марини відображають її відокремленість від дійсності, що виявляється у її протиставленні українському народові, який приєднався до більшовицького руху. Драматург показує прикру відсутність національної ідеї задля об'єднання народу в умовах бездержавності. Марина констатує відсутність національної самоідентифікації в українців

і намагається розбудувувати українську державу підпільно за допомогою російських монархістів.

Водночас драматург показує фантазії дійових осіб як рівнозначні реальним подіям. Фантазії та увялення героїв не здійснюються, але утворюють альтернативну дійсність у просторі п'єси, яка функціонує на основі ідеалістичних принципів, у відповідності до яких внутрішні процеси та різні форми міжособистісної, суспільної взаємодії максимально гармонізуються. Драматург показує різні способи створення гармонізованих проєкцій, за допомогою яких дійові особи сприймають чи інтерпретують будь-які явища. Ідилічні проєкції поета Ілька, які сформувалися внаслідок його власного піднесеного самозосередження та запозичених зі світового мистецтва ідей, представляли спосіб світосприйняття героя до зіткнення із жорсткими для нього реаліями зовнішнього світу. Проєкції Зінки, спрямовані на створення картин омріяного особистісного благополуччя героїні, стають для неї засобом порятунку від нестерпних життєвих обставин. Проте героїня повсякчас усвідомлює нездійсненність її мрій, тому проєкції Зінки мають відносний характер.

Найприкметнішими за інтенсивністю відображення виявляються проєкції Марини у фіналі п'єси, що демонструють творення окремої реальності за допомогою архетипних образів, які героїня наповнює енергією власних емоцій та прагнень, загострених відчуттям неминучості й незворотності. Марина конструює простір, у якому поєднає воедино власні та Ількові фантазії, що сприяє їхньому взаємному підсилению.

Марина розмикає межі часу і простору, утверджуючи метафізичні основи безкінечного існування, яке співвідноситься із історичними та позачасовими параметрами. У фіналі трагедії героїня приходить до розуміння й утвердження ідеалістичної концепції, яка ґрунтується на співвіднесенні понять ідеї та душі, яка у героїні асоціюється із домінуванням емоцій. Концепція Марини протиставляється видозміненим у процесі розвитку драматичної дії поглядам Ілька, у відповідності до яких герой утворює кореляції між ідеєю та свідомістю, що свідчить про перевагу раціоналізму.

Діалог героїв, у якому вони остаточно з'ясовують власні позиції, будеється за принципом протиставлення глибинних переконань дійових осіб заснованих на почуттях (Марина), за допомогою яких відбувається усвідомлення гуманістичної сутності буття, та на раціональній складовій (Ілько), що призводить до переступу моральних канонів, які визначають безперечну цінність людського життя. Драматург показує емоційне оживлення та прозріння Марини, спровоковане переоцінкою цінностей перед загибеллю, і внутрішнє вигорання Ілька, викликане його свідомою

відмовою від почуттів задля утвердження ідей, яким він штучно надав найвищої цінності.

Репліки Ілька у діалозі свідчать про запущений героєм процес самознищення, що стане причиною знищення Марини. М. Куліш максимально посилює трагедійність у фіналі твору, зобразивши загибель Марини, яка віднайшла власні буттєві основи, від пострілу фанатика, який остаточно переселився у сфантазований ним світ. Письменник підсилює контраст між емоційно вигаслим Ільком який нищить прояви живого, уже йому недоступні.

Драматург показує остаточну деформацію свідомості героя після його пострілу в Марину. Після здійснення злочину Ількові вчувається планетарна «Патетична соната», він переживає відгомони своїх колишніх відчуттів. Письменник відображає самообман героя та спричинений ним злочин, якого герой не здатний усвідомити. Водночас відтворюються передумови самообману Ілька: внаслідок сукупності обставин (тиску масової свідомості, охопленої ідеями більшовизму, відчуття власної провини за відсторонену позицію і зраду, перенаправлення власних реакцій героя) герой зрікається самого себе і свого кохання, яке підмінює возвеличенням більшовицьких ідей.

Марина розіграє перед Ільком сцену, у якій проживає їхні нездійснені мрії, що набувають у виконанні героїні зримої осяжності. Усвідомлена гра Марини генерує іншу реальність, у якій діють інші, нереалізовані проєкції головних героїв. Розіграні Мариною уявні картини розкривають прагнення героїні долучити Ілька до власних осеянь. Проте епізод у підвалі засвідчує різні трансформаційні процеси та різні рівні свідомості дійових осіб. Марина проходить шлях внутрішніх змін від радикального прагматизму до одухотворення, Ілько регресує від одухотворення до фанатизму.

Фантазії кожного з дійових осіб віддзеркалюють їхні глибинні переживання. Мрії Ступая-Ступаненка визначаються його ідеями про національне визволення, які герой сприймає поверхово, що створює комічний ефект. Подібний комізм парадоксальним чином увиразнює трагічність в інтерпретації української національної ідеї. Ступай-Ступаненко, як виразник цієї ідеї, виглядає достатньо недоречно на фоні жорстокого протистояння між монархістами і більшовиками.

Проте герой у своїх фантазіях акумулює знакові для української свідомості образи, що вибудовують зовнішні контури національної ідентифікації. Герой транслює свою ідею, втілену в образах козаків, Івана Мазепи, Тараса Шевченка, степів, бандур тощо, у зовнішній світ, який її не сприймає. Драматург показує самозанурення героя, який зберігає поверхову активність, у власні фантазії. Однак гадання Ступая на «Кобзарі», які мають достатньо прогнозований характер, символічно віддзеркалюють

трагізм долі України у період визвольних змагань. Проте В. Агеєва вбачає у цьому епізоді намаганням знецінити Т. Шевченка: «...Микола Куліш у «Патетичній сонаті» віддає «Кобзар» на потреби наївного ворожіння – пророкування старосвітського «коміка» Ступая-Ступаненка» [2, с. 65].

Національну ідею Ступай приміряє до позицій монархів і більшовиків. Герой обирає більшовиків як релевантну силу за національними ознаками, оскільки, за свідченнями Ступая, їх підтримала більшість українців. Ступай починає усвідомлювати трагізм реальної ситуації, у якій опинилася Україна, лише перед власною загибеллю. Через прозріння героя драматург відтворює абсурдність становища, у якому опинився український народ внаслідок бездержавності: «Там вимахують червоним, там, – триколовим. Де ж ваші власні клейноди, де?» [250, с. 301]. Я. Голобородько стверджує: «Образ України зображено драматургом у трагедійному ракурсі» [116, с. 143].

Драматург використовує елементи абсурду, завдяки яким утворюються нові значимі смисли, внаслідок комбінацій та співвіднесень із формами зовнішнього та внутрішнього відображення, які у п'єсі мають багатозначні екстраполяції. Діалог між Ступаєм-Ступаненком і чистіями черевиків, вияскравлює певні нюанси у потрактуванні проблеми національного самовизначення. Ступай демонструє свій націоналізм, шукаючи серед чистіїв черевиків українця, що викликає неоднозначну реакцію одного із них. Чистій заявляє: «Він хоче, щоб йому вже нація ботинки чистила» [250, с. 252].

Свідомість дійових осіб у трагедії М. Куліша «Патетична соната», яка вміщує проєкції їхніх ідей, відчуттів, вчинків, віддзеркалюється через свідомість головного героя твору Ілька, що створює подвійні відображення, за допомогою яких конструюється художня структура твору. Побудова п'єси, визначається конструкцією внутрішньої реальності головного героя та способами її усвідомлення й інтерпретації, що зумовлюють прийоми художнього відтворення, оскільки внутрішні зміни, які переживає герой, проєктуються на всю драматичну дію та істотно на неї впливають.

Драматург показує різні форми відображення свідомості дійових осіб. Свідомість Ілька, яка є центром сходження і відтворення усіх зовнішніх й внутрішніх перипетій, а у певних випадках – формування, характеризується різними станами і рівнями включення у перебіг подій, від цілковитого емоційного та інтелектуального занурення до відстороненості.

Відображення свідомості Марини засвідчує її еволюцію у напрямі до почуттєвого осягнення гуманістичних цінностей. Ступай-Ступаненко виконує у творі роль героя, який перед загибеллю усвідомлює сутність історичних подій та історичний трагізм доби. Спрямованість свідомості

інших дійових осіб визначається їхніми соціальними, екзистенційними та ідейними константами, які набувають чіткого вияву в екстремальних умовах суспільного протистояння.

Велику увагу драматург приділяє відтворенню особливостей функціонування та вмісту свідомості дійових осіб, які зазнали найбільших страждань внаслідок соціальної нерівності та пригнічення, що обумовили їхні спроби подолати відчуття особистісного, соціального приниження і безнадії шляхом долучення до більшовицького руху. Ілько перетворює цих героїв на символи більшовицької боротьби, доводячи ідеї гуманізму через соціальну рівність до протилежності: він відчуває співчуття до пригноблених, але не відчуває його до Марини. Драматург підсилює небезпечні викривлені ідеї Ілька, які поглинають його свідомість внаслідок абсурдизації доктрини про соціальну справедливість.

Драматургія М. Куліша відзначається інтелектуальною насиченістю, художніми експериментами, філософською заглибленістю. Трагікомедія «Народний Малахій» привертає особливу увагу дослідників своїми неординарними художніми винаходами та багатозначними смисловими співвідношеннями.

Художні нововведення драматурга випереджали час та виявляли нові грані художнього осягнення. Я. Голобородько відзначає мистецьку прозорливість драматурга: «Народний Малахій» «містить класичні риси, якості майбутнього «театру абсурду»» [117, с. 55]. Я. Голобородько спостерігає «нахил митця до ускладнення мови, до конструювання художньо зашифрованого та поліінтерпретаційного надтексту» [114, с. 13]. Ю. Косач наголошує на особливостях художньої форми: «В ще більшій мірі це відноситься до симфонічно побудованого, трагедійного «Народного Малахія», твору, що в ньому блискучий сарказм Кулішів, поєднання несподіваної іноді прозаїзації явищ із неперевершеною досі поетичністю розгортається у політично-мистецьку маніфестацію колосальних розмірів» [228, с. 51].

Трагікомедія «Народний Малахій» засвідчує виключну мистецьку оригінальність письменника. Т. Свєрбілова відзначає новаторство п'єси: «Трагікомедія М. Куліша безпосередньо підходить до тих жанрових моделей, які європейська та американська драма оберуть вже пізніше» [382, с. 83]. Л. Танюк вказує на зв'язок зі світовим контекстом, оскільки драматург «продовжує добре розроблену у світовій драмі тему неопророка» [437, с. 18]. Мистецька різновекторність трагікомедії забезпечує глибину художнього зображення драматурга. Н. Мірошніченко стверджує: «Куліш якраз і поєднував українську своєрідність та актуальність із міфологічними, а отже, універсальними, проблемами» [306, с. 147].



У п'єсі письменник настільки ємоко показав сучасні і позачасові реалії, що створив ефект співпричетності в осмисленні глобальних проблем людської свідомості. Й. Гірняк визначає особливості рецепції п'єси: «Тема, події та персонажі, що їх драматург розгорнув у чотириактному творі, настільки відбивали нашу добу, що ми мов у дзеркалі побачили себе, відчули свої загаєні думи, догледіли події, які оточували нас і наших сучасників» [105, с. 284]. М. Куліш демонструє виключну мистецьку майстерність, яка полягає у здатності драматурга формувати художню сукупність всеосяжних смислів. В. Хмурий характеризує своєрідність творчої манери письменника: «Він дійшов цілком секрету, флуоресценції слова і намагається вирвати персонажі з їхніх реальних сценічних формул, щоб крізь них одсвічувала їхня ідейна суть, образи-категорії» [475, с. 31].

Особливості сценічної інтерпретації твору сприяють розстановці деяких акцентів в ідейно-естетичних тлумаченнях та відображають функціонування трагікомедії на рівні драматичного тексту і театральної постановки, що взаємодоповнюються у процесі взаємодії. С. Чорній відтворює особливості сприйняття сценічного втілення п'єси: «Вистава «Народнього Малахія» в «Березолі» справила потрясаюче враження» [495, с. 383]. Н. Єрмакова акцентує увагу на глибинних смислах трагікомедії, вбачаючи у виставі «Народний Малахій», здійсненої Л. Курбасом, прикметні риси «містерії» [156, с. 342] та «міраклю» [156, с. 343].

Твір М. Куліша «Народний Малахій» присвячений осягненню проблеми спотворень у свідомості [521]. Драматург показує багатовимірний образ головного героя твору, який претендує на роль проповідника у постреволюційний час. Його ім'я – Малахій – відсилає до Книги малих пророків зі Старого Заповіту. Підтекстово зіставляється істинна велич провісників і карнавалізовані дії головного героя, що підкреслює їхню безглуздість. Свідомість героя потрапляє у світоглядну пастку, проте він цього не розуміє і на основі первинного ідейного викривлення про власну особливу місію вибудовує й укріплює усі свої наступні ідейні химери. Ю. Шерех стверджує: «І тут бунт Малахія підноситься на вищій щабель. Він сам, один, без допомоги будь-кого, має врятувати людство» [504, с. 328]. Малахієве протистояння суспільству і одночасні спроби його вдосконалити обертаються божевіллям героя.

Револьюційний хаос віддзеркалюється у свідомості Малахія та структурує її, тому нова роль, яку він собі придумав, не викликає у нього сумнівів. Неконтрольована фантазія стає головним рушієм уявного перетворення непримітного обивателя на носія ідей глобального вдосконалення. У процесі перетворення Малахія з поштайлійона на реформатора герой трохи змінює своє ім'я, підкреслюючи свою уявну обраність. В. Гуменюк стверджує: «Та головне, що гра дійсного і прибраного

імен персонажа (Малахій Стаканчик – Народний Малахій) виявляє двоїсте авторське ставлення до нього, яке можна схарактеризувати як іронічне співчуття» [132, с. 138].

М. Куліш показує формування психології псевдопророка, свідомість якого, роз'їдену страхом, поглинає фанатична ідея. Етапи шляху від заляканого революцією поштальйона, який замурувався у чуланчику, до фальшивого реформатора, що проповідує у божевільні і домі розпусти, відображають внутрішню взаємозумовленість. Придушений страх у героя трагікомедії перетворився на фанатизм. Драматург показав, що страх, який змусив Малахію замуруватись від революції, був втечею героя від реальності. У такому стані неприйняття реальності і неприйняття власного страху він переживає трансформацію, яка продовжує заперечення дійсності, але вже у формі фанатизму, і повністю переносить героя у світ ілюзій.

Власні нездорові думки героя, які стали результатом перемішування релігійних ідей із більшовицькими, сформували його ілюзорну реальність. Г. Семенюк відзначає: «Світ Малахія – хворий, егоцентричний, світ упертих уявлень про власне месіанство» [400, с. 29]. Розвиток дії відображає процес постійного самовідтворення, підсилення ілюзій у свідомості персонажа, які розгортаються та матеріалізуються за властивими їм химерними закономірностями. Малахій поступово втрачає будь-який контроль над власними фантазіями та видіннями.

М. Куліш робить акцент на амбівалентності образу Малахія. Герой знищує усе своїми нав'язливими ідеями, утворюючи навколо себе негативну атмосферу, хоча він точно бачить вади, від яких потерпає суспільство; його занурення у світ власних божевільних візій надає йому проникливості і переконливості. М. Зубрицька стверджує: «Практично всі герої Куліша протестують проти знелюднення людини, проти насильства над індивідуальністю, проти посягання на її неповторність та унікальність» [172, с. 148]. С. Гречанюк вказує на деяку схожість героя на «Сервантесового Дон-Кіхота» [16, с. 22]. Малахій уявляє себе страдником за правду, він зрікається свого минулого життя, для здійснення фантазмагорійної місії, викликає підозри у випадкових людей, знаходить підтримку у божевільних, стає причиною загибелі своєї доньки. Марення героя, обумовлені його вимогою духовного й морального удосконалення людини і суспільства у постреволуційний час, зрештою повністю підпорядковують розум Малахія, показані в різних аспектах.

Незвичайність образу персонажа простежується через взаємозаперечні властивості, дії й вчинки. Герой проголошує гуманістичні гасла і виявляє байдужість до страждань власної доньки; він здатний прозріливо бачити моральні спотворення у суспільстві і посилювати їх внаслідок боротьби з ними. Через деформації Малахій доводить свої ідеї до абсурду,

знищуючи їхню духовну основу. К. Гутке говорить про «метафізичну трагікомедію» [550, с. 118], елементи якої можна спостерегти у творі М. Куліша, оскільки проблеми, порушені драматургом, набувають концептуального сутнісного вираження.

М. Куліш показав героя, який захотів реформувати людей, щоби втекти від самого себе. Задля цього він повністю сфокусувався на ідеї (щоби не бачити реальності), приєднав до неї власні марення, які розвивалися завдяки відсутності зворотнього зв'язку зі світом, створив замкнутий штучний простір. Зруйнована психіка Малахія своєрідно відображає моральний занепад суспільства, а протиставлення героя здійснюється в межах самозаперечення, тому він не усвідомлює катастрофічної різниці між мотивами і наслідками його дій. Фанатична віра героя наділяє його власні ілюзії ознаками життєподібності, тим самим оманливо легітимізуючи прояви безумства Малахія, які він нарікає реформаторською діяльністю. Т. Свєбілова стверджує: «У «Народному Малахії» розробляється національна модель ейфорії безумства у плані як філософії свідомості, так і соціології» [384, с. 142]. Емоційна насиченість переживань персонажа, деякі співпадіння між емоційними станами та реакціями героя і зовнішніми обставинами утворюють специфічні умовні відповідності між свідомістю героя і зовнішньою реальністю. Герой поступово втрачає можливість будь-якого усвідомлення, але продовжує негативно матеріалізувати власні марення.

Драматург підкреслює суперечності між сутністю героя та його фантазіями, що розколюють свідомість персонажа. Роздвоєння Малахія стає видимим в об'єктивній дійсності, у сприйнятті окремих дійових осіб, сам герой свого роздвоєння не помічає. Не маючи можливостей для самореалізації у міщанському середовищі, Малахій прагне взятися морально вдосконалювати інших. Його ілюзії щодо себе (Малахій уявляє, що він перетворюється на народного комісара, його хвора уява диктує йому і відповідне ім'я – Нармахнар); щодо реформи, яку він зібрався здійснювати за допомогою покривала і магічних рухів, відокремлюють його від дійсності. «Малахієве захоплення «проектами» реформи людини забезпечує йому відмежовану від людства позицію, конфліктну більшою або меншою мірою по відношенню до інших дійових осіб ...» [22, с. 132].

Химерні видіння і прагнення Малахія, породжені хаотичною зовнішньою реальністю, відторгаються реальністю, яка розвивається за власними спотвореними законами. У трагікомедії драматург окреслює межі прийнятних і неприйнятних для суспільства деформацій. Робітники заводу «Серп і молот», яким герой намагається нав'язати власні божевільні реформи, сприймають його як класового ворога. Червоні мрії робітників, що матеріалізуються у процесі індустріалізації країни, заперечують безумні голубі мрії Малахія, які постають у вигляді ефемерних концепцій

героя. В. Агеєва стверджує: «Малахій живе у химерному, ілюзорному світі, і його мірками оцінює світ реальний» [3, с. 54]. Спочатку герой висмикує із зовнішнього контексту окремі фрагменти і пристосовує їх до своїх химерних фантазій; у фіналі твору герой позбавляється навіть спотворених зв'язків із дійсністю.

Драматург показав етапи формування фантазій Малахія, які для нього стали цілком автономним замінником реальності. Заляканий обиватель провінційного містечка у своїх примарних мріях стає реформатором. Він замінює своїми вигадками дійсність, яку не приймає і яку намагається цими вигадками переробити. Його марення не можуть протистояти реальності, щоби ці фантазії підтримувати, він поступово поринає у божевільля, створюючи навколо себе негативний простір. Духовне вдосконалення, якого прагне головний герой, перетворюється на абсурдну й химерну мету, втілену у понятті «голубе ніщо».

Т. Свербілова визначає характерні ознаки п'єси «Народний Малахій»: «Зазначимо тільки, що тому сквородинському типу месіанства, який слушно знаходять у цій п'єсі, притаманна амбівалентність: це і проповідь, як і належить експресіоністичному проекту, і трагікомедія водночас» [385, с. 101]. А. Чумаченко називає Малахія «самопародією» [497, с. 119]. Герой представляє свою реформу як антиреформу, не усвідомлюючи власного самовикриття. Проте жодні суперечності не відіграють для Малахія ніякої ролі, оскільки герой ігнорує або видозмінює їх власними вигадками. Утопічні уявлення Малахія призводять його до самозаперечення, що підтверджує теза П. Рікера: «деякі утопії можуть бути типово антиутопічними тільки тому, що в кожній утопії є елемент контрутопії» [367, с. 334]. В. Панченко відзначає: «Кулішів Малахій уособлює безоглядне реформаторство, за яким – утопізм» [337, с. 5]. Герой цілковито концентрується на своїх фантазіях й абсолютизує їх, утворюючи комплекс нереалістичних та нездійснених ідей.

М. Куліш спостеріг і художньо відтворив ефемерність й нежиттєздатність ідеології, що парадоксальним способом змінювала реальність, спотворюючи усі аспекти людського буття. А. Матюшенко називає п'єсу «реквіємом утопічних проектів не лише «нової людини», а й «нового суспільства», які ще тільки-но формувалися як ідеологічні та псевдохудожні моделі» [293, с. 41-42]. Драматург відображає світоглядні перетворення, які деформують систему цінностей, спричинюючи появу абсурдних теорій. Дослідниця стверджує: «У «Народному Малахії» Куліш сягає найбільших глибин у дослідженні національної самосвідомості та її збочень в епоху насильницького зламу іманентної історичної самореалізації» [291, с. 193]. Віддзеркалення ідеологічних метаморфоз у творі відбувається за рахунок зображення характерної для революційної епохи еkleктики, що розмивала та

підмінювала понятійні кордони. В. Панченко відзначає: «А згодом М. Куліш у «Народному Малахіїві» змалює, як відбувалася заміна християнства соціалізмом у реальній практиці «соціалістичного будівництва»...» [342, с. 26]. У трагікомедії драматург показує взаємообумовленість ідеологічних спотворень у вимірах особистісної та колективної свідомості.

Різнопланове зображення Малахія створює багатовимірний образ, кожен аспект якого конкретизується через зіставлення з іншими. Малахій постає в образі реформатора (сам себе так уявляє), божевільного (так його сприймає значна частина оточуючих), божевільного фанатика (об'єктивне зображення). Всі три іпостасі Малахія співвідносяться із певною сферою художнього відображення – реальністю Малахія, реальністю інших дійових осіб, об'єктивною реальністю. Специфічна різноплановість образу Малахія розкриває фрагментовану свідомість, яку герой замаскував ідейним фанатизмом.

Поєднання реалій дійсності із хворобливими фантазіями, їхне зрощення в уяві героя створює передумови для використання гротескних форм, за допомогою яких загострено підкреслюються невідповідності, але водночас демонструється химерна взаємопов'язаність уяви і зовнішнього світу. Свідомість Малахія у спотвореному вигляді відображає найважливіші морально-етичні, духовні та соціальні проблеми часу. Є. Ліберт стверджує, що «гротеск стає одним із засобів досягнення амбівалентності образу Малахія» [269, с. 10]. М. Кореневич відзначає: «Гротесковість створювалася також відстороненням, очуженням, яке несе образ Малахія» [218, с. 34]. Драматург зображає відторгнення Малахія від зовнішнього світу, яке не перешкоджає героєві його руйнувати, та відторгнення героя від самого себе, що набуває найбільшого загострення через відтворення стосунків із донькою Любуною.

Парадоксальність у зображенні Малахія розкриває його неоднозначність – він здатний аналізувати соціальні й моральні недоліки свого часу, але його спостереження спонукають героя до безглузвих вчинків. Герой не виходить за межі контексту, який він гостро та проникливо критикує, натомість здійснює умовно ритуальні дії, яких йому вистачає задля підживлення власних ілюзій. В. Панченко стверджує: «Малахій бунтує проти анахронічних форм життя, ним керує початково благородна Мрія, якій він служить щиро й саможертвовно, але ж бажана гармонія і загальне щастя залишаються недосяжними» [341, с. 7]. Нездійсненні у реальності ідеали Малахія репродукуються у фантазіях і мареннях героя, забезпечуючи йому уявний успіх. Якщо спочатку своєї реформаторської діяльності персонаж ще якимось пристосовував свої проекти до конкретних ситуацій, що створювало абсурдну подобу взаємодії із зовнішнім світом, то надалі реформи відбувалися в його уяві. Показовими є реформи, здійснювані

персонажем у божевільні. Драматург відображає резонанс між фантазіями Малахіями і сприйняттям пацієнтів, що провокує псевдореформаторську екзальтацію героя.

Реформаторські ідеї Малахія породжуються революційною і після-революційною дійсністю та водночас засвідчують спротив цій дійсності. М. Ласло-Куцок підкреслює: «Помилка же Малахія полягає в його максималізмі, в тому, що він хоче прикласти до світу, в якому поняття моралі стали дуже відносними, свою романтичну голубу мрію про ідеальну людину» [259, с. 244]. Малахій пропускає революційні гасла через власну свідомість й утворює власні інтерпретації, які трансформують їх в іншу площину, оскільки цілі героя не обмежуються соціальними перетвореннями, а спрямовується на внутрішні зміни. Божевільня Малахія стає способом негативного подолання внутрішнього конфлікту героя за рахунок домінування марень та галюцинацій персонажа, що витісняють будь-які прояви усвідомленості.

Головний герой стає транслятором кризи суспільної свідомості, коли зруйнувався старий уклад, проголошувалися ідеї, які мали би сприяти вдосконаленню всіх сфер буття – від суспільних відносин до особистісного самовизначення, але ніякої світоглядної трансформації насправді не відбулося. Н. Кузякіна стверджує: «Малахій фанатично проймається ідеями соціалізму та бачить, що люди, які живуть у новому суспільстві, своїми поглядами й уподобаннями міцно сидять у старому» [248, с. 155]. Сам Малахій, хоч і бачив невідповідності, але був неспроможний впоратися із психічним перевантаженням у постреволюційні часи. Тому його свідомість витворює чудернацькі візії, за допомогою яких він рятується від дійсності, яка йому не подобається, і водночас стає заручником власних видінь. Г. Семенюк відзначає: «Навколишню дійсність автор показує таким чином, що логіка нормальної людини здається перевернутою, і царство абсурду соціально деформована особистість сприймає як норму» [398, с. 32]. Негативно перетворений світ у трагікомедії стає результатом і причиною внутрішніх спотворень.

Фінал твору засвідчує остаточне руйнування особистості Малахія, який став причиною загибелі своєї доньки Любуни та навіть не здатний цього зрозуміти, остаточно втративши будь-яку адекватність. Фінальний епізод засвідчує незворотність негативних перетворень персонажа: «Йому здавалося, що він справді творить якусь прекрасну голубу симфонію, не вважаючи на те, що дудка гугнявила і лунала диким дисонансом» [250, с. 122]. Л. Ставицька, аналізуючи роль символів у драматургії письменника, відзначає: «У художній мові Миколи Куліша виділяється поліфункціональна образна деталь дудка – знак краху романтичних ілюзій» [419, с. 5].

Драматург показує різницю між руйнівними фантазіями героя та дійсністю. Образ дудки концентрує та відображає приголомшливі розбіжності.

У творі сконцентровані фундаментальні проблеми часу: зворіння людської природи й фанатизм. Образ Малахія своєрідно окреслює межі перетину цих проблем – його прозорливість оголює сутність морального занепаду суспільства й окремої особистості, але й робить його фанатиком, зосередженим до самозабуття на єдиній ідеї реформаторства. Т.Свербілова стверджує: «У «Народному Малахії» розробляється національний ракурс екстатично зміненої свідомості, перетворення її на ейфорію безумства» [383, с. 49]. Ідеї та викликані ними оми конструюють особистість Малахія, позбавляючи його сумнівів у можливості зовнішніх перетворень людської свідомості. «Голубе ніщо» стає апофеозом пристрасно вимірних героєм образів всесвітнього благоденства. Драматург показав механізм фрагментації свідомості Малахія, ототожнення із ідеєю реформаторства й відсіканням усіх інших фрагментів.

Письменник відображає свідомість героя, спрямовану у «голубу даль», до нереальних, вигаданих цілей; його цікавлять придумані ним абстракції, і не цікавлять живі люди, такі, як його донька Любуня, санітарка Оля, на яких він, якщо і звертає увагу, то тільки у контексті власних проєктів реформи. Оскільки ці героїні страждають, то хвора фантазія Малахія підпорядковує їх, й подальше руйнування ілюзій для них стає нищівним. Г. Церна спостерігає деякі закономірності впливу ідеології Малахія на сторонніх: «М. Куліш наголошує на цікавій деталі: від Малахієвої ідеї страждають не всі. Байдужі залишаються байдужими» [489, с. 50]. Реформа Малахія знищує самого героя та найбільш беззахисних дійових осіб. Сама реформа була породжена страхом героя перед дійсністю; заперечення страху шляхом зосередження персонажа на вигаданих ним проєктах спричинює його божевілля. Сильні почуття Любуні, яка хоче повернути батька додому, Олі, що страждає через нещасливе кохання, роблять їхню свідомість вразливою і сприйнятливою до негативного, прямого чи опосередкованого, впливу Малахієвих ідей.

Духовний світ у трагікомедії спотворюється у процесі псевдо-реформаторства, відбувається остаточне замикання у жадливій дійсності, що відображає божевілля головного героя, адже не випадково Малахій проповідує свої проєкти у божевільні та в будинку розпусти (але якщо його марення викликають резонанс серед божевільних, то у будинку розпусти його засуджують). Малахій повністю переноситься у сфальсифіковану ним дійсність, а будь-які зовнішні імпульси його хвора уява перетворює на елементи цієї божевільної дійсності. Драматург зображає процес віддзеркалення зовнішніх деформацій у свідомості героя та подальші внутрішні негативні перетворення персонажа.

Процес деформація духовних ідеалів показаний у трагікомедії Володимира Винниченка «Пророк» [30]. Серед великої кількості досліджень, присвячених творчості В. Винниченка, варто виокремити розвідки В. Гуменюка [130; 131; 132; ], М. Жулинського [161], С. Михиди [303; 305], В. Панченка [338; 339; 340; ], Л. Мороз [316; 317], Г. Сиваченко [404], Л. Танюка [439], С. Журби [162], О. Векуа [80]. та ін., які аналізують ідейно-художні, жанрово-стильові особливості драматургії письменника.

Драматургія В. Винниченка являє собою багатомірний художній пошук із плінними ідейними координатами. С. Єфремов підкреслює новаторство творчості письменника: «Володимир Винниченко (народ. 1880-го р.) – характерний продукт якраз оцього найновішого часу нашої історії, її раптових переходів, бунтівливого настрою та шукання нових шляхів у житті й письменстві з переоцінюванням старих вартостей» [158, с. 441]. Трагікомедія «Пророк» стає своєрідним підсумком новаторських осягнень у драматургії письменника. Письменник розглядає проблему пророцтва, представлену і в українській, і в світовій літературі, у цілком оригінальному художньому вирішенні. В. Винниченко художньо досліджує свідомість пророка через призму багатозначних ідейних проекцій в умовах множинної відносності.

Драматург художньо осмислює не лише проблему псевдопророцтва, але й всезагальної ейфорії, яка повністю захоплює натовп й позбавляє його можливості зрозуміти масштаб жахливих маніпуляцій із масовою свідомістю. Духовні цілі, спрямовані на досягнення ідеального стану суспільства, у реальності мають страшні наслідки. Перебування у світі ілюзій призводить до трагічних результатів: головний герой пророк Амар, втративши свої здібності, продовжує обманювати себе та інших. Оскільки він страждає через самообман, то стає жертвою маніпуляторів, які змушують його вчинити самогубство заради інсценізації фальшивого вознесення. Драматург показує, як пророк перетворюється на безвольного виконавця чужої волі, сприяє подальшому спотворенню власних ідей, започаткованого ним самим, та передає своє вчення у руки небезпечних людей. Н. Паскевич стверджує: «Трагедія Амара – в тому, що він не просто гине, він ще й стає маріонеткою, інструментом в шахрайстві тих, хто матиме зиск з амар'янства» [346, с. 126]. Прорахунки головного героя В. Гуменюк вважає трагедійними. Дослідник відзначає: «П'єса «Пророк» позначена високим трагедійним пафосом» [131, с. 311]. Дійсність, яку Амар сформував своїми ідеями й діями, морально й фізично знищує його самого, оскільки він не помічав, не реагував, а потім не перешкодив і навіть сприяв духовним деформаціям.

В образі пророка драматург заховав чимало загадкових елементів. Проповіді пророка суперечать його власним діям і можливостям із



самого початку. З розвитком драматичної дії невідповідності гранично загострюються і досягають апогею у стосунках із Кет. Драматург підкреслює особливу піднесеність пророка, що обертається його нерозумінням явищ і ситуацій мирського й духовного життя. Відстороненість Амара від життя, яка для його послідовників видається показником його потаємних знань і особливої місії, драматург мотивує психологічною незрілістю героя. Амар знімає із себе відповідальність, ігноруючи негативний суспільний резонанс власних чудес, не розрізняє позитивних і негативних наслідків власних дій і навіть намагається видати власне гріхопадіння за досягнення.

Важливого значення у трагікомедії драматург надає окресленню внутрішньої мотивації дійових осіб. С. Хороб вказує на особливості драматичних творів В. Винниченка: «Стрижем і рушійною силою драматургії стає, можливо, не стільки інтрига чи боротьба інтересів, скільки внутрішня дія» [480, с. 42]. Внутрішні суперечності в образі Амара визначають лінії зовнішніх конфліктів, що посилюють внутрішню заплутаність героя. Драматург подає декількапланове зображення образів та ситуацій, підкреслюючи різницю між видимою формою та її справжнім внутрішнім наповненням. В. Панченко стверджує: «А в тім-то й річ, що тут доводиться говорити про Винниченків дуалізм, його амбівалентну «розчахнутість» між різними позиціями» [339, с. 146]. Амар, який для натовпу постає бездоганим пророком, насправді виявляється звичайною людиною, яка заплуталася у власних емоціях та уявленнях.

Більша частина оточення Амара сприяє його приземленню, використовуючи амар'янство і слабкості героя для одержання різних вигод. Дійові особи керуються корисливими мотивами, які прямо чи опосередковано розкривають їхню псевдодуховність. Л. Мороз відзначає: «Різноманітність у характеристиках його персонажів досягається не так на емоційному рівні, як на раціональному» [316, с. 42]. Раціональні складники, які у різних виявах набувають домінуючого значення у самовизначенні персонажів трагікомедії, призводять до моральних спотворень, що деформують увесь ментальний простір твору. Учні Амара використовують амар'янство для своїх локальних егоїстичних цілей; Кет і Райт використовують Амара і утворену ним віру для глобального поневолення людей; Амар спостерігає за тим, як його самого використовують для досягнення недостойних чи злочинних цілей, а потім сам передає свою віру у користування злочинцем.

Опосередковане відображення свідомості Амара у трагікомедії характеризується фокусуванням на неоднозначних діях, вчинках та висловлюваннях героя, як стають наслідками таких же неоднозначних внутрішніх процесів. Є. Перлін, аналізуючи драматургію письменника,

відзначав її закоріненість у внутрішні площини через егоцентричні проєкції: «Абстрагований» і схематизований Винниченко отак виглядає: в центрі ідейного настановлення даних його творів стоять питання, що зв'язані з індивідуальною свідомістю» [350, с. 124]. Через загадкові дії Амара реконструюються внутрішні процеси, які відбуваються у свідомості героя. Амарова проповідь любові для всього людства, претензія на здійснення вселюдського об'єднання та підсумування діяльності усіх попередніх пророків обертається усвідомленою згодою героя на масове духовне поневолення.

Показником успішності Амара-пророка виявляються надзвичайні здібності героя, проповідування любові та масове поклоніння йому, а не його духовне подвигництво і моральне самовдосконалення, що одразу ставить під сумнів усі його досягнення. Його попереднє навчання у мудреців більше схоже на необхідний елемент біографії задля зацікавлення юрби. Ще до переїзду у місто, перебування у якому сприяє поступовій моральній деградації героя, пророк використовує свої здібності для розважання Кет та демонстрації їй чудес. В. Гуменюк стверджує: «П'єса сповнена неабиякої динаміки, драматичної напруги, сценічної яскравості» [130, с. 54]. Драматург вибудовує різноманітні перипетії у трагікомедії, утворюючи несподівані причинно-наслідкові зв'язки, що посилюють їхню неоднозначність.

Сповнені загадковості стосунки Амара із Кет розкривають суперечності, властиві образів головного героя, які проступають через його намагання поєднати духовне із мирським, через його толерантність до негативних матеріалістичних проявів, що обертається проти нього самого. Кет, яка виявляє цинічне ставлення до віри, після чудес Амара пропонує йому переїхати у мегаполіс і розповсюдити амар'янство, перетворивши його на масовий продукт. А. Дудка підкреслює негативну суть мегаполіса: «Крайнім виявом антиморальності репрезентований Нью-Йорк («Пророк»)…» [152, с. 146]. Амар спочатку відмовляється, нібито розуміючи небезпеку подібних перетворень, а потім погоджується. Кет із цинічної і розчарованої багачки обертається на вірянку Амара. Амар закохується в Кет і втрачає свої здібності. Кет змушує Амара вчинити самогубство, щоби одержати амар'янство у її з Райтом розпорядження. Окреслені колізії взагалі суперечать ідеї пророцтва та свідчать про домінування мирського контексту, про використання псевдодуховності для розваги, бізнесу і самовозвеличення дійових осіб. Амар постійно демонстрував невідповідності ролі пророка, які після його переїзду в американський мегаполіс поступово набувають катастрофічного характеру.

Наміри Амара у дійсності спотворюються, тому що ідея та її втілення перебувають у зовсім різних площинах й істотно відрізняються.

Пророк ігнорував зворотний зв'язок із реальністю, що і призвело до знищення його та незворотної деформації тих ідеалів, якими він спочатку керувався. Т. Сverbілова стверджує: «За Винниченком, будь-яка ідея, яка оволодіває людиною настільки, що визначає соціальну поведінку, є приреченою розбещувати особистість, деформувати, спотворювати її первісні моральні засади, є приреченою нести тільки руйнування та смерть» [386, с. 34]. Амарове фокусування на абстрактній ідеї любові до людства призводить до його відсторонення від дійсності, у якій відбуваються деструктивні процеси внаслідок його діяльності, що, зрештою, призводять до трагічного фіналу.

На проблему «множинності істини» у трагікомедії «Пророк» вказують Л. Мороз [317], Г. Сиваченко [404] та ін., що свідчить про неоднозначність будь-якого явища, яке герої можуть побачити з різних ракурсів. Тому намагання втілити ідеї перетворюється на непередбачуваний процес, оскільки на нього впливає дуже багато факторів, які у дійсності ці ідеї істотно видозмінюють. Амар прагнув змінювати те, чого не знав, про що у нього були лише ідеалізовані уявлення, які нищилися від зіткнення з дійсністю. М. Кудрявцев стверджує: «...Амар зазнає цілковитого краху, бо, відкидаючи усталені між людьми відносини і віковічні закони, по суті, утверджує абсурдність людського існування» [242, с. 2]. Амар замикається у вигаданому світі, відмовляється визнавати негативні наслідки своїх дій, проте запущений ним механізм хаотичних змін уже діє сам по собі, призводячи до жахливого фіналу. Амар настільки заплутався у власних ідеалістичних віруваннях, руйнівних емоціях та раціоналізаціях, що приніс себе в жертву заради ідеологічних злочинців. Амар своїм останнім сфальсифікованим чудом утворив ідеологічну пастку для наговпу і утвердив та легітимізував владу аморальних маніпуляторів.

Духовний занепад Амара стає причиною його фізичної загибелі, на яку він йде свідомо. Л. Залеська Онишкевич наголошує на фінальному виборі, який робить герой під тиском Кет та Райта: «Отже, Амар іде на компроміс сам із собою, і тим спричинює своє падіння» [168, с. 188]. У рішенні героя простежується прагнення виправити свої помилки, яке водночас свідчить про безвихідь. Він спочатку несвідомо, під впливом різних обставин, обирає хибний шлях, оскільки намагається інтегруватися у сучасне суспільство. Парадоксальна ситуація виявляє внутрішню нестійкість пророка, – маючи за мету ошчасливити людство і перебудувати суспільні взаємини на засадах справедливості, він сам стає заручником сторонніх впливів і ситуацій, які максимально приземлюють його самого.

В. Винниченко показав, що цей процес відбувався непомітно для самого пророка, який, перебуваючи в ізольованому просторі під час здобуття езотеричних знань, несвідомо проектував власну самоізоляцію від

світу уже виконуючи функції пророка, – його оточення створило навколо нього штучну атмосферу, підтримуючи його ілюзії. Він настільки занурився у самообман, що навіть намагався свої вчинки, які свідчили про його приземленість, представляти як осяяння. Проте реальність цей самообман знищила разом із особистістю Амара, оскільки його самоідентифікація засновувалася на оманах. Антиутопічність художнього зображення виявляється у розкритті тих невідповідностей, які руйнують ідеологічну концепцію пророка. О. Євченко стверджує: «Бо антиутопія є реакцією на неспроможність у житті утопії, це своєрідна художня перевірка соціальної і політичної концепції з метою виявлення їх помилковості або шкідливості для людини» [154, с. 51].

Зіставлення образів наївного Амара і прагматичного Райта визнається виконуваними ними функціями проповідника і маніпулятора. Проте проповіді Амара сприяють утворенню масових ілюзій. Герой проголошує невідповідні його можливостям і загалом нереальні наміри: «Об'єднати закони всіх пророків, здійснити їх я посланий до вас, люди дорогі» [86, с. 20]. Драматург неодноразово підкреслює істотні невідповідності між сприйняттям персонажа і реальністю. Натомість діяльність Райта базується на раціональних принципах, що включають використання слабостей інших дійових осіб. Райт використовує слабкості Амара задля власної користі, тим самим сприяючи його знищенню. Л. Залеська Онишкевич стверджує: «В «Пророці» утопійній, нереальній поведінці Амара протиставлений Райт – винахідник, технік, представник прагматичного підходу» [167, с. 198]. Амар марнує свої надприродні здібності через моральні компроміси й взаємодію із маніпуляторами, що користуються перевагами його надзвичайних здібностей. Це, до прикладу, комерсанти, яких він благословляє, його учні, котрі одержують користь від амар'янства, але у першу чергу – Кет і Райт, які стануть правителями завдяки тому, що жорстоко використовують уже безсилового Амара для утвердження масової ілюзії про величність амар'янства, від якого насправді залишилася лише мертва оболонка.

Амар зображений як відірваний від світу пророк, який, тим не менше, не витримав зовнішнього тиску і поступово перетворився на маріонетку. Висміюючи Райта, Кет говорить про нього: «Чистий пророк» [86, с. 19]. Але з розвитком дії стає зрозуміло, що Райт, незважаючи на абсурдність ситуації, гратиме роль намісника пророка і користуватиметься безмежною владою. Відбувається підміна, якої маси не здатні помітити, – спочатку пророк Амар перетворюється на псевдопророка, а потім і взагалі його замінюють Райтом, для якого поняття духовності не існує. Грандіозні плани Амара з ошасливлення людства обертаються для нього цілковитим крахом. Амар самого себе сприймає як виконавця особливої місії. Своє уявне месіанство герой проектує на усі свої дії, тому він не замислюється над руйнівними

наслідками власних дій або ж намагається штучно облагородити свої сумнівні вчинки. Незворотний моральний занепад Амара помітив його учень Рама: «Ти сам став машиною, сам, о вчителю наш прекрасний!» [86, с. 42]. Драматург показує непомітний і невпинний процес моральної деградації пророка.

Драматург акцентує увагу на особливостях взаємодії антиподів Амара і Райта, у яких є спільні риси. Обидва герої прагнули світового панування, але різними шляхами. В образі Амара В. Винниченко закодує багатовимірні суперечності, які утворюють різні взаємозаперечні площини його функціонування. Герой одночасно виявляється і пророком, і псевдопророком, що утворює абсурдний простір існування персонажа. Амар із самого початку своєї діяльності демонструє відсутність розуміння закономірностей буття, яку поєднує із претензіями на ошчасливлення всього людства. Герой демонструє здатності здійснювати чудеса, що виявляються небезпечними засобами програмування свідомості наївних вірян. Самовозвеличення Амара, замасковане під саможертвність, потребує екзальтованого поклоніння, яке герой викликає своїми чудесами. У підтексті гуманістичних проповідей Амара окреслюється його приховане прагнення користуватися перевагами ролі пророка, яке він маскує служінням людству. Назва віри, створеної Амаром, закріплює приховану егоцентричність героя на фоні спочатку його моральної невідповідності, а потім і деградації, яка виразно стала проявлятися після його переїзду у місто.

Райт постає в ролі бездушного прагматика, який прагне абсолютної влади будь-якими засобами, заради чого персонаж облаштовує багатоходові комбінації. Він прораховує слабкості Амара, які використовує для отримання контролю над ним і створеною ним вірою, що забезпечує йому маніпуляції із масовою свідомістю та абсолютну владу. Парадоксальність ситуації виявляється у переконливих спотвореннях, до яких вдається Райт, щоби остаточно знищити Амара і одержати всесвітнє панування завдяки амар'янству.

Драматург відтворює ситуації, явища у різних проекціях, що формують їхню багатовимірність та багатозначність. Водночас автор акцентує увагу на складних взаємодіях різних планів зображення та позицій, у процесі яких відбувається домінування одних параметрів і витіснення інших. Амар'янство за привабливими для юрби чудесами і проповідями приховує негативні процеси моральних спотворень, що з часом виражаються у фізичних реаліях. Проте зовнішня форма амар'янства, яка приховує внутрішній негатив, виявляється придатною для масового обману. Амар, який не зважав на негативні наслідки своїх чудес, а потім обманював людей заради самовозвеличення, передає свою віру у користування маніпуляторам, які прагнуть тотального контролю над масовою свідомістю. Л. Танюк

вважає: «Все частіше Пророк стає носієм не лише Добра, а й Зла, – як його еквівалента, як його невідмінності» [439, с. 176]. Амар підготував умови для панування маніпуляторів і самоусунувся найбільш вигідним для них способом. Остання проповідь, у якій псевдопророк легітимізує брехню, і останнє фальшиве чудо ефектно нагнітають масову екзальтацію задля підміни псевдопророка бізнесменом.

В. Винниченко показує амар'янство як фантастичне абстрагування від реальності задля того, щоби окреслити масштабні проблеми, з якими людство зіткнулося у XX столітті: охоплену ілюзіями масову свідомість, що породжує жажливі маніпуляції.

У трагедії І. Дніпровського «Яблуневий полон» автор конструє фрагментацію свідомості головного героя Зіновія, обумовлену відображенням різнонаправлених внутрішніх імпульсів. Драматург досліджує діалектику процесу формування масової ідеології, яка закріплює і утверджує будь-які моральні викривлення заради штучних ідеалів. Організація драматичної дії у творі регламентується відображенням складного зв'язку і кореляцій між ідеями й свідомістю дійових осіб, оскільки ідеї у трагедії набувають значення матеріальних форм через сприйняття та дії героїв; надалі ідеї визначають умовні контури свідомості дійових осіб, що виконують роль факторів обмеження і контролю.

Письменник концентрує увагу на формуванні точок перетину між суспільними та особистісними ідеологічними установками, відтворюючи поверхові, співвідносні із зовнішніми стереотипами, та глибинні, які виражають іманентні властивості й прагнення, плани сприйняття і усвідомлення реальності дійовими особами.

Драматург утворює внутрішній конфлікт, віддзеркалюючи ідеї та прояви істинної сутності через їхнє взаємне заперечення, що зводиться до зіставлення ілюзій та об'єктивної дійсності. Парадоксальність зображення визначається формами співвідношень між ілюзорним та реальним. З розвитком дії через образ брата Зіновія розкривається деструктивність ідейних конструкцій, що стають причинами масових нищень у фізичних виявах. Таким способом ілюзорні прояви умовно домінують над проявами реального, спотворюючи і знищуючи його. Водночас саме такі деформації стають свідченням ідеологічних оман, яке дійові особи не хочуть усвідомлювати.

Зіновій наближається до розуміння нездійсненності ілюзій та неприпустимості спровокованих ними кровопролиті, що призводить до напруженого й інтенсивного внутрішнього конфлікту, який не дає героєві можливості прийняти якесь остаточне рішення через його стан руйнівних коливань.

Автор зображає процес підпорядкування свідомості персонажа у різних фазах: спочатку Зіновій потрапляє у штучно сформовану атмосферу, насичену негативними емоціями; герой стає адептом раціоналізованих ідей, які маскують негатив; надалі герой визнає та виправдовує необхідність особистісного та соціального руйнування; він бере участь у руйнуванні, тим самим змінює самого себе, несвідомо запускаючи механізм самознищення. Штучні масові ілюзії, які протистоять реальності, умовно змінюють реальність через свідомість дійових осіб, що здійснюють негативні перетворення, тим самим матеріалізуючи ці ілюзії. Драматург показує втрату моральних орієнтирів, що призводить до культивування ідеологічних спотворень.

Письменник створює для героя умови, завдяки яким він раптово опиняється в іншій буттєвій парадигмі, що повністю руйнує уже звичний для нього спосіб існування, розкриває невідомі до того внутрішні реалії, утворюючи абсолютно іншу перспективу сприйняття.

Внутрішня неоднорівність, якою драматург наділяє героя, на відміну від інших дійових осіб п'єси, забезпечує його несподіване прозріння, тим самим утворюючи різкий дисонанс зі створеною революціонерами негативною реальністю. Якщо до вирішального моменту (зустрічі з Івою) особистість Зіновія руйнувалась через внутрішнє омертвіння, то після нього навпаки відбувається процес самоусвідомлення героя, яке заперечує негативну реальність, тим самим ставить під загрозу його існування. М. Насенко вказує на проблему «роздвоєння особи» [323, с. 12] як основну. Л. Скорина стверджує: «Переосмислення прожитого дало йому шанс для очищення та відродження» [410, с. 103]. В. Явтушенко простежує в творчості письменника «екзистенційні мотиви війни і людини» [513, с. 24]. О. Гудзенко відзначає: «Душевний надлом, деструкція системи цінностей призводить до краху людини як особистості» [128, с. 71].

У п'єсі зображується парадоксальність внутрішніх перетворень. Штучні більшовицькі ідеї поглинають свідомість Зіновія, утворюючи непорушні межі, обумовлені деструктивними ідеями, що ставали об'єктом жорсткої фіксації внаслідок екзальтованого колективного навіювання і обумовленого ним самонавіювання. В екстремальних умовах штучні ментальні конструкції руйнуються під впливом потужних внутрішніх імпульсів. Внутрішні імпульси, не зважаючи на життєву силу, яку вони акумулюють, не можуть реалізуватися в умовах штучної ідеологічної матриці.

Відображений внутрішній конфлікт, який відбувається у свідомості Зіновія, характеризується великою інтенсивністю, що спричинює божевілля героя у фіналі твору. Герой окреслює цей конфлікт через глибинні асоціації, за допомогою яких протиставляє нові можливості сприйняття і усталені

стереотипи. Він каже: «Ці яблуни так страшно пахнуть. Вони нищать мені душу» [151, с. 138]. Розкриття внутрішньої сутності Зіновія лякає його самого, оскільки позбавляє героя здатності до нищення, тим самим руйнуючи його звичну соціальну роль.

Герой намагається подолати конфлікт шляхом заперечення, що спричинює посилення і поглиблення внутрішнього розколу та поступову втрату усвідомленості, у результаті чого уявлення та дії Зіновія втрачають синхронізацію із умовами існування героя, визначаючи його трагічну загибель. Перебуваючи з Івою, Зіновій намагається забути про руйнівну революційну дійсність та впадає у стан несвідомості. Залишаючи Іву, Зіновій також втрачає відчуття реальності й безуспішно пробує реанімувати свої колишні властивості.

Драматурги осмислили ситуації невизначеності у кризових моментах, відтворили наслідки прагнення дійових осіб порятуватися від неприйнятної для них реальності за допомогою ілюзій. Ілюзії показані одночасно як катализатори руйнівних перетворень, і як фрагменти свідомості дійових осіб, що поглинули їхню свідомість.

### *Висновки до розділу 3.*

Процеси зближення внутрішньої та зовнішньої реальності дійових осіб визначають формування драматичної дії і драматичного конфлікту у драматургії другої половини 20-х років. Драматурги відтворюють специфічні наближення через взаємовідштовхування, які видозмінюють свідомість драматичних персонажів, і зовнішню реальність. Обернена взаємодія сприяє увиразненню розбіжностей, які набувають визначального характеру в утворенні перехідних форм дійсності.

Історична драматургія відтворює процес апроксимації свідомості і реальності через зображення ідей дійових осіб, які стають показниками переламних змін у свідомості дійових осіб, що програмують зміни у розвитку подій. У свідомості героїв драматичних творів Л. Старицької-Черняхівської, М. Семенка формуються ідеалістичні моделі взаємодії із зовнішнім світом. Натомість драматичні персонажі К. Буревія, Г. Хоткевича утворюють матеріалістичні проєкції. У процесі втілення сконструйовані свідомістю дійових осіб картини світу змінюють реальність, та запускають процес нищення героїв, спричинений впливами на фрагменти дійсності, що перетворили усю дійсність, й повернулися до героїв у тих варіаціях, які вони не враховували (не передбачали) у своїх проєкціях.

У драматичних творах М. Куліша, В. Винниченка, І. Дніпровського специфічними формами наближення свідомості драматичних персонажів до зовнішньої реальності, що активізує і максимально підсилює внутрішні деформації, виявляються ілюзії як конструкти, що віддзеркалюють



накладання зовнішніх спотворень на ідейні викривлення героїв. Драматичний конфлікт має складну побудову через розпорошення, фрагментацію та змішування понять, внаслідок яких відбувається зрощення та гібридизація несумісних феноменів у свідомості героїв. У п'єсах відтворюється умовна замкнутість утвореної свідомістю дійових осіб ілюзорної реальності. Іншим аспектом апроксимації виявляється розсипання ілюзій від взаємодії із зовнішнім світом. Нищення ілюзій виявляється шляхом наближення до дійсності, якому протистоять драматичні персонажі, що сприяє подальшому ускладненню драматичного конфлікту.

## РОЗДІЛ IV. СВІДОМІСТЬ ГЕРОЯ ЯК ДЖЕРЕЛО ФОРМУВАННЯ ІНШОЇ РЕАЛЬНОСТІ В УКРАЇНСЬКІЙ ДРАМАТУРГІЇ 30-Х РОКІВ ХХ СТ.

Поняття іншої реальності у драматургії 30-х років постає в різних експлікаціях, що охоплюють різні рівні, форми, способи взаємодії свідомості драматичних персонажів із зовнішньою реальністю. Інша реальність постає своєрідною противагою зовнішньому світу героїв у таких аспектах: як створення ідеального варіанту дійсності для втілення інтенцій дійових осіб (І.Кочерга); як формування погіршеної версії реальності внаслідок вимушеного ескапізму героїв (М. Куліш, О. Олесь); як емпатичне увиразнення національних, екзистенційних, онтологічних відмінностей (Г. Лужницький, С. Ковбель та ін.).

### *4.1. Свідомість у площині метафізичних та філософських символів у драматургії І. Кочерги, М. Куліша*

Драматична поема І. Кочерги «Свіччине весілля» має жанрові ознаки трагедії. Конфлікт твору набуває трагедійного значення, оскільки протистояння ґрунтується на глибинних світоглядних суперечностях протиборчих сторін; конфлікт зумовлюється конфронтацією різних систем цінностей, які набувають взаємозаперечного характеру, оскільки існування одних переконань (можливості пригнічувати інший народ, права на свободу від чужоземного гніту) перешкоджає утвердженню протилежних позицій.

Історичний контекст протистояння інтенсифікує трагічні імпульси безуспішної боротьби в умовах обмеженої чи відсутньої української державності. Відображені у п'єсі обставини сприяють фокусуванню уваги на образах дійових осіб, які стають носіями ідей внутрішнього визволення з-під влади поневолювачів, що ставить під загрозу їхнє існування, але обумовлюють наміри, можливості, потреби та відповідні дії народних мас.

Трагедійність образів головних героїв простежується через формування високого рівня свідомості дійових осіб, що виражається у їхній здатності відстоювати та утверджувати власні позиції і співвідносити їх із загальнонародними прагненнями і потребами в умовах складних і штучно

утворених супротивниками випробувань, через які проходять дійові особи, зазнаючи серйозних, болісних втрат.

Дія драматичної поеми вибудовується шляхом зіставлення і взаємозумовлення особистісних і народних устремлінь, що спричинює вираження історично і національно визначених маніфестацій в індивідуальних проявах, які набувають узагальнених та символічних значень, акумулюючи базові ознаки стану масової свідомості. Драматург акцентує увагу на символах, які виконують функцію безпосередніх компонентів розвитку дії, відображаючи історичний контекст, і водночас вказують на багатовимірні позачасові параметри художнього зображення. Ключовими структурними елементами драматичної дії, у яких і за допомогою яких розкриваються важливі смисли та підтексти твору, виявляються Свіччине весілля та випробування Меланки.

Письменник вдається до складних поєднань різних смислів, у яких одні сенси прочитуються через інші, формуючи різні їхні перетини і комбінації внаслідок чого утворюються багатозначні художні конструкції. Весілля Івана Свічки і Меланки з демонстрації особистих чеснот головних героїв драматичної поеми перетворюється на символ моральної високості і сили народу, спрямованих на відстоювання та захист народних прав; шлях зі складними завданнями, перешкодами та підступами ворогів, який проходить Меланка, виявляє відданість і саможертвоність заради високих ідеалів, особистісних та національних, які утверджуються у випробуваннях.

Образи головних героїв твору, які взаємопідсилюють один одного, стають втіленням сукупності чеснот, що символізують ідеальні означники буття і прагнень народу. В епізоді весілля Івана Свічки та Меланки драматург по-різному закодує зображення та відсилання до різних народних дійств, звичаїв та обрядів, поєднуючи їх з реаліями історичної дійсності через поняття боротьби за світло, що, окрім матеріального вираження має метафізичну сутність, спроектовану на розвиток усієї драматичної дії. Т. Сербілова, Л. Скорина стверджують: «Боячись розгубити напругу драматизму в етнографічній ритуальності, Кочерга вдається до символізації цього ритуалу, узагальнюючи дію рамками цехових мотивів» [388, с. 94]. Сцена весілля, яка відображена у назві твору, стає вихідним моментом для формування конфлікту драматичної поеми та визначає подальший перебіг дії. І. Кочерга розкрив художній замисел трагедії, сформований у процесі її створення: «Я вже бачив десятки патетичних ситуацій, в яких знову і знову виникала ця провідна свічка моєї поеми» [235, с. 60]. В. Брюховецький підкреслює вагомість драматичної поеми у художньому доробку письменника: «Коштовною перлиною серед багатьох п'єс Івана Кочерги цього періоду стало «Свіччине весілля» (1930)» [75, с. 18].

Драматична поема зіткана зі смислових та художніх проекцій весілля Івана Свічки, оскільки усі події та ситуації пов'язуються із ключовим епізодом твору. Р. Уеллек та В. Уорен стверджують: «У чому ж полягає головна відмінність «символа» від «образу» та «метафори»? На наш погляд – у повторюваності і стійкості «символа»» [459, с. 206]. У фіналі драматичної поеми епізод весілля цілковито перетворюється на символ народного повстання через максимальне посилення трагізму внаслідок загибелі головної героїні Меланки. Драматург увиразнює ідеї Меланки, які внаслідок її подвижництва переходять у маси й надихають раніше пригнічений народ на боротьбу за відновлення соціальної справедливості. Ю. Бойко відзначає: «Напружені драматичні перипетії, вірність історично-побутового кольориту, прекрасне відображення атмосфери українського середньовічно-цехового життя роблять цю драму коштовним набутком в українській драматургії» [69, с. 176].

І. Кочерга зображає свідомість головних дійових осіб, налаштовану на вираження та сприйняття взірцевих світоглядних першооснов, що, вступають у суперечності із зовнішніми реаліями, імпульсуючи подолання суспільної дисгармонії шляхом особистісного протистояння, яке розростається до всенародного руху. В. Агеєва наголошує на ролі символізації у творах драматурга: «У всіх п'єсах І.Кочерги наявний подібний центральний символ, семантична багатозначність і варіативність якого увиразнює, майже що емблематизує смисл, міцніше поєднує різні сюжетні лінії й композиційні вузли в текстовій цілості» [4, с. 185].

Передмова І. Кочерги до драматичної поеми «Свіччине весілля» не лише розкриває особливості творчого задуму автора та його реалізації, але й відповідним способом розставляє акценти в інтерпретації основних мотивів і понять. Письменник вказує на «мотив «заборони світла»» як на головну передумову виникнення твору, спрямованого на художнє осягнення усіх можливих смислових відгалужень та інтерпретацій, пов'язаних із багатозначними, особливо у проекції на українську історію, образами та поняттями. М. Ласло-Куцок підкреслює: «Краса і дійовість п'єси багато завдячують прекрасній координації понять і образів» [256, с. 278]. Важливим фрагментом передмови, що обумовлює художній задум твору, виявляється пояснення мети й засобів втілення художньої інтерференції різних образів та процесів (весілля і цехового ремесла), у яких виражаються головні символи народного буття.

Пісня про свічку та заборона писаря співати крамольні для влади пісні, якими розпочинається драматична поема, являють собою проекції подальшого розвитку подій у творі, оскільки у згорнутому вигляді містять алюзії на весілля Івана Свічки та Меланки, й пов'язані із весіллям перешкоди, яких зазнають закохані через сваволу вельмож, зумовлену

соціальною нерівністю і несправедливістю, труднощі, які долатиме Меланка, оберігаючи вогник під час вимушеної і небезпечної подорожі через увесь Київ. М. Наєнко підкреслює: «Боротьба їх за своє кохання, що наближало бажане весілля, лежить в основі драматичного конфлікту п'єси» [324, с. 922].

Письменник подає яскраві картини невдоволення ремісників новими невіддільними для них вимогами воєводи і одночасними, взаємопов'язаними обмеженнями їхніх прав, які виходять за межі здорового глузду. У зображенні зародження конфлікту протиборчих сил драматург дотримується симетрії: алогічність наказів можновладця викликає рівнозначні нарікання народу. Проте водночас визначаються нееквівалентні можливості боротьби за права. Відтворюючи роздратування людей, письменник увиразнює їхню відносну незалежність, – у діалогах дійових осіб постійно підкреслюється спротив їхньому остаточному поневоленню.

І. Кочерга накреслює головні конфліктні лінії, які у процесі розгортання драматичної дії створюють складні сюжетні кореляції. Істотного значення у драматичній поемі набуває конфлікт між Меланкою та Ольшанським, у який втягуються інші дійові особи, насамперед Іван Свічка. Прикметним в образі Ольшанського виявляється акцентування на його виключно негативних проявах, які письменник деякою мірою пародіює. Князь, вперше побачивши Меланку, захоплюється її красою, але його перша поетична тирада закінчується погрозами дівчині. Погрози Ольшанського, які надалі неодноразово повторюються у творі, відіграють роль своєрідного прогнозування подальших подій.

Ольшанський стає ключовою фігурою, у розвиткові та ускладненні конфлікту, який одночасно проявляється у різних сферах (особистісній, соціальній, суспільній), що спричинює низку наступних подій та відповідних реакцій різних дійових осіб, завершуючись у фіналі народним повстанням. Початок конфлікту має символічне значення, оскільки засвідчує зазіхання негативних героїв на найважливіші підвалини людського життя. Драматург зобразив обряд весілля як своєрідну квінтесенцію ремісничого життя, тому момент, який князь обрав для початку екзекуцій, знаменує масштабність конфлікту.

Драматург, показуючи протистояння можновладців і народу, підкреслює істотні відмінності у їхньому світосприйнятті. Вельможі, володіючи матеріальними цінностями й необмеженою владою, чинять злочини, натомість бідні люди з народу зображені як творці з високими моральними запитами та цінностями. Письменник підкреслює різні способи і можливості боротьби протиборчих сторін, що обумовлює певну непропорційність у розгортанні конфлікту. У відповідь на безкінечну агресію можновладців народ спочатку шляхетно обороняється. Повстання

починається тільки після загибелі Меланки, якій передували знущання над особистісними та громадянськими правами городян. Драматург зображає своєрідне перетікання сили, що визначається рівнем мотивації та переконаності дійових осіб: у певний момент можновладці втрачають свою могутність, натомість народ, у жорстоких випробуваннях, акумулює енергію для спротиву.

Герой Іван Свічка виконує роль актанта, рушійної сили конфлікту між воеводою та ремісниками. Драматург виокремлює його з-поміж мас ремісників як лідера. До появи Івана дійові особи тільки обурювалися новими вимогами та багаторічним ущемленням їхніх законних прав. Поява героя змінює ситуацію, оскільки він висловлює намір відвоювати привілеї народу. У процесі розвитку драматичної дії увага постійно акцентується на символічних перегуках між прізвиськом героя, тими подіями, у яких він бере активну участь, та їхнім глибинним смисловим наповненням.

Окресливши два основних розгалуження єдиного конфлікту, які стосуються особистісних та суспільних взаємин, письменник створює передумови для багатовимірного зображення, що охоплює окремі конфліктні лінії та їхні взаємовпливи, поглиблюючи протиставлення, й загальну картину протистояння, складену з взаємопов'язаних, безпосередньо чи опосередковано, фрагментів.

Драматична дія у творі будується на основі символічних співвідношень, які виявляються у діалогах дійових осіб, драматичних ситуаціях, сюжетних перипетіях. Символ, за твердженням О. Лосева, – це «конструкція, яка функціонує не ізольовано, не дискретно, а завжди обов'язково як покажчик на щось інше, чим є вона сама» [270, с. 249-250]. Закохані головні герої Іван Свічка та Меланка демонструють концептуальну єдність, зумовлену їхніми почуттями та переконаннями, й виражену у їхніх вчинках. Кожен з них виконує свою частину їхнього спільного призначення: Свічка рятує народ від темряви, Меланка рятує Свічку. Образи Івана та Меланки виконують роль символів звільнення для народу, оскільки своїми вчинками герої демонструють надзвичайні можливості. Іван звільняє людей від нерішучості, а Меланка – від страху. Драматург розмикає утворений колообіг Іван – Меланка – народ смертю Меланки, але замінює його формуванням нового рівня масової свідомості. Іванові і ремісникам не вдається порятувати Меланку, що стає приводом до повстання і засвідчує кардинальні зміни у світосприйнятті героїв.

Водночас І. Кочерга відображає істотну різницю у відчуттях дійових осіб. Письменник наділяє Меланку здатністю передчувати та прогнозувати розвиток подій. Вона вказує на неочевидні наслідки, протиставляючи стани боротьби і миру. Натомість Іван Свічка із самого початку проголошує безальтернативний намір боротися за права городян, у відповідності до

якого він здійснює вчинки впродовж усього розвитку драматичної дії. Проте передчуття Меланки матеріалізуються, й герої у певний момент опиняється у ситуації вимушеної бездіяльності. Таким способом драматург відтворює своєрідну взаємозумовленість переживань героїв, відповідних станів їхньої свідомості та обставин, у яких вони опиняються.

Письменник відтворює декілька кульмінаційних ситуацій, які засвідчують потребу боротьби за світло та спричиняють низку стрімких подій, оскільки до зневажання громадських прав додається нищення моральних пересторог. Одна із найбільш трагічних ситуацій пов'язана із арештом Меланки у момент загибелі її матері, що призводить до ремісничого бунту на захист героїні. Водночас причиною взяття героїні під варту у найтрагічніший для неї момент виявляється забаганка Ольшанського.

Драматург підкреслює відчуття моральної меншовартості Ольшанського, яке він намагається компенсувати, знущаючись над Меланкою. Водночас увиразнюються пародійні елементи у конструюванні образу цього персонажа, який зосереджений на одному нав'язливому бажанні. Ольшанський відчуває нездійсненність своїх забаганок через власну невідповідність і намагається знайти зілля, щоби причарувати Меланку, що підсилює його меншовартість.

Автор максимально згущує напруженість атмосфери, нагромаджуючи драматичні і трагічні події. Водночас він використовує різні випадковості, збіги обставин та причинно-наслідкові зв'язки задля посилення напруження чи його тимчасового послаблення, зводячи воедино різні змістові лінії. Збройний спротив Івана Свічки задля порятунку коханої, яку схопили прислужники Ольшанського, обертається звільненням героя завдяки заступництву Гільди.

Образ Гільди у драматичній поемі стає своєрідним втіленням неіснуючого зв'язку між можновладцями і народом. Дружина воєводи опиняється у достатньо невизначеному становищі, оскільки вона пам'ятає і шанує своє робітниче походження й відчуває нехіль до заведених воєводою порядків. Драматург використовує композиційні повтори та взаємовідповідності, які увиразнюють та підсилюють проблему заборони світла у Києві, відображаючи різні аспекти. Суперечка Гільди з воєводою з приводу ущемлення прав киян перегукується зі звинуваченнями Івана Свічки. Одержання зброєю грамоти про привілеї з рук Гільди, яку він порятував від нападу, має символічне значення.

Символізм набуває максимального вираження у сцені весілля, оскільки драматург створює багатовимірні асоціації з одержанням права на світло: зачитування грамоти, здобутої Свічкою, і перше запалювання свічок відбувається під час зібрання усіх цехів на весіллі героя.

У сцені весілля акцентується увага на подвійному зображенні через накладання різних почуттів дійових осіб. До апофеозу народної правди і народного буття, які святкують на весіллі, додаються трагічні передчуття Меланки, які невдовзі здійснюються.

У протистоянні між можновладцями і народом повсякчас підкреслюються моральні розбіжності різних сторін конфлікту, що ускладнюють позицію ремісників, оскільки вони відстоюють справедливості законними методами, натомість представники влади чинять свавілля. Можновладці беззастережно використовують силу, вдаються до жорстоких залякувань, цинічних маніпуляцій та шахрайств.

В епізоді арешту Івана Свічки під час його весілля драматург підкреслює махінації можновладців, які не лише порушили закон, але й перевернули його значення. Вони незаконно приховали грамоту про привілеї городян та арештували зброяра за її оприлюднення. Іван Свічка утверджує пріоритети боротьби на засадах моралі: «Товариші! Не в кулаці, а в правді / Тепер повинна бути наша міць» [234, с. 384-385]. З. Голубєва стверджує: «Кожна сюжетна лінія драми розгортається відповідно до своєї внутрішньої інтриги, котра є результатом випадкового збігу обставин, примхливої несподіванки або наслідком свідомого протиборства представників різних соціальних груп» [118, с. 70]. На особливості сюжету п'єси письменника звертали увагу Є. Старинкевич [421], Н. Андріанова [7] та ін.

Водночас І. Кочерга переводить дію в іншу площину. Після застосування зброї проти цеховиків на весіллі змінюється смисл і характер конфлікту. Застосовуючи насильство під час урочистої події, яка має особливе значення і для головних героїв, і для усіх ремісників, представники влади позбавляють народ на чолі із Свічкою можливості відстоювати права тільки мирним шляхом. Повторені цеховиками слова Івана Свічки: «Ще не скінчлось Свіччине весілля!» [234, с. 388] означають трансформацію конфлікту після випробування усіх мирних засобів боротьби.

Через образ Свічки увиразнюється незнищенність народного руху, яка базується на внутрішньому відчутті й утвердженні правди, що перетриває будь-які перипетії, оскільки являє собою найважливіші підвалини буття. Символізм прізвища героя підсилює ті ідеї, які захищає Іван Свічка. Герой стверджує: «Немає в світі бурі, щоб огонь / Могла задути вічний та правдивий» [234, с. 395].

Драматург загострює протистояння, повсякчас підкреслюючи істотні моральні розбіжності сторін, що перебувають у конфлікті за допомогою відображення їхніх цілей і методів боротьби. Іван Свічка показаний як борець за народні права, заради яких він готовий піти на самопожертву, що багатократно посилює значення його ідей та вчинків, оскільки життя героя



стає ціною маніфестації прагнень усього народу. Водночас письменник розмежовує реальне значення грамоти, заради якої герой йде на складні випробування, і її символічний смисл. Іван Свічка зрозумів недієвість привілею в умовах владного свавілля, але продовжує відстоювати власну позицію заради народу, для якого грамота стала символом надії на відновлення справедливості.

Дійові особи, які виконують у драматичній поемі роль можновладців, зосереджені на задоволенні власних егоїстичних інтересів, заради яких вони прагнуть будь-якими засобами зберегти власну несправедливу владу над масами. Козацький ватажок Кмітич, що представляє вільних козаків, дізнавшись про конфлікт між владою і киянами, вказує на ганьбу воєводи, який вирішив повісити Івана Свічку за намагання захистити законні права народу та з кулаками кидався на дружину Гільду, яка підтвердила правомірність прагнень зброяра. Кмітич виконує роль героя, який перебуває за межами безпосереднього конфлікту, та задля об'єктивності він прагне виступити на стороні народу й демонструє воєводі справжній зміст його негідних вчинків, розуміння яких розмилося внаслідок абсолютизації влади. Характерна для представників влади якість, за допомогою якої драматург підкреслює їхній низький рівень свідомості, виявляється у вишукуванні ними болісних чи слабких сторін супротивника.

Воєвода вловлює реакцію Свічки на погрозу його осліпити, що є намаганням спаллювати і його боротьбу, і ті загальнонародні цінності, які він утверджує, та починає його безуспішно шантажувати. Письменник симетрично відображає протистояння Івана Свічки та Меланки гнобителям, які насильно і незаконно відбирають у них свободу та розлучають закоханих, й пропонують виключно принизливі й руйнівні умови вирішення зрежисованої можновладцями ситуації. Герої відкидають шантаж, але переживають страшні муки, оскільки представники влади роблять Івана Свічку та Меланку умовно відповідальними за життя їхніх коханих та за можливість зустрічі із ними.

Посилаючи Меланку на здійснення невідомого завдання, воєвода нібито знімає із себе відповідальність і за завдання, яке він сам вигадав, і за життя Свічки, яке він штучно поставив у залежність від виконання умов. Драматург використовує казковий мотив подорожі і випробувань, які вирішують долю героїв, але у проекції на історичну дійсність, зображену у драматичній поемі, цей мотив частково прибирає увагу із вимог соціальної справедливості та владної протидії, що стали рушіями розвитку сюжету, та фокусує на її на виконанні неаргументованої, але знакової забаганки воєводи. Водночас за допомогою складного завдання, яке виконує Меланка, драматург максимально загострює конфлікт, що сприяє посиленню символічних імплікацій твору, які зв'язують воедино усю драматичну дію.

Письменник використовує різнорівневі смислові співвідношення, які увиразнюють ефект зосередженості навколо головного художнього образу світла і пов'язаних із ним художніх варіацій у драматичній поемі. Іван Свічка здобуває грамоту про привілеї на світло, що призводить до його переслідувань та посилення боротьби за світло; Меланка несе запалену свічку через весь Київ задля порятунку Івана Свічки; Свіччине весілля стає знаковим епізодом утвердження торжества і боротьби за світло.

Форми відображення свідомості у драматичній поемі І. Кочерги «Свіччине весілля» набувають символічного значення, оскільки за допомогою різноманітних проєкцій вказують на сукупність тих зовнішніх реалій, які потребують видозмін, та складні процеси, які їх супроводжують. Поняття «Свіччине весілля», яке стає гаслом до повстання, знаменує ті перетворення, які відбулися у свідомості дійових осіб. Спочатку Свіччине весілля, крім обряду одруження головних героїв, який відображав стилізовані у дусі цехового життя народні традиції, означало відновлення і торжество справедливості для пригніченого народу. Надалі драматург відобразив прогнозовані переламні події, оскільки їх анонсував супротивник головних героїв, й вони віддзеркалювалися у передчуттях Меланки. Внаслідок нападу Ольшанського свято набуло цілком іншого значення, оскільки його учасники опинилися перед потребою збереження основоположних цінностей їхнього буття шляхом повстання проти сваволі влади.

Свідомість головних героїв Івана Свічки та Меланки стає простором розгортання та реалізації фундаментальних ідей, які корелюються із народним самовираженням, та значною мірою його визначають і структурують. Іван Свічка зображений у творі як носій моральної сили, правди і справедливості, Меланка демонструє виключну чистоту, самовідданість та внутрішню силу. Союз головних героїв помножує втілені ними чесноти, створює духовний обшир, який об'єднує усіх цеховиків і створює протизагу усім зазіханням на народні права. Драматург підсилює трагічні аспекти протистояння, які показані як імпульси до подальшої боротьби.

Драма І. Кочерги «Майстри часу» (1933) присвячена художньому осмисленню переламних перипетій української дійсності початку XX ст. в екзистенційних проєкціях. Драматург простежує зміни у свідомості дійових осіб твору, які відбувалися під тиском обставин, зумовлювалися реакціями героїв на зовнішні впливи, визначалися прийнятими ними рішеннями та вчинками. Письменник розглядає різні співвідношення між відносною свободою волі особистості і рушійними силами епохи як головні напрями розвитку драматичної дії. Водночас перебіг подій у творі визначається прогнозованими і непрогнозованими причинно-наслідковими зв'язками між явищами та їхнім рухом, які утворюють глибинні механізми взаємодії, що протиставляються зовнішнім формам. У драмі відбувається постійне

зіставлення видимих контурів подій і їхнього прихованого смислу, що призводить до поступового коригування пропорцій між горизонтом очікувань дійових осіб, сформованим на основі обмеженої зовнішньої інформації та їхніх поверхових реакцій, й реальними фактами. О. Бодик окреслює стильову своєрідність драматургії митця: «Письменницькі пошуки спрямовані вже до магічного реалізму...» [67, с. 9]. Н. Кузякіна спостерегла особливості п'єс І. Кочерги: «В п'єсах його цікавила свідомо гра людьми, речами, усім, що можна обіграти на сцені, в слові, жести, рухах. Ці особливості поезики Кочерги повною мірою відбилися і в «Майстрах часу»» [246, с. 145]. Г. Семенюк так характеризує драму письменника: «П'єса «Майстри часу» (1933) – гармонійне поєднання драматичних і комедійних сцен» [396].

Прикметна назва драми концентрує багатомірні значення, які зазнають істотної трансформації під час розвитку драматичної дії. Зміни, які фіксує письменник у творі, відбуваються шляхом поступового, але остаточного заміщення екзистенційно-містичних параметрів ідеологічними, що супроводжуються особистісними та соціальними потрясіннями. Драматург акцентує увагу на розгляді процесів, які відбуваються у свідомості дійових осіб внаслідок різних перетворень, викликаних плином часу. Назва твору та художні імплікації перебігу драматичної дії підтверджують динамічність відображених феноменів. Майстрами часу письменник називає дійових осіб, які мають у драмі доволі абстрактну репрезентацію як активні виразники революційних ідей. Таким способом автор частково звужує значення окресленого поняття, прив'язуючи його до конкретних подій початку ХХ ст., й розмиваючи його можливі смисли.

Майстрів часу в драмі І. Кочерга наділяє спроможностями вибудовувати хід подій, керуючи мінливими обставинами та структуруючи відповідним чином простір, у якому формуються визначені події під впливом часових детермінант. З майстра часу Карфункеля, який володів таємничими можливостями прозирати крізь час, драматург переключує увагу на революційних майстрів часу, чиї здібності набувають зовнішньої мотивації завдяки віддзеркаленню відмітних ознак доби. Відображаючи такі зміни, письменник утверджує ідею домінування масової свідомості над особистою, та позбавляє подібні прояви загадковості і незрозумілості.

Місцем подій драматург обирає залізничну станцію, що символічно відтворює зміни, яких зазнають дійові особи твору, пересуваючись у просторі та переходячи від одного стану свідомості і буття до іншого. Різні часові проміжки, які співпадають із поворотними віхами української історії початку ХХ ст., увиразнюють світоглядні переміни, які відбуваються із дійовими особами.

Важливого значення у драмі драматург надає тлумаченню концепції тісного часу, яка виконує композиційні функції, оскільки організовує побудову твору у відповідності до відтворення різної концентрації подій у різні часові проміжки, що визначає певні алгоритми реагувань на наслідки, обумовлені обставинами, емоціями, вчинками дійових осіб та взаємовпливи. О. Бондарева підкреслює особливу своєрідність осмислення проблем часу, яка властива творам драматурга: «У п'єсах І. Кочерги «містичним», релятивним, суб'єктивним було авторське сприйняття часу» [71, с. 5]. Сам письменник визначив один зі своїх художніх пріоритетів у драмі «Майстри часу»: «Щоб показати драматично час – думав я собі – треба його взяти в дуже напружених, дуже загострених обставинах» [237, с. 32].

Письменник визначає внутрішні трансформаційні процеси, які відбуваються із героями драми, простежуючи різноманітні фактори, що впливають на прийняття рішень. Рішення та зумовлені ними дії героїв драматург розглядає як імпульси до подальшого розгортання подій, що мають зовнішню проекцію (у вигляді зовнішніх перипетій) та внутрішню проекцію (у вигляді переосмислень, змін у самовідчутті та свідомості дійових осіб, викликаних їхнім аналізом ситуацій, власних почуттів, реакцій чи впливом обставин). У контексті концепції тісного часу у драмі підкреслюються певні закономірності, які визначають спосіб взаємозв'язку між зовнішнім світом та його віддзеркаленням у свідомості дійових осіб.

У конструюванні образу Карфункеля, таємного радника і доктора механіки, автор драми використовує певні невідповідності між його самоідентифікацією і проявами емоцій, що частково визначають особливості розгортання конфлікту. У механізмі розвитку конфлікту задіюються нематеріальні фактори, які визначають кардинальні зміни на матеріальному плані. Конфлікт утворюється внаслідок штучного і перебільшеного протиставлення паном Юркевичем можливостей вибору між здійсненням його пристрасного бажання і допомогою випадковому попутнику. В. Суходольський стверджує: «В своїх п'єсах Кочерга, як правило, брав значні події, які зумовлювали критичні моменти в житті героїв, вимагаючи альтернативних рішень» [435, с. 128]. Відмова героя допомогти, мотивована мрією, яку він абсолютизує, дискредитує цю мрію. Роздратування Юркевича свідчить про намагання героя заперечити слабкість власних гіпертрофованих аргументів. Водночас Карфункель підкреслив інфантильність позиції Юркевича, який покладав надмірні сподівання на поїздку та ставив у залежність від неї власне життя. Карфункель демонструє Юркевичу його мізерність, що стала наслідком самоусунення героя від активних дій.

Надалі конфлікт переходить у приховану фазу, яку таємничим способом режисує Карфункель. Юркевичу, з яким роками нічого не

відбувалося, на найближчих двадцять чотири хвилини він прогнозує сукупність подій, кожна з яких матиме далекосяжні для героя наслідки. К. Сторчак відзначає: «Конфліктність, напруженість драматичної дії, сюжетна умотивованість деталей є, так би мовити, об'єктивним законом побудови драматичного твору» [431, с. 22]. Карфункель за допомогою дивовижних методів (зовнішнім вираженням яких стають маніпуляції із годинником, що набувають символічного і містичного значення) активізує ті події, яких Юркевич уникав за рахунок самоусунення від відповідальності за власне життя. Зовнішній конфлікт між Карфункелем та Юркевичем не має безпосереднього продовження, зате імпонує внутрішній конфлікт у свідомості вчителя, оскільки герой стикається із такими обставинами, які означають для нього серйозні виклики, що спричинюють неоднозначні реакції і внутрішню боротьбу героя.

Драматург відображає сум'яття Юркевича, який під тиском подій починає балансувати на дуже хиткій межі, яка відділяє його від скоєння злочинів. Внутрішні переконання героя виявляються дуже нестійкими, і він піддається злочинним спокусам, задля подолання яких йому доводиться пожертвувати усіма його мріями, що виявляються нездійсненими через збіги обставин та його власну слабкість.

І. Кочерга вдається до сюжетних повторів, що відображають подібні події у різних часових проміжках, зіставляючи які, він увиразнює зміни, відображені у свідомості дійових осіб.

Через сім років Юркевич знову опиняється на залізничній станції в очікуванні Ліди і переживає подібні емоції, хоча обставини істотно змінилися. А. Матюшенко підкреслює: «У другій дії, яка відбувається за часів громадянської війни, внутрішні пошуки героя, незважаючи на стрімке розгортання сюжету, також відіграють центральну смислову роль» [294, с. 51]. Драматург підкреслює напруженість драматичної дії за допомогою відображення стрімкого розвитку подій. З образом Ліди, що перетворилася на відому шпигунку, за якою полюють, пов'язується черговий сюжетний поворот. Юркевич відіграє важливу роль у нових колізіях, оскільки герой знову опиняється у вирі подій задля того, щоби порятувати дівчину.

Зустріч Юркевича із Карфункелем через сім років виконує важливу композиційну функцію, оскільки відбувається з'ясування тих смислових фрагментів, відсутність яких надавала подіям семирічної давнини надзвичайної таємничості. Якщо у першій дії Юркевич сам сприяв нагнітання містичності внаслідок власної емоційної та моральної нестабільності, то у другій дії пояснення Карфункеля зводяться до оперування принципами теорії ймовірностей.

У другій дії драматург підкреслює зміни, викликані революційними подіями, і умовну зміну ролей Юркевича і Карфункеля, яку помічає і сам

герой. Карфункель не визнає впливу нових обставин на власне життя, натомість Юркевич вказує на домінування революційних цінностей, яким підпорядковуються усі сфери особистісного і суспільного існування. Зміна ролей дійових осіб підкріплюється раптовою прозорливістю і прогнозами Юркевича, які справджуються у процесі розгортання драматичної дії, та невинуватою самовпевненістю Карфункеля. Письменник зображає невідповідності між різновимірними категоріями, які становлять основу для подальшого формування конфлікту. Окреслене Юркевичем умовне протиборство між майстром часу Карфункелем і майстром часу революцією (за визначенням Юркевича, яке змінює значення поняття та підсилює його абстрагований смисл) засвідчує певну запрограмованість його результатів внаслідок усвідомлення закономірностей революційного розвитку.

У подальшому розгортанні драматичної дії Карфункель виконує неоднозначні функції як герой, який міг вгадувати подальший перебіг подій, але потрапляв у залежність від зовнішніх (революційних) обставин. Він створював ілюзію власної значимості завдяки незвичайним ідеям про відносність часу, розмежовуючи суб'єктивність і об'єктивність його сприйняття. Глобальною метою Карфункеля виявилось утворення об'єктивного вимірювання часу. Драматург підкреслює деяку парадоксальність у сприйнятті героя, оскільки утверджуючи ідею обрахування реального часу, він ігнорує резонансні зовнішні події, які цей час відображають. Подібні невідповідності змушують героя діяти у вигаданих умовах, що призводять до його поразки.

Драматург відображає постійний рух дійових осіб, які, тим не менше, нікуди не рухаються, перебуваючи у достатньо замкнутому просторі на залізничній станції, що стає своєрідним віддзеркаленням революційних процесів.

Центральну позицію у другій дії займає інтрига навколо приїзду Ліди, для побудови якої письменник використовує різні сюжетні ускладнення у вигляді детективних та пригодницьких елементів, що показують кожен наступний виток сюжету у нових, достатньо несподіваних ракурсах. Водночас відбувається поєднання особистісних колізій із революційними перипетіями, що надає зображенню загостреності та динамічності, оскільки в розвиток особистісних взаємин вносяться істотні корективи у відповідності до складних викликів часу, що сприяє значному посиленню інтенсивності почуттів дійових осіб, обумовленому переживаннями межових ситуацій, які виявляють їхні глибинні цінності.

У третій дії І. Кочерга показує помітні зміни у зовнішності дійових осіб, які відображають пережиті ними потрясіння, стан загального занепаду й непевності.

Карфункель прагне створити годинник, який би відмірював час у відповідності до його значення і наповнення. Драматург підкреслює істотні суперечності між його ідеями та його власним становищем. Майстер часу з ідеєю винаходу дивовижних дзигарів сам заплутався у часі, чекаючи одинадцять місяців на неіснуючий поїзд. Хоча Карфункель не може вибратися із революційного виру, він висловлює революціонерам застережливі прогнози, які справджуються лише частково. Машиніст Черевко, якому був адресований прогноз, дійсно стикається із трагічною ситуацією через хворобу сина, але він продовжує революційні справи, хоч і переживає внутрішній конфлікт.

Надалі прогнози Карфункеля остаточно втрачають дієвість через людей «з залізним серцем» [234, с. 484], які підпорядковують свої дії служінню революції. Герой остаточно перестає вписуватись у революційну реальність й стає непомітним для революціонерів, які навіть умовно привласнюють його функції, називаючи себе майстрами часу.

Драматург акцентує увагу на односторонньому домінуванні революційного обов'язку в особистих стосунках Юркевича і Ліди, оскільки героїня вважає завдання партії першочерговими, хоча й кохає Юркевича. Намагання героя продемонструвати деяку алогічність переконань його дружини (Юркевич відзначає, що всепоглинаюча боротьба за свободу заради партії відбирає цю свободу) завершуються маніпулятивними зізнаннями Ліди (вона стверджує, що любить його, і їй дуже складно відмовлятися від кохання заради партії).

Письменник відтворює різну динаміку дії у драмі: усе, що не стосується революції, перетворюється на другорядне і певною мірою застигле у часі; натомість революційні діяння пов'язані із інтенсивним рухом, який структурує час. У четвертій дії письменник демонструє наслідки несподіваних сюжетних поворотів, які засновуються на різних співвідношеннях між часом та його наповненням. І. Кочерга наділяє дійових осіб філософськими розмірковуваннями про час та можливості його використання, у яких виразно простежуються апеляції до революційних перетворень, що змінили уявлення про плин часу. Драматург остаточно закріплює ролі дійових осіб у фінальній дії та наслідки їхнього вибору, поділяючи їх на прихильників, спостерігачів та противників революції.

Прихильники підтверджують свою революційну самовідданість. Ліда пожертвувала коханням і сімейним життям заради революційної боротьби і подальшої розбудови. Спостерігачі виявляють певне відсторонення від революційної реальності, зберігаючи пріоритет особистих інтересів. Юркевич облаштував своє сімейне і професійне життя. Противники намагаються повернути хід часу. Карфункель прагнув відмінити революцію.

Автор найбільше акцентує увагу на досягненнях і перспективах революційної перебудови, яку протиставляються концепції часу Карфункеля. Ідеї Карфункеля виявляються суголосними поглядам революціонерів, але істотна різниця, яку підкреслює автор, полягає у різних тлумаченнях дійовими особами тих понять, якими вони оперують. Цілі Карфункеля набувають надмірної химерності через намагання героя надати предметності максимально абстрактним феноменам. Натомість уявлення революціонерів про час асоціюються із їхніми вчинками.

Свідомість дійових осіб у драмі І. Кочерги «Майстри часу» розглядається автором як вмістилище різних ідей. Письменник показує паралельне співіснування концепцій, що супроводжувалося поступовим згасанням однієї із них і підсиленням іншої. Мотивація переконань дійових осіб та їхньої динаміки у творі визначається ідеологічними параметрами, які водночас здобувають філософське підґрунтя, оскільки обумовлюються осмисленням складних світоглядних категорій. Зміни у свідомості дійових осіб засвідчують формування різних рівнів їхньої самоідентифікації та сприйняття зовнішніх реалій.

Імпульсом до написання п'єси М. Куліша «Маклена Граса» (1932-1933) стала подія, яка набула розголосу у польській пресі про спробу збанкрутілого польського маклера найняти безробітного для його вбивства заради того, щоб родина одержала страхові виплати. Цю подію М. Куліш художньо переосмислив, сформувавши цілісний комплекс проблем філософського, психологічного, соціального характеру, що віддзеркалив ті серйозні виклики, які постали перед людською свідомістю у першій половині ХХ ст. Абстрактність зображення свідчить про універсалізований характер осмислюваних проблем: цілком виразні вказівки на польську дійсність кінця 1920-30-х років поєднуються зі спостереженнями за сутнісними змінами у свідомості [36].

Творчість Миколи Куліша ставала предметом досліджень Г. Семенюка [397; 398; 399; 400], М. Кудрявцева [243; 244], Т. Свербілової [381; 383; 387; 388], С. Хороба [483; 484], Я. Голобородька [114; 115; 116; 117] та ін., які вивчали своєрідність поезики драматургії, аналізували проблематику п'єс драматурга, жанрові та стильові особливості.

Ю. Дивнич відтворює умови написання і сценічної постановки п'єси «Маклена Граса», що віддзеркалилися в атмосфері трагедії. Він стверджує: «Це ж було 1933-го року в час голодової катастрофи України, в час погрому і розгрому українського села, української інтелігенції і українського робітника, української культури. В ті дні в Межигірському монастирі курбасівці прискореними темпами готували свій останній курбасівський, березільський твір – «Маклену Грасу», а Куліш кружляв цілі дні по навколишніх голодних селах над Дніпром» [147, с. 40].



Дослідники підкреслюють ідейно-художню багатовимірність п'єси, що визначала особливості її театрального втілення. Г. Веселовська стверджує: «Сценічне прочитання Курбасом «Маклени Граси» відповідало задумові драматурга і водночас вносило свої акценти. П'єсу було трактовано як річ трагедійну за гостротою і безвихіддю колізій» [81, с. 298]. Ю. Шерех окреслює завдання театральної постановки «Маклени Граси»: «Театральними засобами змусити глядача співдумати і спільно прозирати в сутність» [502, с. 146].

Г.Семенюк відзначає виключну оригінальність творчості драматурга: «Микола Куліш – одна з найтрагічніших постатей в українській літературі. Він був одним з найвизначніших речників національного ренесансу театру й драматургії 20-х – початку 30-х років в Україні» [399, с. 61].

У політичній трагедії «Маклена Граса» драматург зображає соціально-ідеологічні умови існування головної героїні, тринадцятирічної дівчинки Маклени, які призводять до істотних світоглядних деформацій. Вона виявляє більше моральної стійкості і сили духу, ніж дорослі, коли їй доводиться протистояти голоду, соціальній несправедливості і приниженню, але її свідомість виявляється беззахисною проти руйнівного впливу більшовицьких ідей. М. Куліш розкриває причини фанатичного захоплення ідеями як спроби подолання несправедливості і створення альтернативної реальності. Але емоційність Маклени, яка визначає спосіб реагування на несприятливі обставини існування, призводить до ігнорування негативних наслідків втілення більшовицьких ідей. Рішучість героїні виявляється у незвичних для дитини вчинках, коли Маклена, під тиском обставин йде на вулицю заради грошей, але так само рішуче відмовляється від цієї ідеї як абсолютно для неї неприйнятної.

Проте моральні орієнтири героїні втрачають чіткість тоді, коли її свідомість поглинають більшовицькі ідеї: заради їх утвердження вона стріляє у Зброжека. Гостра свідомість Маклени, яка вирізняла її з-поміж польського середовища 1930-х років (безробітних і капіталістів), цілковито піддається ідеологічному впливові. Драматург показує зворотну сторону внутрішньої вразливості й чутливих реакцій героїні на несправедливість, що внаслідок внутрішньої сприйнятливості і внутрішньої беззахисності перед ідеями, раціонально привабливими, але агресивними за своєю суттю, призводить до руйнування особистості тринадцятирічної дитини. А. Матющенко говорить про «процес народження революціонера, який неминуче пов'язаний із злочином, не тільки проти інших, а й проти себе – з морально-психічною та особистісною деформацією» [295, с. 98].

Світоглядна деформація, яка відбувається зі свідомістю Маклени, формує підвалини подальшого існування героїні. Постріл у Зброжека

заради ідеї демонструє кристалізацію фанатизму у свідомості героїні, який виражається у діях, що ефемерно наближають її до більшовиків. Драматург показує, як намагання знищити несправедливість призводить до руйнування особистості дитини. Водночас, стріляючи у маклера, героїня здійснює перехід у деструктивний простір існування. У фіналі твору Маклена перелазить через мур – долає символічну межу, рухаючись у напрямі до більшовиків.

Картини жахливого соціального та морального становища дійових осіб у трагедії М. Куліша увиразнюються за допомогою образу Христинки, сестри Маклени, яка опухла з голоду і постійно спить. Т. Бовсунівська стверджує: «Сенс мовчання – у його знаковій екстраполяції й кореляції до слова» [64, с. 159]. Мовчання Христинки є свідченням пригаслої внаслідок голоду свідомості дитини. Розмови Маклени з постійно мовчазною Христинкою підкреслюють гнітючу і моторошну реальність, у якій опинилися діти. Драматург передає контраст і драматичну напруженість в односторонньому діалозі Маклени з Христинкою, відтворюючи ілюзії маленької героїні. Маклена говорить сестричці: «Дорогою я тобі розкажу щось страшенно цікаве. Про що агітатор учора на таємних зборах розповідав, товариш Окрай. А я підслухала. В Советах не розказують, а вже будують казки, Христинко!» [250, с. 329]. Авторська іронія виявляється у дефініюванні більшовицьких перетворень казками, що надає поняттю багатозначності як заздалегідь недієздатного, але привабливого проекту; казкові атрибути близькі і зрозумілі маленькій Маклені, яка сприймає світ у проекціях власних фантазій. У розповіді Маклени виникає образ казкового перетворення, який різко протиставляється страшним картинам дійсності. Утопічність стає способом порятунку від дійсності, у якій неможливо існувати, і водночас стає причиною руйнації свідомості головної героїні твору.

Письменник показує осягнення ілюзій у площині їхньої реалізації. У діалозі Падура та Маклени демонструються різні рівні нездійсненності ілюзій. У пристрасних фантазіях Маклени про революціонерів Падур бачить відображення колишніх власних мрій. Прозріння музиканта та його існування у собачій будці стають для героя підтвердженням їхньої оманливості. Перебування людини у собачій буді є способом відображення абсурдної дійсності. Натомість для Маклени умовна реальність більшовицьких ідей підтверджується активною боротьбою із ними, яку вона спостерігає у суспільстві. М. Ласло-Куцюк простежує у трагедії «змагання ідей» [257, с. 260]. М. Кудрявцев спостерігає світоглядне протиборство між дійовими особами твору: «слід зазначити, що ряд діалогів у драмі – це своєрідні ідейні дискусії, котрі визначають моральне кредо різних суспільних прошарків, світоглядні орієнтири конкретного соціального суб'єкта» [245, с. 80].

Падур та Маклена представляють один одому власні моделі дійсності. Падур відтворює в образах, що набувають абсурдного значення, власні розчарування та негативні передчуття. Маклена протиставляє їм свої дитячі фантазії, насичені болісними емоціями. Н. Корнієнко стверджує: «Важливим лексичним елементом сцени з Падуром є карнавал, театралізація» [222, с. 166].

Драматург відображає відчуття умовної правильності і неправильності у свідомості героїні, які втрачають оновимірність через супутні смислові ускладнення, що частково чи повністю змінюють їхнє значення. Зовнішньо подібні форми розмірковувань та відчуттів дійових осіб наповнюються іншим змістом, що провокує істотні значеннєві деформації, не помітні для багатьох героїв п'єси, насамперед для Маклени. Відсікання або нерозуміння реалізованих змін спричинює звуження свідомості дійових осіб, які не реагують на нові виклики, здійснюючи запрограмовані дії, що мають трагічні наслідки.

Для Маклени непримирима боротьба стає незаперечним підтвердженням реальності ідей. Драматург увиразнює абсурдність відображення через утвердження безпосередньої залежності між кількістю загиблих і реалізацією ідей; через колосальну кількість загиблих у розподілі на часові проміжки, що підсилює абсолютно негативну атмосферу. Маклена говорить Падурі: «Я іноді, коли прислухаюсь отак, чую постріли... І ви кажете: соціалізм – нездійсненна річ! Та вона вже здійснюється! Он там, в радянських краях» [250, с. 372]. Письменник відтворює непомітну підміну цінностей, яка відбувається у свідомості дівчинки, спричинюючи саморепродукцію деструктивних програм, що сприймаються героїнею як виправдані і закономірні.

М. Куліш показує соціальний розлад, крах економічної системи й кризові явища у суспільній та індивідуальній свідомості, та їхнє взаємне віддзеркалення. Драматург висвітлює спотворення, які відбуваються у психіці дійових осіб, з ідеалістичної і матеріалістичної позиції. Ідеологічні викривлення простежуються в образі Маклени, оскільки вона фанатично захоплюється більшовицькими ідеями, за допомогою яких, на її думку, можна побудувати нову справедливу соціальну систему. Деформації, викликані абсолютизацією матеріалістичного світогляду і доведенням до абсурду, втілені в образі Зброжека, який прагне використати власне життя задля останньої махінації.

Махінація Зброжека стає апофеозом абсурдності у трагедії. Збанкрутувавши і зазнавши нищівної поразки у намаганнях стати власником фабрики, Зброжек вирішує використати власне життя для одержання ефемерної для нього вигоди. Маклер організовує власне вбивство,

маніпулюючи для цього психікою тринадцятирічної дитини, заради одержання страховки. Його безглузда діяльність позбавляє маклера відчуття власного провалу. Драматург підкреслює абсурдність образу маклера через зображення блюзнірства у його розрахунках, намагання з усього одержати зиск, й у ставленні до смерті. М. Кореневич стверджує: «Гротесковість же усіх дій маклера не дозволяє глядачеві перейматися трагізмом подій...» [219, с. 114]. У виставі Л. Курбаса М. Гринишина спостерігає виразні акценти на ігрових елементах, за допомогою яких драматург підкреслював гротескність махінації Зброжека: «За підказкою режисера, Й. Гірняк послідовно застосовує прийом (вподобаний також М. Кулішем) саморозкриття персонажа через своєрідну «гру у грі» [125, с. 403].

Драматург підкреслює внутрішню непривабливу сутність панів, показуючи їхню обмеженість. Зброжек й Анеля уявляють, як підвищують свій соціальний статус, їхні фантазії призводять до гіпертрофованого вияву пихатості, що виглядає особливо абсурдно після їхнього зіткнення із реальністю.

Соціальний статус у творі є атрибутом морального занепаду, що підтверджують образи Зброжека, Зарембського, Анелі. І водночас люди, які опинилися на самому дні соціальної ієрархії, виявляють моральні чесноти і внутрішню стійкість, як, наприклад, Маклена та Ігнацій Падура.

В образі Ігнація Падура максимально загострені суперечності доби, що призводить до посилення абсурдного начала, – колишній відомий польський музикант змушений жити у собачій буді, оскільки не захотів прославляти диктатора. М. Куліш особливо підкреслює глобальну невідповідність між соціальною беззахисністю й високим рівнем розвитку свідомості Ігнація Падура. Вилізавши із собачої буди, він іронічно говорить про себе: «Я – як єдність самосвідомості у філософії, світова субстанція, невмируще я! Трансцендентальне за Кантом, єдиносущє за Гегелем. Я! З якого виникає всесвіт у Фіхте і навіть за матеріалізмом – найвища ступінь в розвитку матерії – Я!» [250, с. 367]. Парадоксальність цього образу виявляється у жорстоких невідповідностях між достатньо високим рівнем усвідомлення героя і абсолютно невідповідними зовнішніми обставинами, у вимушеній залежності від яких він перебуває. Ігнацію Падуру доводиться відстоювати власну гідність у принизливих для людини умовах.

Музикант репрезентує процес розвінчування соціалістичних ілюзій. Колишній соціаліст усвідомив, що спокусливі ідеї рівності не рятували від жадливої дійсності, а змушували вибудовувати ілюзорний світ, який неминуче руйнувався, знищуючи при цьому особистості апологетів. Його усвідомлення небезпеки від фанатичного захоплення ідеями втілюється у фантазмагоричній історії про гусей.

Драматург протиставляє два варіанти розвинутої свідомості в образах Ігнація Падур та Маклени. Колишній соціаліст пройшов той етап емоційного захоплення ідеями, на якому перебуває Маклена. Він застерігає її від страхітливих розчарувань, через які пройшов сам. М. Куліш зображає самотність людини, фанатика, який поступово поринає у світ марень, чи людини, яка позбулася марень, але не знайшла нового смислу. Падур розгортає перед Макленою, захопленою вірою у нову ідеологію, апокаліптичні видіння, які стають своєрідним попередженням про руйнівницьку сутність цієї ідеології: «Тепер ось що: минули і революції, і соціалізм, і комунізм. Земля стара й холодна. І лиса. Ані билиночки на ній. Сонце – як місяць, а місяць як півсковородки» [250, с. 373].

Моральна чутливість Маклени, завдяки якій Маклена бачить страшні наслідки дегуманізації і яка змушує її дуже гостро реагувати на прояви несправедливості, водночас робить її безборонною перед ідеологічними викривленнями: «Проте наслідки її захоплення будуть подвійно трагедійними, через те, що особистість, позбавлена захисту від небезпечних ідей та соціальних негараздів, у своєму протистоянні злу також стає на шлях зла, і через те, що такі страшні перетворення відбуваються з дитячою особистістю» [22, с. 151].

Кульмінаційним епізодом у творі є ситуація протистояння Маклени і Зброжека у момент, коли Маклена приходить вбити його за гроші. Маклена не приймає ті обставини, які їй нав'язуються, але і не звільняється від них остаточно, – вона намагається протестувати у межах нав'язаної ситуації. Русійськими силами стають не її внутрішні інтенції, а уявлення, сформовані під впливом соціалістичних ідей, заради яких вона стріляє у Зброжека. Маклена перелазить через мур, що символізує ілюзорне подолання соціальної безвиході, вирушаючи у дорогу на схід. Рішучі вчинки Маклени стають результатом її болісних роздумів і реакцій внаслідок сильного тиску обставин. Дитяча свідомість героїні, незважаючи на дивовижну внутрішню силу, зазнає жаклих переважань, а потім і деформацій.

Бунтівний дух Маклени, замкнений у межах соціально несправедливої і негуманної системи, змушує її шукати якогось виходу. Проте ця система, як показує драматург, засновується на страхові, низькому рівні усвідомленості та егоїзмі оточуючих, як визискувачів, так і пригноблених. Тому виходу для окремої особистості, яка виділяється з-поміж загалу більшим рівнем усвідомленості, у творі нема. Більше того, такі герої опиняються у найбільш уразливій позиції, оскільки ця соціальна система базується на приниженні людської гідності заради елементарного виживання. І якщо інші з цим примирюються, як наприклад, Магда, про яку згадує Маклена, то для Маклени це є абсолютно неприйнятним, отже, їй складніше існувати у

таких умовах, і, відповідно, потрібен вихід за межі цієї системи. Вона його знаходить у комуністичному рухові, який на той момент набирив сили.

Проте М. Куліш зображає примарність і небезпечність подібної альтернативи, оскільки цей рух також засновувався на несправедливості, але вернутої навиворіт; а побічним ефектом ставала фанатична віра в правильність нової ідеології. І капіталістична система, яка розвалювалася, і комуністична, яка зароджувалася, відображали рівень колективної свідомості, охопленої одними чи іншими ілюзіями. Ігнацій Падур прийшов до такого розуміння в умовах колективної несвідомості і жорстокого фізичного виживання, що змушувало його зайняти пасивну позицію, а для героя це означало духовний занепад як відсутність подальшого розвитку.

У творі «Маклена Граса» показується безвихідність існування – герої не можуть існувати за межами будь-яких суспільних систем, а особливо чутливі з них не можуть примиритися із несправедливістю, яка, хоч і проступає в різних формах, але є неодмінним атрибутом і капіталістичної, і комуністичної системи. В Ігнація Падура є здобуте розуміння тих ідеологічних механізмів, які керують суспільною свідомістю, але у результаті розчарувань він займає позицію певного самозаперечення. Емоційність Маклени, викликана вірою в нову ідеологію, нагадує музиканту його власні переживання. Але він, на відміну від Маклени, пройшов етап болісної зневіри. Маклена готова до рішучих дій, але ця рішучість абсолютизується заради звільнення від ненависної їй атмосфери таким способом, що втрачається межа між добром і злом.

За допомогою образів Маклени та Ігнація Падура М. Куліш показав трагедію гуманізму ХХ ст., яка полягала у невідповідності між умовами фізичного виживання і високим рівнем їхньої свідомості. Оскільки для героїв таке становище є абсолютно неприйнятним, то кожен з них обирає певний спосіб порятунку, який виявляється ілюзорним і руйнівним: або фанатизм (Маклена), або поступове згасання (Падур).

Цікавою є взаємодія цих героїв – їх об'єднує протест проти морально-етичних і соціальних викривлень. У фіналі твору під впливом фанатичного запалу Маклени Падур якимось пожвавлюється, а попередня їхня розмова, коли Падур транслював свої негативні переживання у картини безпросвітної дійсності, роздратувала Маклену. У своїй дитячій безпосередності і водночас мудрості дівчинка прозирнула крізь маску «високої іронії» [250, с. 367] Падура і побачила слабкість його позиції, обумовлену розчаруваннями й принизливим становищем жебрака.

Однією із визначальних характеристик зображення у творі «Маклена Граса» стає абсурдність. Драматург особливо увиразнює безглуздість суспільних відносин, які базуються на визискуванні та обмані собі подібних, показує, це як причину деградації дійових осіб. Зарембський пристрасно

освідчується Анелі, щоби використати гроші її батька для власного фінансового порятунку, проте дізнавшись про банкрутство Зброжека, втрачає до неї інтерес; Анеля, намагаючись щось продемонструвати на підтвердження відчуття своєї особливості, викликаного освідченням Зарембського, демонструє власну обмеженість й пихатість. Зброжек обманює Зарембського впродовж двадцяти трьох років, щоби на комісійні гроші купити його фабрику і будинок; коли Зброжек терпить фіаско, він вирішує, як він каже, обезсмертити себе у дивний спосіб, – заплативши за власне вбивство заради одержання страхових виплат.

В абсурдних відносинах між людьми існує ієрархія. У Зарембського найвищий статус, але він готовий одружитися із донькою маклера з корисливою метою. Зброжек лише маклер, але мріє посісти місце Зарембського. Проте найбільшого пригнічення зазнають робітники (Стефан Граса та його родина) і вільнодумці (Маклена, Ігнацій Падур), оскільки вони соціально незахищені, та, відповідно, зазнають утисків від усіх, хто в соціальній ієрархії займає вище за них становище. Будинок Зарембського символізує цю ієрархію: на другому поверсі живе пан Зарембський, на першому маклер Зброжек із сім'єю, у підвалі безробітний Стефан Граса з родиною, а в собачій буді – музикант Ігнацій Падур.

Гротескність світу, зображеного М. Кулішем, обумовлюється знеособленням людини. Людина втрачає своє значення і цінність, матеріальна складова стає найважливішою, на ній усе замикається, оскільки у багатіїв основним мотивом життєдіяльності є збагачення, у бідняків – необхідність фізичного виживання. Драматург показав граничні прояви людської свідомості, яка застрягла в матеріальному, позбувшись основних її атрибутів у вигляді сприйняття, усвідомлення, творення. Відсутність внутрішнього духовного смислу призводить до абсолютизації абсурдності людського буття, якої дійові особи не помічають. Усвідомлені внутрішні відчуття найбільшою мірою були властиві Маклені та Ігнацію Падуру, проте і вони перетворюються на виразників всезагальної абсурдності – Маклена стає на шлях фанатизму, а Падур – зневірюється в усьому. У трагедії «Маклена Граса» драматург фокусує увагу на різних аспектах проблеми ідеологічних зрушень.

#### 4.2. Міфологізація свідомості у п'єсах О. Олесь

Драматичний твір О. Олесь «Земля обітована» (1935) має ознаки особистісно-політичної трагедії, хоча сам автор називає її драмою. Драматург осмислює проблему фанатичного засліплення, що призводить до цілковитого руйнування родини, яка зображена у творі, на фізичному та моральному рівні. Письменник подає аналіз ідеологічних викривлень,

що створюють альтернативний до реальності ілюзорний вимір, якому підпорядковується свідомість дійових осіб. Конфлікт твору має виразне трагічне спрямування, оскільки торкається ідеологічної кризи 1920-30-х р., яка призвела до домінування деструктивних явищ у суспільному житті. Б. Зінгерман стверджує: «У європейській драматургії 30-40-х років досліджується ситуація, яка породжена надзвичайними суспільними подіями і вимагає від героя негайних рішучих дій» [170, с. 34]. Моральне та фізичне знищення і самознищення членів родини Шумицьких, яке стає результатом неусвідомленого програмування свідомості дійових осіб, проєктується на усе радянське суспільство.

Конфлікт п'єси засновується на принципі трагічної іронії, а емка назва твору його увиразнює, концентруючи увагу на істотних диспропорціях між уявленнями героїв, реальними значеннями їхніх уявлень та реальністю. Драматург вибудовує драматичний конфлікт, поєднуючи зовнішні та внутрішні проєкції, підкреслюючи парадоксальні особливості сприйняття героїв трагедії, налаштованого на некритичну рецепцію деструктивних ідей. Відображення зовнішнього хаосу у свідомості дійових осіб стає основою для формування їхніх деформованих переконань, які поглиблюються з розвитком драматичної дії та спричинюють нашарування подальших ідеологічних викривлень. Ідеологічні викривлення у трагедії стають причиною напружених внутрішніх колізій, оскільки герої приймають рішення та здійснюють вчинки, керуючись власними фантазіями про обітовану землю, що призводить до їхнього знищення.

Г. Лужницький висловлює міркування з приводу твору, які вказують на гостроту осмислення трагічних подій у п'єсі: «Між тим «Земля обітована» Олесь – це найсильніша й найбільш проймаюча, наскрізь сучасна п'єса. // Може, Олесь-лірик відчув трагедію родини Крушельницьких (у п'єсі Шумицьких), відчув глибоко. Цей біль (а його чутно в п'єсі) не міг вилитися у формах (надто скромних і вузьких) лірики. До цього треба було форми драми» [274, с. 262]. М. Неврлий також акцентує увагу на реальній передісторії твору драматурга: «Прямим імпульсом до її [драми] написання була трагедія сім'ї Олесевого приятеля Антона Крушельницького» [325, с. 113].

А. Крушельницький, український письменник, видавець, міністр Української Народної Республіки, після поразки національно-визвольної боротьби в Україні емігрував з родиною до Відня. Він повернувся до Радянського Харкова в 1934 році. А. Крушельницького стратили за звинуваченням у спробах зруйнувати радянську державу. Майже вся родина А. Крушельницького (його дочка і чотири сини), що представляла українську інтелігенцію, була знищена органами НКВС. Реальні факти, які



виступають як константи художньої структури п'єси, підсилюють трагізм твору О. Олесь.

Художня концепція трагедії «Земля обітована» базується на конструюванні самозасліпленої свідомості головного героя та інших дійових осіб, що утворює замкнений ментальний простір, який не піддається ніяким змінам через ідеологічну самозапрограмованість. Драматург показує дійових осіб як конкретних носіїв певних ідей, які водночас формують загальний ментальний простір, у якому ці ідеї розвиваються, взаємно підсилюються та призводять до морального й фізичного знищення їхніх виразників.

Драматург розкриває природу ілюзій, які охоплюють масову свідомість й жорстко визначають межі її функціонування. В інфантильному прагненні Шумицького змінювати світ письменник відображає тогочасні суспільні тренди, які не передбачали внутрішнього розвитку, натомість обумовлювалися пропагандою зовнішніх перетворень, які виявлялися ілюзорними. Розвиток драматичної дії у творі визначається підміною цінностей, внаслідок якої ілюзії видавалися за істину, що спричинювало значні викривлення у функціонуванні свідомості дійових осіб та обумовлювало неспроможність героїв вийти за межі колективних та індивідуальних ілюзій. Письменник розглядає процес формування фанатизму Шумицького як незворотній процес, оскільки ілюзії стають своєрідним заміном внутрішньої сутності героя, смислу його буття. Нав'язливі ідеї, які його мучать, визначають спосіб буття його та його рідних, стають результатом самообману Шумицького. Герой концентрується на штучних ментальних конструкціях, які видаються йому кращими за реальність, проте жодним чином не витримують її тиску.

Р. Пархомик підкреслює трагедійність твору, обумовлену відображенням загострених ідеологічних суперечностей, які не піддаються упорядкуванню: «Драматизм ситуації зумовив відповідний жанр: драму-трагедію із забарвленням політичної драми ідей» [345, с. 163].

Важливого значення у розгортанні конфлікту набуває зображення масштабності самообману героя. Самообман Шумицького стає головним чинником його світосприйняття, що замикається в обмежених рамках й спричинює їхнє подальше звуження аж до стану цілковитої несвідомості героя у фіналі твору. Конфлікт набуває своєрідного вигляду через локалізацію у внутрішньому просторі свідомості героя, розвиваючись за рахунок морального самознищення Шумицького. Ілюзії героя постійно руйнуються, й він постійно стикається зі страхітливою дійсністю. Проте за допомогою абсурдної раціоналізації він виправдовує страждання й загибель своїх рідних задля підтримання власних знижених ілюзій.

В образі Шумицького О. Олень акцентує увагу на екзальтованості героя, яка помножується його літературним хистом та освіченістю, що дають йому можливості для масштабного моделювання майбутнього. Проте драматург показує некерованість цього процесу, оскільки надмірні емоції, які переповнюють Шумицького, позбавляють його будь-якої критичності. Герой із самого початку зосереджується на власних відчуттях, що формуються під впливом культивованих у суспільстві ідей, поступово позбуваючись зв'язку із реальністю. Його сприйняття ідей характеризується одновимірністю, тому що герой їх абсолютизує, зациклюється лише на зовнішній формі ідей, яка відобразила умоглядне прагнення мас до змін. Драматург відображає поверховість переконань героя, що обумовлює специфіку розгортання конфлікту. Надмірна піднесеність героя, яка визначається його наївною вірою у можливість втілення керованих суспільних змін на основі власних фантазій, провокує Шумицького до здійснення імпульсивних та небезпечних вчинків.

Підкріплені палкими почуттями фантазії про новий суспільний устрій набувають для Шумицького особливого статусу; скромним здобуткам, у порівнянні із тими масштабами змін, на які претендують дійові особи, він надає надміру перебільшеного значення; натомість реальні факти, що спростовують претензії дійових осіб на зміну зовнішнього світу, герой відкидає. У вируванні екзальтованих почуттів Шумицького прояви здорового глузду, які демонструє його дружина, залишаються непоміченими. Драматург показує надмірну емоційність героя як один із важливих чинників трагічного вирішення конфлікту.

Ідейне протиборство Шумицького із сином Борисом стає своєрідним показником вихідних позицій картини світу Шумицького, які у майбутньому розгортанні подій стануть причиною трагічних наслідків. Вірування героя у побудову обітваної землі в Україні мають цілком ірраціональний характер, вони засновуються на його пристрасних прагненнях, заради яких маніфестації реальної дійсності спотворюються або ігноруються. Реальні докази дискредитації радянської системи герой ірраціонально перетворює на підтвердження власних ілюзій. Герой створив власний міф про новий устрій, постійне фокусування на якому стає для нього пасткою, у яку він сам себе дедалі більше заганяє. Надалі обраний Шумицьким спосіб самообману призведе до цілковитого занурення героя у власні ілюзії.

У дискусії Шумицького із сином Борисом драматург окреслює деякі характерні явища, які у сукупності призвели до тотальної кризи гуманізму у ХХ ст. З одного боку це деструктивні ідеї та дії, які уявлялися правильними. Їхня привабливість і популярність зумовлювалися пропагованими ефемерними можливостями зміни суспільного укладу, що ілюзорно підвищували самоцінність adeptів цих ідей без потреби

особистісного розвитку. З іншого – це вимушено відсторонена позиція тих, хто усвідомлював ілюзорність тоталітарних реформ, проте, зрештою, піддавався ідеологічному тискові.

В образі Бориса увиразнюється принцип трагічної іронії, оскільки зі спостерігача, який бачив руйнівні результати тоталітарної ідеології, він перетворюється на жертву репресій. Письменник підсилює внутрішній конфлікт героя, який він намагається вирішити за рахунок істотного зниження рівня усвідомленості, що призводить до розгортання руйнівних процесів. Борисові не вдається порятуватися від внутрішнього конфлікту за рахунок відмови від власних поглядів. Герой морально знищує самого себе заради пристосування до руйнівної ідеології, проте наслідком його дій стає фізична загибель.

Важливим аспектом суперечки Шумицького і Бориса стає оцінка ситуації в Галичині. Борис визнає прийнятною адаптацію до ідеологічних деструкцій в Галичині, натомість заперечує більшовицьку ідеологію як більш руйнівну. Шумицький навпаки цілковито засуджує фашистські ідеї та возвеличує більшовицькі. Кожен з героїв спостерігає недоліки лише в альтернативних ідеологічних версіях.

У п'єсі позиції дійових осіб зіставляються через контрасти, що підкреслює їхню одновимірність. За допомогою промовистих символів, які з розвитком дії набувають загрозливого значення, драматург підкреслює ілюзії Шумицького. Герой усвідомлює незворотність власних дій, проте очікувані наслідки пов'яже виключно із власними нездійсненими фантазіями: «Так, але припливе корабель з блакитними вітрилами і забере всіх нас з пустельного острова в землю обітовану, де загояться всі рани» [329, с. 148]. Ейфорії Шумицького від поїздки у Харків, охопленій революційними перетвореннями, протиставляються тривожні передчуття його дружини, які виражаються у надмірній ідеалізації життя на Галичині.

У діалогах та монологів Шумицького О. Олесь розкриває глибинні механізми радянської ідеології, яка ґрунтувалася на підміні духовних запитів. Шумицький відобразив відчутну у суспільстві потребу змінити обивательський спосіб існування, що за допомогою комуністичної доктрини непомітно спрямовувалася до абсолютизації тоталітаризму. З погляду демонстрації ключових засад більшовицького світогляду показовою є розмова Шумицького із Фанею, яка пристрасно відображає, ілюструє та підтверджує ті погляди й переконання, які захопили самого Шумицького.

Драматург підкреслює сакралізацію процесів, пов'язаних із революційними змінами. Культовий характер сприйняття революції у п'єсі обумовлюється пропагованим зовнішнім підсиленням особистісних устремлінь до масштабних, проте ілюзорних, цілей. Фантазії Шумицького про революційну перебудову, які набувають ознак самовідтворення,

базуються на гіпертрофованих перебільшеннях та ідеалізаціях: «Ви уявіть цей шалений розгон!.. Перегнати віки історії, культурного розвитку, цивілізації інших народів за ці рішучо пару років! Дива на землі, повторюю, творить лише революція і її геніальні вожді» [329, с. 153].

Письменник усебічно зображає свідомість Шумицького, яка функціонує у герметичному просторі, вибудованому фанатичними ідеями, що перешкоджає сприйняттю будь-якої викривальної інформації. В епізодах, що спростовують ейфоричні заяви Шумицького, окреслюються небезпечні перспективи, які герой ігнорує. Саркастичні зауваження Козенка про майбутню подорож Шумицького, обумовлені його гірким досвідом, перетворюються на прогноз: «А напишіть, товаришу, чи великі морози в Сибіру... і чи евентуально не хотілось би вам вернутись назад, погрітись біля цієї старої грубки» [329, с. 155]. Козенко демонструє Шумицькому альтернативну версію радянської дійсності: «Тільки чомусь самі комісари, та содкоми, та ГПУ – в черевиках, а решта – босі, а то й голі» [329, с. 155]. Сарказм Козенка свідчить про його відсторонену позицію, зумовлену неможливістю змінити катастрофічну ситуацію у суспільстві.

О. Олесь нагнітає атмосферу небезпеки, підсилюючи реакції різних дійових осіб на ситуацію в радянській Україні. Зокрема Козенко підтверджує інформацію Няньки, хоча тональність їхніх повідомлень зовсім різна. Нянька подає емоційну характеристику масштабів соціально-політичної катастрофи, що набуває форми голосіння, яке виконує функцію неприхованого застереження від небезпечних намірів Шумицького. Вона відтворює апокаліптичні картини радянського буття, акцентуючи увагу на деталях, що максимально увиразнюють трагічність, та підкреслюючи достовірність інформації: «Там же люде попухли з голоду... Цілі села повимирали. Хати пустками поставали. Це я чула від свого кривого, що насили живим вирвався звідти. Та там в деяких селах не знайдете ані душі живої. Не побачите ні курочки, ні качечки...» [329, с. 156].

Застереження Няньки, яка двічі намагається відмовити Шумицького від поїздки, набувають символічного значення. Перестороги акумулюють безпосередність й ширість героїні, завдяки чому набувають особливих сили й пронизливості та підкреслюють безглуздість намірів Шумицького. Нянька повідомляє героєві: «Кажуть: люде звідти тікають, як миші, до Польщі, до Румунії, пливають через ріки, повзуть житами, травами. Кажуть, ні багнети, ні кулі їх не спиняють. Як саранча, гинуть по дорозі, а сунуть: ідуть, біжать, наче від вогню. Села як вимерли. Чого ж, панночку, ви туди їдете?» [329, с. 158].

Багаторазові попередження Шумицького, що набували різного вигляду, але зводилися до повідомлень про загрози існуванню у радянській Україні, створюють уявлення про дійсність, яку герой сприймає через

власні проєкції. Колосальна різниця між ілюзіями Шумицького та реальними стає основою для розгортання трагічної колізії, яка обумовлює особистісне самознищення героя. Драматург утворює подвійно мотивовані причинно-наслідкові зв'язки між самознищенням Шумицького і знищенням його сім'ї: ілюзії літератора формують передумови загибелі його родини, що призводить до цілковитого морального краху героя.

Кульчицький своєрідно віддзеркалює позицію Шумицького, виявляючи надмірну самовпевненість в оцінці політичних явищ. Якщо Шумицький сприймає застереження як жарти або ігнорує, вважаючи їх недостовірними, то Кульчицький виправдовує руйнівні наслідки дій радянської влади. У розмові із Кульчицьким Шумицький формулює принципи домінування умоглядних теорій над проявами людської сутності, що з розвитком дії набуватимуть максимального загострення й спотворених форм. Шумицький декларує: «Жінка, на жаль, і досі залишилася жінкою і насамперед матір'ю. Діти для неї – спільна кров, а не спільні ідеї... Але пройде пару років, і соціальне виховання дітей засипле цю прірву між жінкою і чоловіком» [329, с. 158].

Драматург зображає процес остаточного занурення Шумицького у власні ілюзії, які спричинює переїзд у радянську Україну. Письменник увиразнює парадоксальність зображення, обумовлену гострими суперечностями між оманами Шумицького і умовами існування у радянській дійсності, оскільки герой задля заперечення очевидних фактів, які ущент руйнували його фантазії, вдається до абсурдного самообману. Самообман Шумицького призводить до фатальних наслідків, оскільки у фіналі п'єси герой втрачає будь-яку адекватність, виправдовуючи винищення усієї своєї родини. Драматург підсилює трагічність твору, показуючи членів родини Шумицького, які усвідомлювали нищівні наслідки радянської ідеології, як жертв, що постраждали у результаті його фанатизму.

О. Олесь відтворює ламання психіки Шумицького внаслідок пристрасного захоплення більшовицькими ідеями, що замінювало героєві ті аспекти дійсності, які він прагнув заперечити, і водночас спричинювало особистісну деградацію героя через зацикленість на ефемерних переконаннях.

Письменник підкреслює відчуття меншовартості Шумицького, яке поглиблювало фанатизм героя, оскільки він намагався будь-яким способом одержати схвалення ортодоксальних більшовиків. Особливої трагічності набуває образ Шумицької, розсудливі оцінки якої лякали її саму, оскільки вона не лише спостерігала жорстокі реалії більшовицької дійсності, але й відчувала жакливі метаморфози, які відбувалися із її рідними, насамперед Шумицьким. Особистісний крах героя набуває

зримого вираження через зраду старого товариша задля утвердження, як вважає Шумицький, ідеалів революції.

Змінюючи ракурс зображення, письменник розкриває абсурдну жорстокість тоталітарної системи. Подальший розвиток дії після арешту усіх Шумицьких драматург показує з позиції більшовиків, яких називає Х і Z, що підсилює їхню безликість та антигуманність. Родину Шумицьких вони вважають шпигунами, яких хочуть знищити, безпідставно звинувачуючи у злочинах, а до Шумицького ставляться як до об'єкта знущань.

Реакції Шумицького на винищення його сім'ї відтворюють руйнування його свідомості. Герой не може пережити страждання від втрати синів і дружини й остаточно занурюється у власні божевільні марення, у яких уявляє себе комісаром освіти, що виконує каральні функції. Зневажливе ставлення вартового підкреслює безглуздість тирад Шумицького. Символістська стилістика твору увиразнюється за допомогою голосу померлої дружини Шумицького, яка дорікає йому за смерть дітей. Голос Шумицької стає втіленням тієї жорстокої правди, від якої Шумицький відгороджувався власним божевіллям. Н. Малютіна вважає, що у п'єсах драматурга з'являється «словесна і метасловесна дія» [280, с. 45]. Письменник відтворює всеохоплюючий фанатизм героя, що змушує його проектувати власне божевілля на образ дружини. Драматург показує розшматовану свідомість Шумицького, оскільки розмова з голосом дружини відбувається в уяві героя й символізує його непримиренну внутрішню боротьбу між підсвідомим розумінням істини й ілюзіями, які зруйнували його власне життя і життя його рідних.

М. Кудрявцев вказує на те, що п'єса «є цікавою з точки зору розвінчання безперспективності ідейного фанатизму, який не тільки доводить до абсурдності саме людське існування, а й несе страшні моральні потрясіння і трагедії, перетворюючи таким чином проголошені ідеї у їх протилежність» [244, с. 28].

Фінал твору має символічне значення, тому що Шумицький не відмовляється від своїх нищівних ілюзій, але прагне приєднатися до померлих дружини і синів. Водночас фінал характеризується багатозначністю, оскільки автор не розкриває наслідків фізичного падіння Шумицького на шляху до уявного возз'єднання з родиною та продовжує колізію тюремного існування героя.

Трагедія О. Олеса «Земля обітована» відображає явища спотворення та руйнування особистісної свідомості у результаті взаємодії із деструктивними ідеями. Письменник розкриває механізм маскування ідейної деструктивності за допомогою фокусування на тих аспектах, які проголошуються позитивними й розвиваються у межах ідеології, що стає панівною. Драматург розкриває сутність і трагічні наслідки штучного впровадження ідей, які

характеризуються виключною однобічністю, схематичністю та суперечать природному розвитку особистості й суспільства. Рівночасно письменник аналізує проблеми радикальних видозмін у масовій свідомості, зіставляючи різні позиції, обумовлені різним культурно-історичним та політичним досвідом, що призводить до розмивання та втрати моральних цінностей у процесі жорстокого протиборства.

Назва твору «Земля обітована» представляє саркастичну алюзію на сфальсифікований образ радянської дійсності, яка являла собою абсолютно протилежний до означеного феномен. С. Хороб відзначає: «Олександр Олесь у драмі «Земля обітована» (1935) знову повертається до теми казки, міфопоетики, символістського художнього мислення» [481, с. 23]. Г. Сапожнікова стверджує: «Останній з драматичних творів О.Олесь, в яких репрезентований паралельний вимір – антисвіт, є символічним. Це „Земля обітована” (1935)» [377, с. 23].

У заголовку драматург концентрує смисл, який у трагедії виражається через протиставлення ментальних конструкцій та реалій дійсності. О. Олесь зображає саморозвиток ілюзій головного героя трагедії про радянський спосіб життя та створення радянського тоталітарного режиму, які до певного моменту перебувають у паралельних площинах. Переїзд Шумицького у радянську Україну означає для героя руйнівне зіткнення ілюзій і дійсності, проте драматург підкреслює фатальність і незворотність фанатизму героя, який долає імпульси психічного та фізичного самозбереження, що призводить до катастрофічних втрат, які герой цілковито не може усвідомити.

Драматичному твору «Вилітали орли» (1936) О. Олесь дає визначення трагедії, очевидно, з огляду на трагічну політичну ситуацію в Україні. Трагічність підкреслюється за допомогою назви твору, яка відсилає до української народної пісні, в одному з варіантів якої йдеться про неволю, тим самим увиразнюється безвихідь політичного становища України. Проте зображенню змагань за владу в Україні, які остаточно руйнують сподівання на самостійність і державотворення, драматург надає фарсового характеру.

Твір характеризується специфічними формами художнього відтворення: автор проектує дію у майбутній 1975 рік, місце дії має ознаки невизначеності, оскільки дія відбувається у невідомому містечку. Проте зображені події відображають сучасні авторові і минулі історичні процеси. Їхня проекція у 1975 рік підсилює трагічність зображення, оскільки таким способом письменник підкреслює невирішуваність гострих політичних суперечностей.

Строкатість ярмарку, який зображає драматург як простір розгортання ідей, виявляється суголосною різною позицій дійових осіб. Водночас на ярмарку створюється проекція очікуваного конгресу, який, у відповідності до сподівань дійових осіб, асоціюється із вирішенням національних

питань, та підсилюється максимою Т. Шевченка, що визначає необхідність боротьби задля перемоги.

Автор увиразнює ідеологічне протистояння соціалізму і фашизму – одні дійові особи розглядають соціалізм як спосіб подолання фашизму, інші – сумніваються в ефективності конгресу. Автор своєрідно зіставляє ідеалістичні та матеріалістичні прояви. Суперечки з приводу ідей, які істотно вплинули на суспільну та особистісну ідентифікацію у XX століття, припиняються через перерву на харчування. Згадки про їжу драматург використовує як постійні повтори, що переключають дію в інше річище або супроводжують її, стаючи невід'ємним та важливим компонентом. Через намагання вирішити політичні проблеми за допомогою харчів драматург увиразнює комізм у кульмінаційному епізоді, коли батько конгресу усвідомлює крах усіх сподівань. У цьому контексті Д. метафорично характеризує стан суспільної свідомості, яка загрузла у цинізмі й меркантильних інтересах.

Істотну роль у творі відіграє локація їдальні «Українського жіночого союзу», назву якої письменник подає у скороченому вигляді як «Ужас». У примітках О. Олесь вказує на використання цього скорочення у Празі. Проте у вступній ремарці місцем дії автор називає невідоме містечко, тим самим підкреслюючи типовість порушених проблем. Завдяки смисловим асоціаціям посилюється напруженість дії, оскільки «Ужас» виступає місцем, яке активно відвідують дійові особи. Більше того, «Ужас» створює своєрідну альтернативу до самого конгресу, оскільки після його завершення усі дійові особи виходять саме з їдальні, що вкотре вказує на ігнорування й заперечення серйозних національних проблем заради обивательських потреб та підміну цінностей. Драматург зосереджує увагу на егоїстичній відокремленості дійових осіб, яка спричинює моральний занепад, фіксацію на поверхових відчуттях, закріплення станів загальної несвідомості, що у результаті призводить до трагічних наслідків у національних масштабах.

Важливого значення у творі набуває іронічне зображення, за допомогою якого драматург розкриває гострі суперечності та невідповідності у проблемі національного самовизначення. Письменник конструє абсурдну ситуацію, зумовлену намаганнями дійових осіб вирішити проблеми України за її межами. Водночас посилення парадоксальності загострює та увиразнює національні проблеми, адже на міжнародному конгресі, присвяченому Україні, українці остаточно розсварилися.

У творі іронічно осмислюється певна відірваність українців від глобальних процесів, замкнутість у достатньо обмежених рамках, специфічні намагання їх подолати, що виявляються у надмірній метушні героя Ф. Водночас іронічного забарвлення набувають дії учасників конгресу,



які туди приїхали заради харчування. Підкреслюється розрізненість українців, які не готові припинити протистояння зі співвітчизниками, проте покладають певні надії на чужоземний конгрес. Представники з України постають у дискредитованому вигляді перед чужоземними послами через достатньо низький рівень усвідомленості, що обумовлює їхні відповідні дії. Темна особа радіє невдачі конгресу й розглядає деструктивні події як спосіб заявити про Україну Європі.

У творі зображується герой Є., який обирає культурницький шлях розвитку та відсторонюється від суспільних процесів через відсутність можливостей впливати на політичну ситуацію, оскільки у політиці використовуються нечесні методи. Проте автор підкреслює наївність Є., що все-таки сподівається на вияви справедливості в особі судді, якого насамперед хвилюють матеріалістичні вигоди.

Хтось визначає проблему безвідповідальності, яка призводить до безкінечної особистісної боротьби. Він спостерігає, що за відсутності диктатора суспільний хаос стає некерованим через небажання учасників конгресу слухати один одного. Драматург знову підсилює абсурдність ситуації за допомогою вітальних листів нібито від диктаторів.

Трохи змінені слова Т. Шевченка із поезії «І мертвим, і живим...» у виконанні кобзаря оголюють найболючіші суперечності самовизначення українського народу й виконують прогностичну функцію. Проголошені кобзарем слова привертають увагу делегата й викликають слабку надію на пробудження й консолідацію під час конгресу.

Серед супротивників конгресу виділяється радикально налаштований юнак, який розглядає ультимативність як спосіб вирішити усі державні проблеми. Його політична сила, яка претендує на панування, також базується за межами України, у Празі.

Драматург підкреслює символічність поразки національного самовизначення у фіналі твору, оскільки ніякої узгодженості на конгресі не досягнуто. Зовнішня безтурботність учасників конгресу різко контрастує із трагічними наслідками, які проєктуються у майбутнє. Конгрес завершується піснею «Вилітали орли / Чайку рятувати» і танцем гопаком, що підкреслюють трагізм ситуації, оскільки символізують козацьку єдність та могутність, якої немає у сучасників, тому присвята землякам також має викривальний характер. Звістка про війну, яка супроводжується німою сценою та тривожним звуком сирени, символізує остаточну замкненість у негативному просторі. Письменник відтворює потворні явища у свідомості сучасників, які одночасно віддзеркалюють та програмуєть зовнішні події та ситуації.

Драматична поема О. Олеся «Ніч на полонині» (1941) поєднує драматичні (внутрішнє та зовнішнє протиборство, яке виявляється у

зіткненні суперечливих прагнень дійових осіб), ліричні (відображення внутрішніх станів та відчуттів героїв) та епічні (зовнішні описи) компоненти на основі фантастичного переосмислення, що зміщує зображення у сферу художньої умовності. Художній простір конструюється «за принципом міфологічного сприйняття дійсності» [331, с. 17], за словами О. Олійник.

Прикметною особливістю твору О. Олеся виявляється чітка концентрація письменника на образах, що втілюють значимий символістський смисл. У просторі полонини, який фігурує у назві драматичної поеми й визначає місце розгортання драматичної дії твору, зосереджуються явища, які характеризуються незвичайністю та небезпечністю, а нічний час дії їх підсилює й увиразнює. Міфологічні складники відіграють вагомую роль у конструюванні драматичної дії, визначаючи утворення своєрідної паралельної реальності. О. Блашків стверджує: «А драматична поема «Ніч на полонині» побудована на основі гуцульської міфології» [63, с. 215]. О. Олійник спостерігає у драматичній поемі художньо визначені світоглядні викривлення у свідомості дійових осіб: «Відтак, вічний шлях до досягнення гармонії відхиляється в ірреальні площини» [330, с. 85-86].

Художні параметри відображення свідомості дійових осіб визначаються міфологічними координатами, що водночас формують простір розгортання драматичної дії. Драматург програмує розвиток дії, із самого початку окреслюючи лінії найбільшого драматичного напруження. У діалозі героїв драматичної поеми Івана та Степана містяться вказівки на важливі змістові компоненти, які визначатимуть художню структуру твору, що виявляються у розповіді Степана про полонину та у характеристиці любовної колізії між Іваном та Марічкою.

У творі автор відмежовує сон від фантастичної реальності, проте водночас вказує на відносність подібних розмежувань, через визначальну роль свідомості героя, оскільки різні проекції реальності виявляють різні аспекти його світосприйняття.

Н. Малютіна підкреслює композиційну роль сновидінь у творі драматурга: «Структурування внутрішньої дії за принципом «оніричної візії» застосовано і у написаній значно пізніше драматичній поемі «Ніч на полонині» (1941)» [281, с. 69]. С. Романов наголошує на сплутаності сприйняття героя драматичної поеми: «Тут не настільки однозначно розмикаються світи, не до решти поривається зв'язок між ними, хвилино затриманий ще обмареною свідомістю, а не допіру пробудженою волею» [370, с. 411].

Образ мавки, яка втілює вирування природної стихії, стає своєрідним відображенням дуальності героя. І. Чернова стверджує: «Цілісної довершеності образ Мавки, Русалки набуває у творах «Ніч на полонині», «Над Дніпром»» [490, с. 10]. Іван, який живе земним життям і закоханий

у земну дівчину, замислюється про можливість кохання до мавки, яке, проте, оцінює як гріховне. Героя зачаровує фантастична картина світу, яка розкривається перед ним на полонині як альтернативна версія звичної для героя реальності. Знайомство Івана із дивовижною мавкою та таємничим світом полонини руйнує його сформовані уявлення про майбутнє життя.

Протистояння між Марійкою та мавкою у драматичній поемі символізує невизначеність позиції Івана, що опиняється перед вибором, який озвучує Мавка у розмові із суперницею: «Він мій такий же, як і твій. // Кого з нас вибере – не знати» [329, с. 219]. Р. Радишевський стверджує: «Фантастична Мавка не піддається застережжю лісових істот, вона прагне земного кохання, домагається його, бо діє настирливіше, ніж Марічка» [362, с. 37].

Любовні колізії набувають трагічної тональності через наслідки невзаємних почуттів, яка поглиблюється через негармонійну взаємодію двох світів. Іван не розуміє своїх почуттів, проте виявляє зацікавленість мавкою, яка вирішує вплинути на ситуацію, використовуючи закоханого в неї чорта, що заради власних жажливих розрахунків зіштовхує Марійку у прірву.

Драматург своєрідно вибудовує діалог Івана з мавкою у паралельних площинах, коли мавка повідомляє йому про загибель Марійки, а Іван зізнається мавці у коханні. Водночас письменник паралельно зображає лісовика, який намагається врятувати Марійку, та Івана з мавкою, що діляться поетичними планами про спільне майбутнє.

Подальше розгортання драматичної дії відображає поступове згасання Івана та мавки, які не знаходять спокою через смерть Марійки. Внутрішні конфлікти, які переживають герої, підсилюються їхньою відчуженістю від власної сутності через суперечливі й болісні почуття та заплутаність їхнього існування між двома світами. О. Боднар стверджує: «У поемі О. Олеся спостерігається безперервний рух внутрішнього світу» [68, с. 16].

Іван та мавка відчувають власну відповідальність за смерть Марійки, що змінює самих героїв та їхні почуття. Драматург увиразнює максимальне приземлення дійових осіб, коли вони починають вибудовувати гіпотетичні версії їхнього імовірного життя, звинувачуючи один одного. Спочатку Іван, який, захопившись мавкою, демонстрував Марійці власну, незацікавленість, після загибелі дівчини створює концепцію про кохання до них обох. Мавка ж пояснює своє прагнення усунути суперницю, яке призвело до трагічних наслідків й втрати можливих гарних перспектив для неї, вираженими почуттями самого Івана. С. Хороб спостерігає у вчинках дійових осіб переступи, які призвели до трагічних наслідків: «Однак відбулося порушення гармонії людини і природи, вічної людської моралі і совісті» [478, с. 293].

Головним аргументом Івана та мавки у з'ясуванні причин їхніх дій стає прагнення до незвіданого, яким виявилось їхнє кохання до представника іншого світу. Такі прагнення обертаються для дійових осіб змарнованим життям і стражданнями. Голос Марійки, що раптово лунає з лісу, викликає в Івана бажання приєднатися до неї, натомість мавка противиться пропозиції Івана через ще ненародженого сина.

У фіналі драматичної поеми О. Олесь зберігає певну багатозначність. Пережиті уві сні Івана перипетії проєктуються у реальність після пробудження героя. Драматург акцентує увагу на двозначностях: прокинувшись, Іван заперечує смерть Марійки, проте герой заперечує не сам факт, а власну реакцію на цей факт; він кличе мавку, що засвідчує її існування за межами його сну; його негативний стан зберігається і після пробудження.

С. Хороб у творі «Ніч на полонині» спостерігає «ритуальні елементи» [476, с. 55]. Згадані серед інших українських п'єс драми О. Олесь, на думку дослідника, засвідчують «участь українських авторів у творенні нового театру, нової концепції сценічного мистецтва як естетичного ритуалу» [476, с. 55].

Драматург використовує фантастичні складові, що відображають символи давньоукраїнської міфології та містять у згорнутому вигляді інформацію про певні стереотипні ситуації, дії, почуття, які драматург конкретизує через особистісні прояви героїв твору. Свідомість дійових осіб стає тлом розгортання драматичних колізій та їхніх проєкцій, різні комбінації яких спричиняють до розмивання граней між реальністю та розмаїтими формами її відображення. Відображення сфери свідомості Івана відіграє роль первинної форми, яка охоплює усі інші види і рівні художнього зображення, оскільки усі перипетії твору визначаються сном Івана. Письменник зберігає об'єктивність зображення, що обумовлює розкриття головної інтриги, важливою ознакою якої виявляється подвійність сприйняття, у фіналі твору.

У драматичній поемі «Ніч на полонині» О. Олесь зображає переміщення героя у фантастичний простір і час, яке призводить до його внутрішніх перетворень, вихідною точкою яких виявляється активізація неусвідомлених прагнень героя у нових, незвичних для нього, умовах, зумовлюючи розгортання конфлікту через заплутані взаємодії з іншими дійовими особами.

У відображенні свідомості дійових осіб у творах «Земля обітована», «Вилітали орли», «Ніч на полонині» вагомую роль відіграє міфологізація як процес відтворення сталих ментальних структур та обширів внаслідок виокремлення абстрагованих значень у певних ідеях, образах, процесах тощо та піднесення їх до рівня завершених художніх елементів, які

самовідтворюється через підсилення та внутрішній розвиток їхніх іманентних ознак. У п'єсах «Земля обітована» та «Вилітали орли» свідомість дійових осіб функціонує, спираючись на міфологічні концепти, що мають ідеологічне підґрунтя. У п'єсі «Ніч на полонині» представлений міфологічний простір, у який включена і в якому виявляється свідомість дійових осіб.

#### **4.3. Свідомість у категоріях свого – чужого у драматичних творах Г. Лужницького, С. Ковбеля, М. Чирського, Д. Гунькевича, Л. Мосендза**

Історична драматургія Г. Лужницького обумовлюється комплексом художніх ідей, які визначають особливості світосприйняття героїв його драматичних творів [25]. Водночас національна своєрідність драм письменника увиразнюється через європейськість художніх устремлінь драматурга. С. Хороб відзначає: «І, нарешті, важливим витоким його драматургічної творчості слід вважати західноєвропейську драму і театр, історію розвитку яких він знав досконало, твори яких іноді ставали моделями для його власних п'єс» [483, с. 171].

Особливості історичного самоусвідомлення драматурга, безпосередньо виражені у його літературно-критичних працях та засвідчені загальною тональністю його драматичних творів історичної тематики, обумовлюють синергію художнього мислення письменника, що перетворює загальні обриси історичних реалій на інтерпретаційні художні моделі із авторськими ідеями про особливу місію українського народу. У драматичних творах автора С. Хороб спостерігає «не просто конкретно-історичний підхід драматурга до аналізу фактів історії, нашої козацької минувшини, але й естетичне осмислення і концептуальний їх виклад у тісному поєднанні з творчою фантазією автора у відтворенні історичного духу, колоритів, образів і характерів» [479, с. 6].

Сценічна історія драм Г. Лужницького істотно вплинула на оформлення стилю та поетики драматургії письменника, у якій увиразнилися насамперед національні складники як вагомі елементи художньої структури драматичних творів. Дослідники його творчості підкреслюють взаємозв'язок між функціонуванням творів та їхнім театральним втіленням. Н. Вівчарик стверджує: «Театральності і сценічності драматичних текстів письменник досягнув завдяки тісній співпраці з Олександром Загаровим» [87, с. 56]. І. Волицька відзначає: «Власне і монументальність історично-релігійних творів Лужницького безпосередньо увиразнилася тільки на кону «Заграви» в режисерському опрацюванні В. Блавацького...» [95, с. 191].

Предметом художнього зображення Г. Лужницький обирає знакові моменти національного буття, які виконують роль каталізаторів визначальних для письменника ідей, носіями яких виступають дійові особи його творів [38]. Відображення свідомості дійових осіб у драматичних творах письменника регламентується міфологізованими концептами, які автор утворює, художньо перевтілюючи історичні образи, що набули архетипного значення, яких драматург сприймає як виразників ідей та цінностей, включених у національну світоглядну парадигму.

Твір «Ой Морозе, Морозенку...» (1933) з огляду на народнопісенний мотив Г. Лужницький визначив як народну драму. У творі можна спостерегти наступні жанрові ознаки історичної драми: певною мірою схематизований конфлікт, який торкається проблеми національного визволення; образ головного героя, що виступає носієм ідеї визволення; взаємодія головного героя з іншими дійовими особами мотивується ідеєю боротьби за свободу; зосередження зовнішніх перипетій навколо образу головного героя, який показаний як історичний діяч.

У драмі виділяються три ключових епізоди: порятунок сотника Охрима й Оксани від татар; зустріч й психологічне протиборство Морозенка з батьком, польським підстаростою; наступ на замок під Збаражем. Головну роль у цих епізодах відіграє образ Морозенка. Г. Лужницький так характеризує героя свого твору: «Як Морозенко, так і герої дальших історичних драм Гр. Лужницького, як «Дума про Нечая», «Лицарі ночі» чи врешті «Слово о полку Ігоревім», були в повному значенні цього слова лицарями, сповненими шляхетних почувань і високих чеснот» [275, с. 37-38].

В образі Морозенка драматург підкреслює міфологізовану основу (дійові особи в захваті від подвигів Морозенка; сприймають його як надзвичайного героя; з несподіванки не впізнають славетного лицаря) і конкретизовані характеристики його особистості (досвідченість полководця, гуманістичне ставлення до оточуючих, самовідданість і саможертвність). Л. Рудницький виокремлює узагальнений смисл, яким наділений образ персонажа. Дослідник стверджує: «Сам герой п'єси – це типовий провідник мас, член провідної верстви» [374, с. 188].

У кожному з епізодів Морозенко здійснює вчинки, які впливають на подальше розгортання драматичної дії. Він постає в ролі неочікуваного визволителя від татар та надихає козаків на подальшу боротьбу. У розмові із батьком він обґрунтовує власну позицію, яка означає безповоротність його вибору. Морозенко організує наступ, завдяки чому козаки здобувають перемогу, але сам полковник гине. Г. Лужницький використовує прийом своєрідного попередження про майбутню загибель Морозенка: передчуття дійових осіб (Остапа, Оксани) слугують фоном для відтворення наступних

подій у драмі. Героїзація образу Морозенка досягається через процес постійного протистояння та реагування на складні виклики.

Драматург певною мірою збалансовує зовнішні колізії, що окреслюють складне соціально-політичне становище України, відображенням психологічних нюансів в образах Морозенка, Оксани, Остапа, Шуліки, акцентуючи увагу на особливостях національного світосприйняття.

Драматург підкреслює відстороненість Морозенка, обумовлену його зосередженням на боротьбі, що потребувала насамперед стратегічного мислення. Державницькі заміри Морозенка відокремлюють його від оточуючих, оскільки він несе велику історичну та особистісну відповідальність. В образі героя втілюються народні прагнення, які він повинен здійснити. Оксана говорить про життя Морозенка: «Воно не для мене потрібне, полковнику, воно потрібне для інших...» [273, с. 31]. Таким способом підкреслюється велика роль і значення ватажка для здійснення будь-якої місії, що має суспільно-історичний резонанс. Обставини боротьби з татарами та поляками, у якій перебуває Морозенко, ускладнюються ситуацією його протистояння з батьком. Протиборство між дійовими особами набуває особливого драматизму, оскільки розкриває глибинні причини, у яких через особистісні колізії просвічують глобальні історичні проблеми. Морозенко ніби спокутує провини поляків перед Україною, оскільки дуже гостро відчуває несправедливість і страждання, від яких потерпає український народ. Він підкреслює відмінність мотивів боротьби українців, які воюють за свободу на власних землях, і поляків, що прагнуть поневолити українців. Морозенко говорить батькові: «...тільки у вас сумління, вбите майном і становищами, вбите вигодою і розкошами» [273, с. 29].

Прославлене життя Морозенка і його загибель відображає його нерозривну єдність із українською землею. Образ героя акумулює глибинні прагнення народу. Прощаючись із Морозенком, Остап йому говорить: «Полковнику, це не я плачу, це не ми плачемо. Це вся Українонька плаче...» [273, с. 38].

У драмі «Ой, Морозе, Морозенку...» Г. Лужницький зображає особистість народного героя, акцентуючи увагу на його діях, що у складних зовнішньо-політичних реаліях набувають міфологізованого значення, оскільки образ Морозенка стає відображенням знакових для української свідомості інтенцій. В образі головного героя твору автор своєрідно інтерпретує народну стилістику художнього осмислення видатного українського діяча.

Жанр твору Г. Лужницького «Лицарі ночі» (1937) автор визначає як історичну драму. На жанрові ознаки історичної драми вказують: напружений конфлікт між запорожцями та росіянами, що має ідеологічне

і соціальне підґрунтя; образи дійових осіб, дії яких визначаються їхніми основоположними цілями; ускладнена драматична дія, яка розкриває приховану до певного моменту сутність подій.

В історичній драмі «Лицарі ночі» драматург осмислює період руйнування Запорізької Січі. Г. Лужницький показує протистояння і боротьбу запорожців в умовах цілковитої несвободи. Головну роль у творі відіграє полковник Тамаров, оскільки розгортання конфлікту та розвиток дії у творі обумовлюється позицією та вчинками героя. В образі полковника втілюється видимий і тасмний смисл через суміщення функцій служителя цариці і керівника козацького підпілля. Справжня сутність полковника Тамарова, протилежна до зображуваної ним видимості, розкривається в останніх епізодах драми. Характер зображення драматург ускладнює створенням образу тасмничого, нікому не відомого полковника, який спрямовує усі дії запорожців. В образі Тамарова Г. Лужницький виокремлює ще один аспект – помсти за особисті кривди. Отже, драматург зображає три іпостасі образу героя: полковника Тамарова, що служить Москві; полковника, який керує лицарями ночі; сотника Таревича, який постраждав від царського свавілля.

У конспіративній площині діє не лише полковник Тамаров, а і його фактичний син Бурчимуха. З наказу Тамарова зі стратегічною метою він залицявся до доньки генерала Текелія, що посприяло його звільненню. Обдурена Віра у драмі виконує функцію тимчасової перешкоди коханню Бурчимухи і Марусі. Коли Маруся дізнається про наказ полковника, то одразу прощає Бурчимуху. У цих колізіях драматург акцентує увагу на виконанні громадянського обов'язку дійовими особами, що виправдовує хитрощі, до яких вони вдаються.

Деякі моменти у драмі, пов'язані із ускладненою конспіративною діяльністю, потребують спеціального в'яснення дійовими особами. Як, до прикладу, ситуація із втечею Бурчимухи і Хитролизня. Тамаров, який безпосередньо допитував запорожців, через Марусю передає вказівку нікого не вбивати при втечі. Бурчимуха виконує наказ, але смисл наказу починає розуміти після з'ясування своєї родинної історії.

Хитросплетіння у взаєминах й зв'язках спорідненості та наступного упізнавання дійових осіб (Катерини, Тамарова, Бурчимухи, Хитролизня, Марусі, Дяченка) надають творові мелодраматичних рис. Водночас остаточне визначення позицій і становища дійових осіб повністю розкриває підоснову відображуваних подій й окреслює імовірні перспективи, оскільки у фіналі твору подається натяк на наступний розвиток подій, у якому домінуючого значення набувають образи лицарів ночі.

Усі смислові акценти, які стосуються національного визволення та особистісних розрахунків за кривди, автор переносить на образи лицарів



ночі, які стають носіями незнищенної національної ідеї. Перед смертю Катерина наголошує на їхній невмирущості: «Вони вічні...» [с. 80]. Саме вони за логікою розгортання подій мають довершити справу Катерини, оскільки особистісне протистояння Катерини і Текелія завершується смертю героїні.

Клич лицарів ночі «Сам п'ю, сам гуляю...» Г. Лужницький використовує як своєрідний повторюваний структурний компонент твору, що модифікує різні форми присутності лицарів ночі та ідеї, яку вони втілюють.

Драматург представляє ідею визволення у двох варіантах – месницькому та релігійному, – вказуючи на їхнє взаємодоповнення. Отець Сокальський, який іде проповідувати москалям про припинення кровопролиття, водночас підтримує українських борців за свободу. У розмові з Катериною він висловлює своє бачення ситуації: «А братові своєму, цьому провідникові «лицарів ночі», скажи, хай боряться за святу справу так, як їм сумління підказує... Бо хто дослухається до сумління, той спасен!» [273, с. 73].

У драмі «Лицарі ночі» Г. Лужницький репрезентує художній комплекс проблем, які визначаються історичними обставинами, що впливають на формування ментальних та емоційних особистісних пріоритетів дійових осіб. Жорсткі умови протистояння, відображені у творі, координують світоглядне та ідеологічне становлення героїв. Драматург підкреслює активну позицію дійових осіб, які у ході протиборства виявляють внутрішню зосередженість на ідеї звільнення.

Історична драма Г. Лужницького «Січовий суд (Олексій Попович)» (1936) присвячена відображенню особистісних колізій з життя легендарного українського козака. Драматург використовує фрагменти з народних пісень для окреслення масштабів особистості героя: молитвами він рятує козацькі чайки від загибелі на морі. Його подвиг, зафіксований народними піснями, проектується на життя самого героя, коли йому загрожує загибель. Драматург зіставляє фактичну безневинність героя із такою комбінацією видимих фактів, які суперечать козацьким законам. Відбувається трансформація образу героя: на козацькій раді з Олексія Поповича він перетворюється на Олексія Чайковського. Козацьке перейменування героя свідчить про завершення старого етапу його життя, коли він мав бути покараний, та про початок нового етапу, що вказує на його новий статус та нові перспективи.

Г. Лужницький використовує композиційні повтори у ситуаціях зі зміною прізвища дійових осіб. Спочатку нове прізвище дають товаришу Олексія, який невдовзі стає кошовим отаманом. Потім кошовий змінює прізвище Олексія, рятуючи його і забезпечуючи таким способом дотримання справедливості.

Епізод із січовим судом виконує роль композиційного центру у драмі, оскільки під час суду відбувається найбільше загострення суперечностей та їх наступне неординарне вирішення. Ускладнені особистісні перипетії, через які проходить головний герой, створюють драматичну напруженість, що у фіналі твору обертається ефектним розв'язанням конфлікту.

Драма «Мотря» (1932) Г. Лужицького, яка являє собою інсценізацію історичної повісті Б. Лепкого, репрезентує художнє втілення проблем національного самовизначення. При цьому важливий художній смисл концентрується в образі Мотрі, тим самим увиразнюється особистісна площина зображуваного. Драматург, показуючи переплетення зовнішньої та внутрішньополітичних перипетій, індивідуальних прагнень дійових осіб, які відрізнялися характером і рівнем мотивації, відтворив сукупність визначальних історичних подій.

У драмі автор представляє складну взаємодію Мазепи, Мотрі та Кочубеїв, у процесі якої виявляються приховані наміри дійових осіб, що призводять до істотних змін у розвитку дії. Кочубеїха, спостерігаючи за Мазепою та його старшинами, дізнається про його таємний план звільнення від Москви. У взаєминах Мазепи і Мотрі розкриваються ті аспекти їхніх особистостей, які зближують дійових осіб, що сприяє зародженню їхніх почуттів один до одного. Прагнення Мазепи і Мотрі одружитися вступає у конфлікт з наміром Кочубеїхи стати гетьманшею, заради чого вона з генеральним суддею доносить царю на Мазепу.

Оскільки основною у творі є любовна історія між Мазепою та Мотрею, що проектується на історичну долю України, то драматург приділяє увагу характеристиці передумов, супровідних обставин, які впливають на розгортання магістральної драматичної дії. Мотря, незважаючи на химерність, на якій наголошує автор у картині «Лови», та юний вік, виявляє розуміння буттєвих, особистісних, політичних закономірностей. Її міркування про славетних мужів минулого, які дбали про державні інтереси, і про наступне людське змаління увиразнюють причини драматичного конфлікту. Велич Мазепи, яка обумовлюється його державницькою діяльністю і мисленням, протиставляється непомірній жадібності до влади Кочубеїхи та безхарактерності Кочубея. Якщо гетьман приймає важливе й складне рішення, яке матиме серйозні наслідки, заради можливості здобути незалежність України, то Кочубеї доносять на державця виключно заради егоїстичних прагнень.

Через кохання до Мазепи, яке перешкоджає прагненням Кочубеїхи, Мотря вступає у конфлікт із батьками та виявляє стійкість у відстоюванні власних прав. Оскільки з Мазепою Мотрею об'єднують не тільки почуття, а й ідея звільнення та возвеличення України, то їхнє кохання виходить за рамки часових обмежень. На звинувачення матері вона відповідає: «Наше

кохання чисте і вище понад вашу злість. Не знівечите його. Воно велике, сильне, переживе віки. Вас не буде, мене не буде, а воно житиме на світі» [273, с. 157].

У розмові з матір'ю-черницею Мазепа обгрунтовує свою позицію й приймає рішення необхідністю не лише звільнення України, а розбудови самостійної держави: «Тяжко народами, я знаю. Та буде своя держава, тоді й полегшення прийде. Мусить прийти. А без держави всім одна біда дві хмари на нас наступають – тут Петро, а там Карл...» [273, с. 173]. Він з'ясовує моральні основи свого кохання зі значно молодшою від нього хрещеницею. Для Мазепа кохання постає одним із імпульсів боротьба за державу. Він підкреслює велику роль Мотрі у реалізації його планів: «Як побачу її, то ніби новий дух вступає у моє тіло. Почуваю охоту працювати, боротися, добувати» [273, с. 173]. Тому матір, яка вказала Мазепі на усі суперечливі моменти його стосунків із Мотрею, зрештою погоджується на такий союз: «Коли для справи й це тобі потрібне – нехай!» [273, с. 174].

Мазепа осмислює причини занепадницького становища України, які він вбачає у внутрішньому руїнництві: «Що одне покоління збудує, те друге зруйнує. І так завжди... Скільки праці, українського ума даром пропало» [273, с. 165]. У діалозі зі старшинами Мазепа виявляє власне бачення шляху до незалежності України й сходиться з ними у поглядах. Несподівана розмова із Дідом, який наголошує на найгостріших проблемах, змінює кут зору дійових осіб в оцінці звичних явищ, підкреслюючи необхідність боротьби.

Епізод із покаранням Мазепою москаля, який катував українського козака, засвідчує проголошене ним рішення обороняти Україну. Наступна зустріч із Мотрею, яка втекла до Мазепа від батьків, у контексті попередніх подій та вияснень, вказує на всі необхідні передумови для боротьби. Драматург завершує твір зустріччю Мазепа і Мотрі, тим самим вказуючи на можливості реалізації замірів гетьмана.

В історичній драмі «Іван Мазепа» Г. Лужницький висвітлює основні ідеї та переконання, якими керувався гетьман, приймаючи рішення про відвоювання незалежності України у надзвичайно складних суспільно-політичних обставинах. Кожна з трьох картин твору несе визначене смислове навантаження у розкритті певних характеристик гетьмана, що у сукупності створює цілісне уявлення про державного діяча.

В. Лавренчук стверджує: «Історичні драми Г.Лужницького і І. Огієнка – це, власне, три картини з життя та діяльності І.Мазепа» [253, с. 11].

У першій картині «Бал у Батурині» драматург представляє гетьмана як впливову політичну фігуру. Дія побудована так, щоби максимально піднести імідж гетьмана та всієї країни, тим самим утверджуючи право України на самостійність. Водночас автор дискредитує російських творців zdeформованих уявлень про Україну. Драматург підкреслює неординарність образу Мазепи, обумовлену його державницькими й особистісними якостями. Г. Лужницький своєрідно демонструє різні настрої в оточенні гетьмана, якнайбільше загострюючи суперечності. Якщо полковник Іскра й генеральний суддя Кочубей написали донос на Мазепу, то донька Кочубея і дружина Іскри широко захоплювалися гетьманом. Марія особливо підкреслює ті його визначальні риси, що за несприятливих обставин давали сподівання на можливість національного відродження: «В ньому я бачу всі прагнення нашого народу, всі мрії нашої старшини, яка ще не запродана москалям. Я бачу в ньому останню опору нашої України... І я люблю усі ці прагнення, всі ці мрії, втіленням яких є він, гетьман Іван» [273, с. 115].

Друга картина «Благословення матері» окреслює мотивацію практично сформованого рішення Мазепи. Драматург наголошує на готовності гетьмана до поразки, що свідчить про об'єктивну оцінку становища та усвідомлення необхідності боротьби, яка переважає імовірні негативні наслідки. Більше того, гетьман навіть не говорить про перемогу, а лише про страшні тортури для українського народу, які він виправдовує започаткуванням руху спротиву Москві.

У розмові з матір'ю Мазепа розкриває сутність українського мучеництва. Він свідомо здійснює складний вибір, що означатиме страшні жертви і втрати для українського народу. Мазепа усвідомлює важливість своєї ролі в утвердженні незнищенної ідеї звільнення. Герой акцентує увагу на необхідності страждань заради залякування Росії. Він відзначає: «Ім'я Мазепи буде найбільшим пострахом для Москви, воно стане символом вічно живої ідеї Української державності, воно стане невмируще для всіх тих, які кластимуть голови за волю землі нашої...» [273, с. 119].

У третій картині «Гетьман України» відбувається офіційне проголошення рішення Мазепи, яке співпадає з прагненнями запорізького війська. Драматург обґрунтовує доленосне для України рішення історичною необхідністю. Дії гетьмана стають відповіддю на намагання Петра остаточно знищити українську державність. Г. Лужницький зображає процес відвойовування незалежності України в дії, про що свідчить союз зі шведами та неминучий бій під Полтавою з російським царем. Мазепа здійснює історичний прогноз: «Ще довго – довго не буде закінчений бій під Полтавою, але переможцями над Москвою будемо таки ми!» [273, с. 126]. Для автора Іван Мазепа стає носієм ідеї визволення, яка проектується у майбутнє.

В ідеалізованому образі гетьмана у драмі зосереджуються основні рушійні сили для розгоргання конфлікту на національному рівні. Конфлікт у драмі виявляє політичні суперечності, які потребують негайного реагування. Для дійових осіб боротьба нерозривно пов'язана із потребою національного самовизначення. Ідеалізація образу Івана Мазепи сприяє загостренню та увиразненню проблеми української самостійності.

Ідея української державності, представлена у творі, формується зусиллями головного героя, який абсолютизує необхідність страждання українського народу задля доведення власного права на незалежність. Драматург наділяє гетьмана прогностичними функціями: герой вирішує виступи проти Москви, здогадуючись про можливу поразку. Подібні наміри гетьман обумовлює своєю роллю провідника українського народу.

Національні переконання гетьмана акумулюють попередній історичний досвід, розуміння нагальних політичних проблем та імовірні сценарії подальшого історичного розвитку. Моральна непорушність гетьмана перед очікуваними випробуваннями надає образіві героя відповідної монументальності. Художнє відображення у творі характеризується співвідношенням параметрів вираження особистісних і суспільних намірів, які вказують на необхідність захисту національної цілісності, якої не вдається досягнути.

«Недоспівана пісня» (1934) С. Ковбеля [205] являє собою інсценізацію повісті Б. Лепкого «Мотря». Драматична дія у творі зосереджується навколо взаємин Івана Мазепи і Мотрі. Автор акцентує увагу на переживаннях закоханих, яким довелося долати перешкоди соціального, родинного характеру. Оскільки в інсценізації великого значення набули переживання дійових осіб, їхня боротьба із зовнішніми перешкодами, то наміри гетьмана від'єднатися від Москви розкриваються у фіналі твору. Поняття «недоспівана пісня» проектується на особистісні стосунки і на державну діяльність гетьмана. Мазепа утверджував ідею завершеності, проте йому не вдається досягнути бажаної внутрішньої та зовнішньої гармонії.

С. Ковбель підкреслює високий рівень свідомості Мотрі, яка жертвує своїм коханням до Мазепи заради визволення України. Образи Мотрі та Мазепи возвеличуються за рахунок підпорядкування їхніх особистісних почуттів служінню інтересам держави. Драматург обрав об'єктом зображення складний період українського державотворення, коли парадоксально переплелися долі визначних історичних осіб, відомих діячів та відобразилися на долі всієї української держави.

В інсценізації значної ваги набувають неоднозначні взаємини Мазепи із родиною Кочубеїв. Конфлікт у творі набуває персоналізованого вигляду, але впливає на проблеми національного самовияву. Батько Мотрі Кочубей, у яку закохується Мазепа, стає його конкурентом, хоча вирішальну роль

у протистоянні відіграє Кочубеїха. Мотря та Мазепа у творі опиняються заручниками сімейних та політичних інтриг. Але закохані спроможні пожертвувати власними прагненнями й інтересами заради масштабної мети, оскільки вони виявилися задіяними в історично значимих процесах.

Складні драматичні колізії змушують дійових осіб здійснювати складний вибір, який для них у будь-якому випадку представляє певні втрати. Вимушено, але водночас усвідомлено відмовляючись від особистісного аспекту, Мотря та Мазепа беруть на себе відповідальність за можливість здійснення державотворчих процесів. Свідомість головних дійових відображається у протистоянні зовнішнім несприятливим обставинам.

У драмах «Ой Морозе, Морозенку...», «Лицарі ночі», «Січовий суд (Олексій Попович)», «Мотря», «Іван Мазепа» Г. Лужницький художньо осмислює визначальні для національної свідомості поняття. Історичний контекст автор увиразнює через співвіднесення специфічних характеристик давніх часів і позачасових ідеалів. Об'єктом художнього зображення драматург обирає знакові історичні постаті, які втілюють ідеї національного та особистісного самовизначення. Дійові особи творів Г. Лужницького вирішують складні проблеми сутнісного становлення у проєкції на реалії української дійсності, чим обумовлюється символічний смисл образів. Водночас характер відображення різноманітних перипетій, у яких беруть участь дійові особи задля відстоювання власних устремлень, має ознаки романтичного забарвлення.

Конфлікт у драмах розгортається у суспільно-історичній площині, що визначає глибинне осмислення відображуваних явищ. Завершення драматичного конфлікту у творах Г. Лужницького означає різні форми реалізації ідей, носіями яких виступають дійові особи драм. Драматичний конфлікт виявляє істотні суперечності індивідуального, суспільного та національного буття, які спонукають дійових осіб до чіткого визначення власної позиції й відповідного реагування на серйозні виклики доби.

Драматична дія відзначається напруженістю через зіткнення дійових осіб із опонентами чи складними обставинами. Зіткнення різних інтенцій у творах драматурга має світоглядний характер, оскільки істинна цінність і правомірність переконань дійових осіб перевіряється їхньою здатністю протистояти зовнішньому тискові.

Відображення свідомості дійових осіб в історичних драмах письменника визначається відтворенням національно орієнтованих прагнень героїв, навколо яких вибудовуються та яким підпорядковується розгортання драматичної дії. Із цілями дійових осіб, які реалізуються у національній площині, співпадають, обмежуються ними або їм підпорядковуються особистісні прагнення героїв. Свідомість дійових осіб у творах Г. Лужницького детермінується ідеями, що мають зовнішню

мотивування й виражають колективні уявлення та настрої. Драматург відтворює цілісність свідомості героїв: дійові особи позбавлені сумнівів, виявляють рішучість та впевненість у власних переконаннях.

У політичній драмі «Отаман Пісня» (1935) М. Чирський зображає повстанську боротьбу із більшовиками. Головним атрибутом художнього зображення стає увиразнення аспектів національного самовираження. Поетичне прізвисько головного героя твору підкреслює всюдисущий характер тих ідей, які об'єднують народ у єдине ціле на емоційному рівні. Його промови про боротьбу не мали особливих наслідків, поки він не торкнувся очевидної для всіх проблеми духовної єдності. Він вказав на глибинні засади світовідчуття народу й водночас підкреслив прорахунки, які призвели до поневолення. В уривкові із виступу отамана наголошується на необхідності збалансованого сприйняття і дії задля захисту та утвердження національної ідентичності. Він метафорично підсилює протиставлення динаміки та статички. Отаман підкреслює можливість національного визначення лише в активному стані, а боротьбу із супротивниками визначає як спосіб зміцнення власних позицій: «... “Чесна громадо”, у піснях сховали свою долю. Під її крило заховали ми свою голову... Врятувала вона нас у лихоліття, то глядіть, щоб і не поховала вона нас. Застеляє... вона деколи нам очі, що й сонця не бачимо, мов хмара... Та нехай нам не пісня долею буде, а доля мов пісня звучить... Створімо її, щоб була як вітер прудка, мов залізо незломна й міцна... тоді звучатиме вона по цілій Україні аж нашим ворогам кров у жилах зтугне» [494, с. 28].

У драмі М. Чирського драматична дія організована таким способом, щоби через взаємини дійових осіб у різних ситуаціях розкрити й продемонструвати особистісні мотиви, що співіснують із проблемами національного самовизначення. Найвиразніше це простежується в історії самого отамана. Він залишив свою дружину, яка не розділяла його національної самовідданості, заради боротьби; у розпал боротьби із червоноармійцями отаман знову зустрів її й дізнався про її одруження із червоним комісаром; у фіналі стає свідком її загибелі. Автор вказує на різницю у світосприйнятті дійових осіб. Для Ірини найважливішими були особистісні почуття. Для отамана Пісні ідеї були вагомішими за людей.

П'єса Д. Гунькевича «Манівцями» (1931) [135] визначається мело-драматичною основою, яка формується через любовні колізії чотирьох дійових осіб. З розвитком дії відбувається рух від протилежності до подібності. У процесі взаємодії дійові особи із високими моральними потребами звільняються від оман і самообману й усвідомлюють реальні факти. Спочатку вони ідеалізують своїх морально неперебірливих партнерів, яких наділяють власними проєкціями. Після кульмінаційного

моменту, коли вони дізнаються про сутність своїх партнерів, відбуваються зміни. Драматург підкреслює світоглядну подібність представників різних національностей (українців й англійців у Канаді), та непримиренні особистісні розходження представників одного народу.

У мелодрамі представлене потрійне ускладнення любовних колізій. У результаті перипетій розпадаються дві пари. Потім на основі внутрішніх гармонійних відповідностей, але через подолання зовнішніх перешкод утворюється пара Вікта – Осип. Зрештою формується дисгармонійна пара Яків – Катря, учасники якої намагалися обманути й використати один одного, що призвело до страждань Катрі, проте під впливом зовнішніх чинників відбувається налагодження взаємин у цій парі.

Драматург ставить Катрю у ситуацію, яка змушує її цілком переосмислити свої погляди і вчинки. Якщо спочатку вона негідно поведилася із Осипом та своїм батьком, то невдовзі сама опиняється у ролі безпомічної жертви. Автор показує Якова як ініціатора їхнього розриву, коли він не лише відмовляється від відповідальності за дитину, яку народила Катря, а й заперечує свій зв'язок із нею. Яків також намагається хитрощами перешкодити гармонійним стосункам Вікти та Осипа, та повернути колишню наречену. Проте під впливом чеснот закоханих, та під впливом страждань Катрі, і, зрештою, через викриття його власних підступів, Яків усвідомлює оптимальний у наявних обставинах спосіб поведінки.

Нагромаджуючи перипетії, які викликають сильні емоційні реакції дійових осіб, Д. Гунькевич відображає зміни у їхніх системах цінностей. Він утверджує ідею домінування позитивних намірів над деструктивними. Автор демонструє обмеженість деструктивної поведінки, показує саморуїнливий характер негативних вчинків дійових осіб.

Деструктивні дії героїв (Якова та Катрі) стають основою для їхньої психологічної еволюції. Проте до усвідомлення необхідності змін поведінкових моделей вони приходять різними способами. Катря, яка маніпулювала почуттями близьких, потрапила у ситуацію безвихідності й безправності та емоційної залежності від Якова, який кинув її з дитиною. Вона змушена миритися із приниженням заради того, щоб одержати можливість повернути свого коханого. Тому усі дії Катрі продиктовані намаганням довести Якову необхідність їхнього союзу. З корисливого маніпулятора вона перетворюється на залежну від обставин та інших дійових осіб людину, яка сподівається на чужу поблажливність. Страждання створюють Катрі зовсім інший контекст існування, самосприйняття та відчуттів. На відміну від Якова, Катря змінюється після переламних подій, коли Яків її кидає. Неореалістична стилістика зображення сприяє фокусуванню на зовнішніх перипетіях мелодрами.



Натомість Яків продовжує споживацьке існування, намагається шкодити іншим дійвовим особам заради власної користі. Момент психологічного переродження Якова трапляється у фіналі твору й має зовнішнє мотивування. Автор використовує мелодраматичні прийоми для підсилення драматургічних ефектів. Гармонійна пара закоханих Вікти і Осипа з гідністю проходить через перешкоди, які їм чинили Яків й Катря, та сприяє формуванню їхнього союзу. Про подібні неочевидні закономірності говорить Ж. П. Сартр: «Це не декларувалося, але все наштовхувало на думку про те, що у зчепленні причин і наслідків приховується інша послідовність, зворотня» [379, с. 128].

Відображення свідомості дійових осіб у мелодрамі «Манівцями» зводиться до зовнішніх проявів. Драматург підкреслює вищий рівень усвідомленості Вікти та Осипа, відтворюючи дії героїв, які сприяють подоланню конфліктних та негативних ситуацій, – вони здійснюють лише добродесні вчинки і демонструють гармонійні взаємини з оточуючими. Водночас через зовнішні події письменник показує різку трансформацію свідомості Якова та Катрі, які різними темпами переходять від деструктивних вчинків до усвідомлення їхньої хибності.

Драматична поема «Вічний корабель» (1933) Л. Мосендза віддзеркалює екзистенційний пошук особистості, враженої переживанням катастрофічних перипетій ХХ ст. [19]. Свідомість головного героя у творі перетворюється на простір формування драматичної дії, а в певний кульмінаційний момент відбувається герметизація будь-яких відображень та дій як безкінечних повторів у свідомості персонажа. Віддзеркалюючи внутрішні стани героя, зовнішня дія у процесі розвитку редукується до обрисів незмінних обставин, що призводить до перенесення і фокусування уваги на свідомості, яка набуває домінуючого значення.

Подібним формам художнього відображення сприяє обраний поетом жанр драматичної поеми, у якій важливу роль відіграє створення внутрішніх контурів конфлікту та драматичної дії, які співвідносяться із внутрішніми параметрами образів дійових осіб. А. Ткаченко відзначає: «драматична поема – віршований твір середнього обсягу, в якому наявні змістові і формальні ознаки драми і ліро-епічної поеми, а основний конфлікт розгортається здебільшого не так на зовнішньо-подієвому рівні, як у філософській, моральній, ідейній сферах» [447, с. 129]. Ю. Ковалів розкриває механізм утворення жанру драматичної поеми: «Епос, лірика і драма існують як внутрішні системи, схильні до міжродового синтезу, тому виникає епічна поема, драматична поема, лірична драма тощо, але з урахуванням відповідних меж та чуття міри» [198, с. 11]. Л. Дем'янівська вказує на одну із конститутивних ознак жанру драматичної поеми.

Дослідниця стверджує: «Таким чином, в основі драматичної поеми – завжди «внутрішній» – психологічний конфлікт» [141, с. 8].

Л. Мосендз створює знаковий і символічний твір «Вічний корабель», який відображає проєкції внутрішнього стану глобальної непевності та стає осмисленням змін буттєвої парадигми. Образ вічного корабля перетворюється на символ нездійсненого прагнення відшукати заново іманентний смисл, яке набуває самостійного, але герметично замкненого значення. У драматичній поемі герой переживає відчуття відчуженості від самого себе і відчуженості від зовнішнього світу, яке стає основоположним у відображеному просторі екзистенції, що після вирішального вчинку героя набуває незворотних і незмінних форм. У творі конструюються образи і обставини, які відображають свідомість героя у процесі болісної трансформації через вимушений самообман, що призводить до його самозаперечення.

Мандри у драматичній поемі структурують простір твору, оскільки драматична дія пов'язана із подорожжю головного героя. Спочатку подорож формується у вигляді проєкту і омріяних уявлень, що змушують героя здійснити незворотний вибір. Після прийнятого рішення мандрівка стає способом вимушеного існування героя та засобом, що розкриває примарність мотивів і сподівань про побудову нової батьківщини. Автор показує перехід від одного стану свідомості до іншого, у результаті якого оголюються болісні суперечності між моральними та раціональними складниками. Подорож, яка перетворюється на безкінечний процес, означає стан цілковитої відірваності головного героя від основ буття, що стає наслідком відмови від реального (батьківщини) заради ілюзорного (побудови нової вітчизни).

У драматичній поемі «Вічний корабель» Л. Мосендз розкриває сутність патріотизму та гуманізму, розглядаючи їх як ознаки найважливіших проявів буття. Автор переносить зображення у символічну площину, закодовуючи в образах твору позачасові значення й осмислюючи проблеми через масштабні узагальнення. Дж. Стайн стверджує: «Символізм був покликаний змінити субстанцію, форму і стиль літератури та мистецтва» [417, с. 85]. Мандрівка, яка не може закінчитися через хибний вибір ватажка, стає символічним втіленням пошуків правильного шляху. Різні позиції дійових осіб у творі засвідчують намагання визначити найбільш оптимальний спосіб реагування на критичну ситуацію, яка водночас виявляє їхні істинні інтенції. Проте драматург обумовлює неоднорічність вибору його подальшими наслідками для героїв твору. Вибір дійових осіб стає показником їхніх цінностей.

Дійові особи твору вирішують дилему: захистити батьківщину від ворога чи залишити заради власного порятунку й подальшого імовірного

відродження. Письменник ускладнює проблему майже визначеним трагічним фіналом для оборонців батьківщини, проте підкреслює їхню цілісність. Натомість втеча від ворога позбавляє дійових осіб внутрішньої цілісності й прирікає на моральну стагнацію. Частина жителів Брюгге залишається боронити місто від ворога, натомість Ганс з однодумцями відпливає від батьківщини, щоби заснувати нове поселення. Родина самого Ганса не підтримує його намір, що виявляється своєрідною вказівкою його неправильності, яка стає очевидною після незворотніх вчинків героя. Намір Ганса зберегти свій рід не знаходить втілення. Він не досягає мети, назавжди залишаючись у стані невизначеності. Автор показує цілковите неспівпадання раціональних рішень героя і обставин.

Образ корабля стає символом безкінечного і нездійсненого пошуку та втрати зв'язків з важливими аспектами власної сутності. Г. Бідерман стверджує: «Корабель – у сфері символів засіб пересування» [58, с. 125]. Бажання Ганса уникнути насильства і несвободи, знайти новий прихисток обертається для нього вічним блуканням. С. Хороб характеризує поривання персонажа: «Прагнення головного героя «Корабля Вічності» до пошуків щастя, до орлиного лету в незвідане – це завше гімн душі, бо символізує красу і силу духовно-моральної спроможності людини до волі, а тому, звісна річ, такої, яка не знає, не приймає жодних обмежень і велично прямує не лише сама, а й закликає інших до Абсолюту» [482, с. 31].

Водночас увиразнюється проблема відповідальності за здійснений вибір – нескінченне блукання символізує стан незавершеного усвідомлення, коли герой приходиться до часткового розуміння хибності й неоднозначності свого вчинку, проте опиняється у таких обставинах, у яких не має можливості змінити своє становище.

Проблема подібного вибору пов'язана із втратою об'єднуючого центру. Драматург представляє альтернативу, підкреслюючи роль провідника народу, який здатен консолідувати народ і повести його до спільної мети захисту вітчизни. Автор наголошує на особистісній потужності керівника, який створював напрям дій для усього народу, що перебував у стані безладу. Визначальні характеристики образу Вільгельма Мовчазного, який став втіленням ідеального лідера, обумовлювалися його здатністю брати на себе відповідальність, приймати самостійні рішення, переборювати негативні прояви.

Ганс формулює головні лідерські якості, які, крім вияву видимих звитяг, передбачають колосальну внутрішню працю і силу: «Де ж / той вождь, який спроможе взяти / крім слави і безслав'я теж / на себе? Зможе подолати / невдячність мас, погрозу змов / при першій прояві невдачі? / Хто зможе

починать все знов / і на однині не заплаче?» [318, с. 203]. У цій характеристиці він вказує на унікальну здатність до державотворення, що засновується на позачасових цінностях, баченні цілісної картини і глобальної мети, заради якої долаються будь-які перешкоди. Водночас у риторичному запитанні героя простежуються цілком виразні алюзії на українську дійсність. За допомогою підтексту автор відображав проблему виживання і збереження національних ознак України в умовах бездержавності.

Автор формує уявлення про неіснуючого у теперішньому часі лідера, який чітко усвідомлює власне призначення і могутність, завдяки чому він організовує некеровані маси.

Образові Вільгельма протиставляються образи імовірних ватажків-зрадників, яких цікавлять не загальнодержавні інтереси, а лише власні егоїстичні.

Відсутність могутнього правителя призводить до розпорошення цілей городян у творі. Прагнення до волі стає своєрідним випробуванням героїв твору, яке протиставляється виправдовуваним занепадницьким настроям деяких із них, як-от, підкорення іспанцям, які прагнуть знищити Брюгге, зрадництво, гультяйство.

У творі представлена боротьба різних інтересів. Частина чиновників знецінює поняття свободи, їхнім основним мірилом є вигода. Натомість 2-й радник визначає ті найцінніші властивості людського духу, які не можуть проявитися в умовах підневільного існування. Він визначає історичну безперспективність рішення підкоритися чужинцям, що призведе до морального занепаду та самознищення: «Чи ж віра ця без сліду згине / в покорі рабській, без надій? / Як так – душа загине з нею, / душа народу мойого, / і стане труп живий з нього / прокляттям Божим над землею...» [318, с. 208].

Ганс пропонує компроміс – звільнення без боротьби. З розвитком дії розкривається оманливість компромісного рішення. Автор увиразнює певну парадоксальність – Гансова здатність до тверезого усвідомлення поєднується із утопічними і морально невинуватими проектами. Саме Ганс, характеризуючи Вільгельма Мовчазного, визначає необхідність об'єднання народу заради боротьби проти ворога. Проте він сам сприяє роз'єднаності, коли покидає Брюгге, заради втілення власних ілюзій, які базуються на його малодушності. Покарання за малодушність набуває глибокого символічного значення: відмовившись захищати рідне місто, залишивши його напризволяще, Ганс втратив можливість і моральне право творення нового. Л. Мосендз увиразнює символічні аспекти перетворень, яких зазнав Ганс. Герой фактично відмовився від частини самого себе, а його подорож океаном стала остаточною втратою власної сутності.

Дружина Ганса відмовляється залишити Брюгге, визначаючи зв'язок із батьківщиною, що водночас є втіленням сутності героїні, важливішим за можливість порятунку: «Тут кожен камінь повен змісту / для мене!» [318, с. 214]. Її вмотивована відмова розкриває дисонанси прийнятого Гансом рішення, які ще більше увиразнюються після відмови його дочки Марти та сина Михаеля. Його діти виявляють надзвичайну енергійність, відстоюючи своє рішення захищати вітчизну, яке у них асоціюється із власним самовираженням і свободою. Батьківщина для них є тим простором, у якому розгорнулися та реалізувалися їхні найважливіші інтенції. Незримий сутнісний зв'язок із рідною землею наснажує дружину та дітей Ганса силою, необхідною для протистояння сильнішому ворогові.

Ганс гостро відчуває дисонанси, але розцінює їх не як показник сумнівності його рішення, а як підтвердження його складної і належно не оціненої місії. Його необґрунтована впевненість у власному сумнівному рішенні вказує на формування фанатичного захоплення, як наслідку неприйняття загрозливої дійсності й створення ілюзії задля її подолання. Автор зображає неминуче руйнування ілюзії у зіткненні із дійсністю, що призводить до знищення і носія цієї ілюзії. Процесу руйнування масштабних ілюзій, які співвідносяться із штучно створеним смыслом буття, Л. Мосендз надає максимально символічного змісту.

Ідея Ганса про нову обітовану землю стає всепоглинаючою. Він намагається ігнорувати ті ознаки, які вказують на неможливість реалізації його прагнень. Після здійсненого вчинку, його починають мучити сумніви, але він розуміє неможливість зворотного шляху й відсутність перспектив: «Там – відцуралася родина, / тут, в безбережній далині / розпоршилась наша фльота...» [318, с. 221]. Письменник показує втрату того, що герой полишив, та його розуміння слабкої позиції в теперішньому, що визначає його безнадійне майбутнє.

Уява змученого Ганса розкриває перед ним наслідки його вибору – вони проектується на долю самого Брюгге. Автор порушує проблему глобальної відповідальності. У творі причинно-наслідковий зв'язок простежуються на рівні окремої особистості і народу – рішення Ганса впливає на долю всього міста.

З одного боку його діти відвоювали свободу міста ціною власного життя, з іншого – місто застигає у стані анабіозу через вчинок Ганса. Його прорахунок свідчить про підміну понять, наслідком якої стають особистісні та світоглядні втрати: «Мав ти віру / в чужий благословенний край, / та свій згубив!» [318, с. 222]. Він намагався покинути реально існуючу проблему заради ефемерної ідеї та у результаті втратив усе: двох дітей, батьківщину, власну мету, яка виявилася не лише недосяжною, але й руйнівною. У драматичній поемі залишення батьківщини асоціюється із відмовою від

власної сутності, що веде у безвихідь. Ганс сам себе заганяє у пастку – у певному сенсі він не може остаточно залишити рідне місто, навіть тоді, коли фізично його покидає, адже воно виступає своєрідним свідченням його існування. Покидаючи Брюгге на поталу ворогові, він опиняється у стані самозаперечення. Вічний корабель символізує герметизацію у стані самозаперечення. Самообман Ганса, який виявляється у зосередженні на ефемерних уявленнях та ігноруванні реальних фактів, призводить до втрати права на зміни і розвиток.

Відмова захищати вітчизну і прагнення створити її на чужині означає загострення внутрішніх суперечностей героя, які вступають у не вирішуваний і безкінечний конфлікт. Конфлікт наповнюється символічним смислом, оскільки репрезентує онтологічно сутнісні прояви свідомості, які вказують на предметні явища дійсності.

Локації драматичної поеми – місто Брюгге і Океан – своєрідно характеризують розгортання драматичної дії. Образ міста формують жителі, які обирають і відстоюють певну позицію з приводу іспанської навали. Відсутність єдності у розумінні і реагуванні на загрози сприяє розсіюванню сил. Проте автор надає потужного звучання патріотичним мотивам. Дружина Ганса та двоє його дітей відмовляються покидати місто, відзначаючи його найважливіші особливості, що пов'язуються із конкретним досвідом та переживаннями дійових осіб.

У характеристиці дружини Ганса важливу роль відіграють авторські лаконічні коментарі, що поетично вказують на її роль берегині роду. З. Гузар відзначає: «Читач зверне увагу на новаторство поетики твору, зокрема на своєрідність ремарок-характеристик» [129, с. 198]. А. Речка стверджує, що «ремарка використовується не лише як службовий коментар, а і як істотний засіб розкриття змісту твору, внутрішнього світу героїв» [366, с. 13].

Якщо образ міста Брюгге має предметне втілення, то образ Океану зображений більш абстрактно. Океан у творі символізує безмежний простір невизначеності. Ганс добровільно і цілеспрямовано розпочинає подорож Океаном, яка обертається для нього великими втратами. Сама ця подорож стає показником відступництва Ганса, який втрачає власну сутність, перетворюючись на примару. У фіналі твору він переміщується в інший вимір, безкінечно подорожуючи «по океані часу» [318, с. 224]. В. Просалова стверджує: «Символіка океану, на волю якого прирік себе герой і його однодумці, амбівалентна: утримує творчі первні і деструктивні сили» [358, с. 73]. Часо-просторовий континуум у драмі набуває абстрактних форм, що відображають спосіб функціонування свідомості героя, замкненої у ньому. І. Смірнов вказує на своєрідність художнього перевтілення часу: «Література викликається до життя історією, вона – постміфічна, але

вона не просто реагує на історичну мінливість, але й висуває свою власну концепцію часу» [413, с. 41].

Драматична поема Л. Мосендза представляє осмислення проблеми самовизначення. Автор пропонує декілька варіантів, з-поміж яких виокремлюються емоційні та інтелектуальні рішення. Національна сутність у творі має виразне емоційне підґрунтя, оскільки саме почуття дійових осіб відображають нерозривний зв'язок із батьківщиною (Катерина, Марта, Михаель). Інтелектуальне осмислення призводить до вираховування нібито оптимальних дій, яке насправді призводить до ігнорування визначальних атрибутів національного самовияву. Ганс логічно обґрунтовує потребу побудови нового Брюгге на чужині, полишаючи поза увагою факт власного відступництва, яке він усвідомлює у фіналі твору.

У творі «Вічний корабель» зрівноважуються стильові риси романтизму і символізму. На це вказують ідеальні устремління головного героя, за допомогою яких він протиставляє себе громаді. Виразні символи, які створює драматург, виражають крах і концептуальні хиби нездійсненого проекту героя. Автор підсилює символістську багатозначність драматичної поеми, закільцьовуючи плин часу у свідомості героя та у зовнішній реальності.

У драматичній поемі Л. Мосендза «Вічний корабель» втілюється ідея взаємозалежності особистісного і національного самовираження. Драматург зображає свідомість головного героя як простір, у якому акумулюються ідеї та пов'язані із ними проєкції, що виконують роль субститутів будь-яких реальних відповідників, перетворюючи його буття на одновимірну ілюзію. Автор виокремлює моральний аспект проблеми, який обумовлюється внутрішніми мотивами рішень дійових осіб та реалізується через їхні вчинки. Хибне рішення Ганса набуває символічного вираження в образі вічного корабля, чим підкреслюються його масштабні руйнівні наслідки. Образ Ганса втрачає свою наповненість, перетворюючись на позбавлену життя оболонку, яка приречена на безкінечне існування у такому стані.

#### *Висновки до розділу 4.*

Формування іншої реальності у драматургії 30-х років виконує структуротвірні функції та генерує художній смисл, оскільки рух драматичної дії обумовлюється експліцитними та імпліцитними зіставленнями різних планів дійсності, межа між якими проходить через свідомість дійових осіб. Інша реальність, сконструйована свідомістю героїв, стає формою її самовияву та умовно самостійного існування, що набуває матеріалізованого втілення з різною мірою міметичності (неміметичності).

Свідомість дійових осіб, яка заломлюється крізь призму філософських та метафізичних символів у драматичних творах І. Кочерги і М. Куліша, утворює багатовимірні проєкції, які координуються із різними рівнями

свідомості (зовнішнє сприйняття, інтеріоризація, узагальнення на основі глибинних закономірностей). Багатошарові символи розкривають смисли через інші смисли, що створює мережу ізоморфних образів та понять як структурних компонентів реальності, спроектованої свідомістю героїв.

Міфологізація свідомості дійових осіб у п'єсах О. Олеся відбувається за рахунок абсолютизації та оказкування ідей, за допомогою яких герої утворюють іншу реальність. Утворена реальність розгортається всупереч дії самої свідомості драматичних персонажів. Свідомість дійових осіб формує механізм протистояння об'єктивній дійсності, внаслідок дії якого герої приходять до масштабного самозаперечення.

Категорія свого – чужого структурує свідомість дійових осіб Г. Лужницького, С. Ковбеля, М. Чирського, Д. Гунькевича, Л. Мосендза, перетворюючи діалогічність на більшою або меншою мірою загострене протистояння. Інша реальність, породжена свідомістю дійових осіб, вибудовується за принципом відсікання гетерогенних складників, ідентифікованих як руйнівні. Дихотомія свого – чужого, що набуває різних варіацій у творах, прокреслює напрями розвитку драматичного конфлікту.



## РОЗДІЛ V. РІВНІ ХУДОЖНЬОЇ ВІРТУАЛІЗАЦІЇ СВІДОМОСТІ ПЕРСОНАЖА В УКРАЇНСЬКІЙ ДРАМАТУРГІЇ 40-50-Х РОКІВ ХХ СТ.

Драматургія 40-50-х років ХХ ст. демонструє освоєння нових художніх і смислових вимірів, що виявилися результатом релятивізації будь-яких параметрів буття та свідомості і водночас засвідчили потребу пошуку ідейних, екзистенційних, художніх орієнтирів. Драматургія Л. Коваленко, Ю. Косача, І. Костецького, І. Огієнка, Ю. Яновського розкриває нові точки смислового та художнього відліку, що виявляються у формуванні інших художніх координат свідомості дійових осіб, позначених посиленням умовності, абстрактності у моделюванні проєкцій свідомості та перевтіленими ознаками драматичної міметичності.

### *5.1. Свідомість у координатах неореалізму та абсурду у драматургії Л. Коваленко*

У драматургії представниці української діаспори Л. Коваленко осмислюються гострі проблеми, породжені післявоєнною дійсністю. Авторка увиразнює феміністичні аспекти або надає феміністичній тематиці домінуючого значення, акцентуючи увагу на особливостях жіночого сприйняття. Л. Коваленко художньо досліджує різні прояви тиску (політичного, ідеологічного, суспільного, психологічного тощо) та різні форми особистісних реакцій на репресивність зовнішнього світу. Письменниця підкреслює самостійне та нерівнозначне протистояння дійових осіб тотальному пригніченню, що зображується як можливість збереження власної сутності [31].

Специфіка художнього зображення у драматичних творах письменниці обумовлюється взаємодією різних стильових чинників. Реалістичне начало ускладнюється екзистенційними проєкціями, що набувають самоцінності; використання поезики абсурду, сюрреалізму та філософських заглиблень надає творам багатомірності.

У п'єсі «Домаха» (1948) Л. Коваленко вступна ремарка визначає смислові домінанти твору. Авторка підкреслює симетричні зміни, які відбуваються із дійовими особами, що стають основою формування

конфлікту. У розгортанні конфлікту увиразнюється психологічна площина, оскільки Л. Коваленко наголошує на певних внутрішніх якостях дійових осіб, які формуються у результаті протистояння. Водночас авторка виокремлює образ Домахи, підкреслюючи її автентичність. М. Коновалова і Т. Грачова визначають часові виміри твору: «Вибудовуючи художній простір драми, Л. Коваленко використовує реально-історичний час і задає його конкретні параметри» [214, с. 36]. А. Желновач вказує на суб'єктивізацію часових вимірів: «П'єса «Домаха» Л. Коваленко зображує тяжкі роки розкуркулення й колективізації крізь призму жіночого світосприйняття...» [159, с. 112].

Ситуація протистояння у п'єсі, обумовлена революційними подіями, слугує вихідною точкою для визначення позицій дійових осіб. Відбувається розмежування дійових осіб за ставленням до процесів, що змінюють суспільну структуру. У драмі відображаються проєкції ілюзорних прагнень (Степаніха), ілюзорних очікувань (Максим). Найгострішого вияву набувають ідеологічні суперечності через проблему національного самовизначення. Микола, який захищає ідеї незалежності України, та Свирид, що воював за білогвардійців, опиняються в епіцентрі протистояння. Проте у сферу ідеологічних розходжень потрапляє і родина Миколи, члени якої займають пасивно-споглядальну позицію. Пристрасні прагнення Миколи створити самостійну державу, що наражає героя на небезпеку, протиставляються бажанням його рідних існувати у відносно безпечних умовах.

Авторка відображає абсурдність у запереченні дійовими особами незалежності України. Негативне ставлення Домахи зумовлюється ототожненням війни і своїх переживань за життя сина із боротьбою за Україну. Максим переконаний у непорушності свого соціального статусу, який для нього є єдино важливим. Микола віддзеркалює їм їхнє самозаперечення: «І що ж ви таке, як не Україна? А що ж таке ця земля і цей хліб, і ця наша хата – як не Україна?» [197, с. 16].

Домаха намагається нейтралізувати конфлікт між Миколою та Свиридом, сподіваючись, що припинення збройної боротьби призведе до подальшого налагодженого сімейного існування. У драмі розкривається загострена невідповідність між очікуваннями і реальністю. Фінал першої дії засвідчує цілковитий крах сподівань дійових осіб. В авторській ремарці підкреслюється горе матері, у якої забирають сина для розправи. «Розп'ята в дверях, в довгій білій сорочці, стоїть Домаха» [197, с. 18]. О. Семак відзначає: «У драмах Л. Коваленко ремарка доповнює зовнішній ланцюг подій через зображення емоційних переживань жінки, перетворюючись часом на внутрішній монолог, що має сповідальний характер» [391, с. 14].

Максимальне напруження драматичної дії стає імпульсом до подальшого нагромадження несприятливих обставин, у яких змушені

існувати дійові особи. У другій дії відбувається обіцяна авторкою кардинальна зміна уявлень героїв п'єси внаслідок нищення основ їхнього фізичного буття. Символічного значення набуває руйнування стелі будинку Максима і Домахи, що стає свідченням їхньої цілковитої залежності від чужої сваволі. «Одна частина стелі завалюється, сиплеться глина, падають обрубки дошок. В діру просувається голова з дурнуватою, злою посмішкою» [197, с. 22]. Авторка підкреслює зміну соціальної парадигми, яка призвела до втрати особистих накопичень та їхнього перерозподілу руйнівниками. Увага акцентується на відображенні домінуючих негативних процесів у колективній свідомості, що узвичаюють стан нищення. Під загрозою розкуркулення Максим і Домаха переконуються у правоті їхнього загиблого сина. Домаха стверджує: «Було тоді воювати як Микола казав, та ми дурні, не слухалися» [197, с. 18].

У фіналі кожної картини чи дії Л. Коваленко доводить драматичне напруження до максимуму й відображає його наслідки у наступних епізодах. У безперервних ситуаціях випробувань увага фокусується на образі головної героїні. Сприйняття зовнішніх реалій, відтворених у п'єсі, переважно визначається реакціями Домахи. В образі Домахи авторка підкреслює її вміння зберігати власну сутність в умовах найжорстокіших втрат. Домаха не може подолати масової сваволі, але її самовладання і внутрішня сила протиставляються беззаконним діям мас, які захоплені ідеями нищення. Письменниця увиразнює абсурдність ситуацій нищення. Доведені до абсурду дії і абсурдний діалог відтворені в епізоді із сусідкою Степанихою, яка прибігла пожитися з горя Домахи. У сценах із Потапом абсурдність виражена у сприйнятті й оцінках дійових осіб. Потап виказав Миколу та відправив у Сибір Максима, проте збирається одружитися із Ольгою. У творі підкреслюється двозначність становища Ольги, яка прагне отримати вигоди і комфорт від одруження із Потапом, який знищив її родину. Авторка підкреслює абсурдність сцени: Потап, взутий у чоботи Максима, якого заслав у Сибір, поруйнувавши його хату, повідомляє Домасі про їхній з Ольгою намір одружитися.

Конформізм Ольги протиставляється особистій суверенності Домахи, що виявляється у її здатності прийняти навіть абсурдний вибір доньки. Водночас моральні цінності Домахи створюють альтернативу тотальному хаосу і руйнуванню у суспільстві. Заради збереження власної сутності Домаха опосередковано протистоїть суспільній системі, яка знищила її родину. Протистояння Домахи виявляється в діях у відповідності до її власних моральних принципів, які суперечать спотвореним формам суспільної ідеології. Вона забирає в Потапа чоботи Максима, що мають для неї особливе значення, втілюючи символічний зв'язок із чоловіком, прощається з хатою, яку сприймає як живий простір, що поєднує її з

батьками й родом, та вирушає на пошуки чоловіка. Домаха просить вибачення за чужі гріхи, що свідчить про високий рівень відповідальності, яка протиставляється масовим безчинствам. «Простіть мене, батько і мати, що не вберегла вашого роду... Не гайнувала й не лінувалася, – дбала та робила. Думалося, – у ваш рід піде... аж воно поміж ледащо розлетілося...» [197, с. 28]. У п'єсі увиразнюється зовнішня самотність Домахи (її син загинув, чоловіка заслали у Сибір, а донька залишається із катом їхньої родини) і внутрішня самотність (вона сама приймає рішення та йде у безвість).

В останній дії Л. Коваленко показує атмосферу остаточного руйнування суспільного укладу та його наслідків через сприйняття Домахи. Вона підкреслює масштаби нищення що призвели до морального й соціального занепаду. Домаха стверджує: «Тепер увесь світ розкуркулений» [197, с. 28]. Домаха змушена жити у землянці, проте водночас сприймає таке існування як можливість зберегти власну незалежність в умовах несвободи. Письменниця підкреслює парадоксальність ситуації, коли вибір певного обмеження сприймається як спосіб збереження внутрішньої ідентичності.

Результати впровадження більшовицького укладу у драмі показані через зміни, які відбуваються із дійовими особами. Л. Коваленко показує зустріч Домахи зі Свиридом у першій і в останній дії. У першій дії вони займали пасивну позицію: коло інтересів Домахи обумовлювалося її сімейними справами, боротьбу за національну незалежність вона вважала шкідливою і небезпечною; Свирид, який виступав за білогвардійців, готовий був прийняти більшовизм, оскільки не хотів, щоби до влади прийшли українці. В останній дії після пережитих випробувань вони приходять до розуміння деструктивності більшовицької системи. Їхні сім'ї розкуркулили, родичів заслали й понижили, Домаха не має навіть права жити у землянці, Свирид відбув заслання і змушений приховувати своє походження. Різницю між сподіваннями і реальністю Домаха підкреслює, повторюючи слова Миколи про необхідність боротьби за Україну, що увиразнюють їхнє запізніле усвідомлення та втрачені можливості.

Проте авторка відображає появу нових сподівань, які розмикають безпросвітність буття Домахи. Відбувається часткове воз'єднання її родини – до неї повертається донька з онуком. Звістка про онука змінює світовідчуття Домахи. З моменту його появи вона усвідомлює, що її існування у нестерпних та безвихідних обставинах набуває нового сенсу. Водночас Домаха намагається виправити свої помилки за допомогою онука. Вона обіцяє виховати у нього почуття національної приналежності. «Вже він знатиме, що таке советська власть, а що таке Україна» [197, с. 37].

У свідомості Домахи здійснюються перетворення, які стають відображенням реакції на зовнішні перипетії. Втрати і страждання формують у героїні внутрішню витривалість, яка набуває демонстративного вираження. Ольга спостерігає нові якості Домахи: «Якісь ви, мамо, інші стали... Такі хороші» [197, с. 32]. Домаха підкреслює свою внутрішню свободу: «Аж мені смішно, до того я вже їх не боюся» [197, с. 37]. Цілковита безстрашність Домахи виявляється в епізоді боротьби із Потапом, який намагався відібрати її онука. Фізичне протистояння стає способом захисту продовженого роду Домахи і пов'язаного з ним нового смислу її буття.

У боротьбі дійових осіб (Домахи, Ольги, Свирида) із Потапом акцентується увага на їхній моральній і фізичній перевазі, хоча протистояння набуває гротескного вигляду, що свідчить про вивільнення їхніх глибинних переживань. Потап виконує роль своєрідного символу більшовицького свавілля, але уже не підкріпленого владою. Видозміни, які відбуваються із Потапом, коли він з наймита перетворюється на представника більшовицької влади, а потім на виключеного з партії, не порушують його особистісної обмеженості. Водночас у п'єсі внутрішня обмеженість прибічників більшовицької ідеології зображена як визначальна характеристика формування нового суспільного устрою, що утверджувався за рахунок нищення.

Головною прикметою встановлених суспільних відносин виявляється соціальна і фізична незахищеність, що набуває цілком антигуманістичного вигляду. Про спотворення норм суспільної моралі особливо виразно свідчить образ безпритульного хлопчика Дмитрика. Він змушений жити у землянці із Домахою, а його світосприйняття переобтяжене необхідністю оцінювати й прораховувати наслідки соціальних негараздів заради власного виживання.

У драмі відтворені гострі соціально-політичні і особистісні конфлікти. Якщо конфлікти на рівні суспільного протистояння залишаються незавершеними, то особистісні конфлікти частково вирішуються. У Домахи з'являється сім'я, мільйонер Свирид допомагає їй тимчасово подолати Потапа, у неї з'являються перспективи нового життя із донькою та онуком. У фінальному епізоді увиразнюється деяка невідповідність дій і обставин: поки Потап лежить без свідомості, а Свирид і Ольга попереджають Домаху про необхідність якнайшвидших зборів і порятунку, Домаха пропонує їм заспівати пісню. Пісня Домахи про рід, яка завершує п'єсу, стає символом часткового відродження та незнищенності.

Л. Коваленко відображає зовнішні колізії як причини тих перипетій, які відбуваються у свідомості героїні. Шляхом болісних внутрішніх перетворень у свідомості Домахи кристалізуються відчуття внутрішньої сили, зумовлене діями героїні, які протиставили її усьому

зруйнованому суспільству. Письменниця відтворює процес руйнації, у якому розкриваються незнищенні ресурси свідомості головної героїні, що виявляються у формуванні визначених внутрішніх основ її буття.

П'єсі «Ксантіппа» (1946) Л. Коваленко дає визначення комедії. Проте у творі виявляються ознаки драми з огляду на характер порушених проблем та спосіб репрезентації конфлікту. У п'єсі подається інтерпретація історії подружнього життя Сократа та Ксантіппи. В образі Ксантіппи авторка підкреслює різницю між зовнішнім сприйняттям героїні й внутрішніх причинах її поведінки. У творі показані поверхові уявлення про неї, які сформувалися у дійових осіб внаслідок її бурхливих реакцій. Дійові особи бачать лише прояви нестримного темпераменту Ксантіппи й тлумачать їх у відповідності до власних, вигідних їм самим, стереотипів. Письменниця розкриває внутрішні причини поведінки Ксантіппи, зміщуючи увагу на її переживання, викликані складнощами сімейного життя. Вона розглядає сімейне життя як партнерство, у якому свої обов'язки перед чоловіком і сином виконує, натомість від Сократа не одержує жодної підтримки. У п'єсі підкреслюється самовідданість і добродішність Ксантіппи, оскільки вона відсікає будь-які прояви сторонньої уваги заради Сократа, який захоплений своїми розмірковуваннями і проявляє байдужість до дружини.

Ксантіппа заперечує суспільні стереотипи, вона привселюдно засуджує соціальну, побутову нерівність чоловіків і жінок, що спричинює до дисбалансу у відносинах. С. Антонович стверджує: «Феміністичне прочитання проблеми абсурдності людського життя знаходимо в драматургії Л. Коваленко («Героїня помирає в першому акті», «Ксантіппа», «Неплатонівський діалог»)» [10, с. 9]. Ситуації непорозуміння, відображені у п'єсі «Ксантіппа», у процесі їхнього розгортання розкривають істинні факти. Сократ іде на прийом, влаштований гетерою Лаїсою, задля філософських розмов. Лаїса дізнається, що Ксантіппа влаштувалася до неї мити посуд, й намагається її привселюдно принизити, аби помститися. Багатий афінянин Тідей покинув Лаїсу заради залицянь до Ксантіппи, які вона ігнорувала. Авторка максимально загострює інтригу, щоби у кульмінаційний момент визначити головну проблему соціально дисгармонійних сімейних взаємин. Ксантіппа підкреслює свою роль у забезпеченні умов для суспільно корисної діяльності Сократа, і водночас вказує на відсутність адекватних зворотних оцінок і реакцій.

Драма «Героїня помирає в першому акті» (1948) вирізняється з-поміж інших творів Л. Коваленко. У структурі твору важливу роль відіграють абстрактні конструкції, які організують простір і час та визначають смислову наповненість п'єси. Діалоги дійових осіб, які нібито стосуються конкретних проблем чи ситуацій, насправді являють собою філософські розмірковування, які акумулюють та відтворюють універсальний досвід

існування й проєктуються на реалії тоталітарного суспільства. Ю. Шерех стверджує: «Це п'єса про потребу ніжності й про красу любови і про несполучність їх із нормами суспільного життя» [503, с. 235]. Л. Скорина спостерігає структурну і смислову багаторівнівість твору: «У перших двох актах обидві п'єси у п'єсі варіанти ігор і карнавалізації, які представляють пародію на правду і показують суспільство у даній культурі» [411, с. 320].

Театральна діяльність у п'єсі стає символічним відтворенням дійсності. Абстрактність зображення підкреслює його багатозначність: в одних формах простежується відсилання до інших форм. Розмаїті способи відображення реальності утверджують ідею оманливого додання тиску в різних сферах через самозабуття. На запитання Диктатора Служник відповідає: «Горілка завжди до послуг. Як може бути театр без горілки? Без горілки ви б не витримали... і публіка також» [197, с. 183]. Служник розкриває внутрішні механізми сценічного дійства: «Ви мусите вірити, що це трон» [197, с. 183]. Умовність зображеного на сцені, яка не відповідає сутності, співвідноситься із головними ознаками ідеології, побудованої на утопічних та ілюзорних підвалинах. Театральна постановка стає багатозначним символом, що вказує на принципи облаштування тоталітарного суспільства. «Сюди приходять всі, хочуть чи не хочуть. Всі проходять через театр... Інакше не мають що робити» [197, с. 184]. Увесь театральний простір, який охоплює сценічну і закулісну діяльність з різним рівнем копіювання реальності, вказує на фальшиву основу ідеологічних конструкцій.

Театр стає середовищем культивування фантазій, які повністю маскують убогу дійсність та її замінюють. Світоглядні фальсифікації, втілені у діяльності театрального колективу, стають домінуючими й протиставляються поодиноким прагненням до істинності й краси, які виражає нова акторка.

Л. Коваленко розширює межі зображуваного за рахунок загострення гендерної проблематики й ускладнюючи художню структуру використання прийому «театру у театрі». З вистави, у якій відтворювалося протистояння диктатора і бунтівників, ситуативно відгалужується фрагмент, у якому увиразнюється дисбаланс у стосунках жінок й чоловіків, що впливає на подальше розгортання сценічного дійства.

Відбувається змішування гри і реальних відчуттів акторів, внаслідок чого нова акторка змінює хід п'єси. Спочатку вона погоджується на помилювання через кохання вартового й має намір допомагати народові. Коли вона усвідомлює, що вартовий керується не коханням, а приземленими мотивами, вона змінює своє рішення, проголошуючи продовження боротьби за народ. Нова акторка утверджує власне право на самовираження, яке для неї є основоположним. Вона не терпить чужої гідкої поведінки заради

ролі, як роблять інші. «Я хочу розкрити себе! Розгорнути себе, розцвісти і засяяти усіма барвами...» [197, с. 190]. Нова акторка протиставляє високі ідеали пропагованій приземленості й примітивності. Вона проголошує: «Я умираю за правду, любов і свободу!» [197, с. 191]. Позиція нової акторки резонує із придушеними відчуттями інших жінок й спонукає їх до висловлення власного невдоволення, що також впливає на розвиток подальшої дії у виставі та поза виставою.

У показові сценічної смерті нової акторки підкреслюється двозначність. Після закінчення вистави вона продовжує лежати. «Всі виходять, героїня лежить, розкинувши руки» [197, с. 191].

У зображеному театрі простежуються виразні паралелі із принципами впорядкування суспільства. Колосальна ілюзія, створена у виставі, поглинає будь-які прояви відмінності, тотально їх фальсифікуючи. Змінена п'єса, у якій проявилось істинне, все одно створюватиме потрібний ефект програмування свідомості, оскільки зміст інтерпретується у відповідності до ідеологічних настанов. У процесі репетиції та після її закінчення розкривається механізм маніпуляцій через викликане відчуття страху. Служник робить певний підсумок: «Неважно. Публіка думатиме, що так і треба. Тільки треба на афішах написати великими літерами, що це – модна п'єса. Ніхто не посміє сказати, що йому модна п'єса не подобається» [197, с. 192]. Авторка водночас показує процес закидання будь-яких ідей у масову свідомість та їх наступного самовідтворення, що призводить до подальшого обмеження проявів індивідуального буття.

У наступних епізодах вистави авторка продовжує розкривати принципи тоталітарного керування масами. Диктатор прагне утримувати народ у примітивному стані і відволікати його увагу від головної суті, інакше він не зможе над ним владарювати. «Нарід мовчить і думає. Це найстрашніше, що може бути. Я мушу кинути їм щось щоб запантичило їх. Вони мусять почати завидувати, сваритися, битись» [197, с. 195].

Посиленню фантасмагоричності сприяє втручання сторонніх дійових осіб у виставу – мати показує синові несправжність сцени і акторів, проте син випадково помирає замість першого вартового. Перший вартовий, мати та інші випадково дізнаються, що в ілюзорній реальності, створеній на сцені, вони помирають насправді. Служник виявляє найбільшу обізнаність у засадах сценічного облаштування, яке замінює реальність. Постійні саркастичні алюзії на репресивний уклад досягають апогею у словах диктатора, який звеличує убогий і брудний театр: «Все йде в порядку у цьому театрі, найкращому театрі у всесвіті» [197, с. 199].

Альтернативою театру, у якому головну роль відіграє диктатор, стає жіночий театр, спрямований на пошуки щастя. Увага фокусується на відображенні високих почуттів, які протиставляються приземленості



попереднього театру. Дійові особи з попереднього театру або обирають собі несподівану і достатньо екстравагантну роль (диктатор перетворюється на годівника індичок), або не знаходять собі застосування (перший вартовий, служник). Перший вартовий порушує ідилію жіночого театру. Підмовивши матір і сина, він спричинює загибель нової акторки, що водночас сприяє тимчасовому оживанню служника. Проте жінка сприймає цю подію як знак до нової гри у п'єсі про щастя. Героїні декларують своє бажання бути щасливими, задля чого починають все спочатку.

Абсурд стає формою сприйняття і конструювання дійсності у п'єсі, відображаючи таким способом сутність раціональних ідеологічних побудов, які призводять до тотального руйнування на рівні свідомості та матеріального світу. Театральна постановка у п'єсі через алогічність, безладність, фантазмагоричність виявляє сфальсифіковані стереотипи репресивної ідеології й паралельно розкриває примітивні гендерні установки. У театрі дійові особи розігрують процеси буття, у яких розкриваються моральні та світоглядні деформації. Блазнування створює нові кути зору на аномальні явища, які у результаті систематичного нав'язування стали сприйматися як звичні і неминучі. Пародійні і саркастичні елементи у п'єсі «Героїня помирає в першому акті» демаскують деградованість людської свідомості, яка опиняється у замкненому обширі ілюзій і спрощених реакцій. За допомогою естетики абсурду Л. Коваленко знищує замкненість і гіпнотичну самовідтворюваність ідеологічної системи. Іронічний дискурс визначає необхідну для об'єктивного оцінювання відстороненість від зображуваного.

Сюрреалістичний ефект зображуваного підсилюється за рахунок оперування художньо перетвореними поняттями і символами, які мають матеріальні відповідники у вигляді ідей, відчуттів, явищ тощо, а проте позбавлені зовнішньої фіксації. Дійові особи одночасно перебувають у різних площинах (сценічного, позасценічного, індивідуального існування), переміщуються з одного простору в інший (нелінійно змінюють локацію і характер театрального дійства). Індивідуальне та колективне сприйняття дійових осіб перетворюється на сферу розгортання театральних дій, за допомогою яких відбувається іронічне перетворення змісту, виявляються приховані і неприховані уявлення та прагнення дійових осіб-акторів. У двох виставах авторка протиставляє позицію відчуженості прагненню до щастя. У першій виставі відображається й засуджується насильство над особистістю, спростовуються нав'язувані пожертви заради ілюзій, які призводять до нищівних результатів. У другій виставі пропонується альтернатива тоталітарній дійсності у вигляді безкінечного особистого самовираження. У п'єсі Л. Коваленко тоталітаризм набуває пародійного характеру, а особистісна свобода перетворюється на незнищену цінність.

У творі «Неплатонівський діалог» (1943) розглядається психологічна еволюція жінки разом із побічними ефектами, що виникали в екстремальних умовах. Жінка проходить через складні моральні випробування, які виформовують її особистість, проте через абсолютизацію певних переконань вона відсікає важливі аспекти особистісного самовираження. Вона концентрує усі свої зусилля на служінні народові. Зосередженість жінки на проблемі національного самовизначення, з одного боку, стає результатом вимушеної втрати будь-яких інших орієнтирів, а з іншого, – визначається її вірою у можливість й внутрішні ресурси українського народу. Якщо у діалогах Платона відбувався пошук істини, то в «Неплатонівському діалозі» героїня демонструє свої сформовані переконання і цінності закоханому у неї чоловікові. О. Семак стверджує: «У творі Л. Коваленко «Неплатонівський діалог» конфлікт вибудовується як протистояння між почуттями і розумом» [390, с. 65].

У всіляких вимушених перипетіях, що розривали психологічні і фізичні зв'язки із рідною землею, жінка вбачає процес звільнення: «От, стоїть собі людина з клунком на плечах серед незнайомого і чужого світу, і мусить розраховувати тільки на себе!» [197, с. 211]. Героїня акцентує увагу на немінучому усвідомленні своєї національної приналежності в еміграції, а еміграція розглядається як необхідна умова для подальшого розвитку, тим самим абсолютизує це явище. «І крім національності, імени і власної голови, ніщо не стоїть за ним, але ніщо і не тяжить на ньому. А перед ним лежить цілий світ цивілізації, який він мусить засвоїти» [197, с. 212]. Жінка розмежовує поняття культури і цивілізації, обстоюючи високий духовний розвиток українського народу та вказуючи на потребу засвоєння прийнятих у світі цивілізаційних форм. Водночас вона визначає особливу роль українського народу у світових процесах, а негативний історичний досвід оцінює у перспективі подальших суспільно-політичних перетворень і розвитку. Жінка утверджує активну позицію у формуванні майбутнього української держави, тому споглядальність і романтична налаштованість чоловіка, який намагався освідчитися, видавалася їй недоречною. Проте авторка не уникає штучності подібних протиставлень через надмірне возвеличення одних аспектів буття на шкоду іншим.

Драматичні твори Л. Коваленко репрезентують художнє осягнення проблем особистісного, національного, світоглядного самозбереження в умовах зовнішнього пригнічення й руйнування. Структура конфлікту визначається різними формами і рівнями протистояння, що охоплюють внутрішні, зовнішні прояви та їхні взаємовпливи. Конфлікт у п'єсах базується на протиставленні протилежних інтенцій, й відображає закономірності функціонування свідомості героїв. Свідомість дійових осіб протистоїть колективній свідомості, охопленій деструктивними ідеями

та стереотипами. Для відображення процесів, які становлять проєкції ідеологічних площин, авторка використовує засоби художньої умовності, що сприяє формуванню різних смислових вимірів та їхніх взаємоперетинів у драматичних творах.

### **5.2. Свідомість у вимірах імовірностей у драматичних творах Ю. Косача**

Драматургія Ю. Косача репрезентує нові художні засоби в конструюванні художнього простору драматичних творів, що включають різні форми репрезентації свідомості дійових осіб, оскільки письменник акцентує увагу на суб'єктності одночасного сприйняття і формування відображених процесів та ситуацій. Своєрідність розгортання драматичної дії у п'єсах автора обумовлюється конструюванням внутрішньої реальності дійових осіб, відображенням своєрідних взаємоперетікань та взаємодій між свідомістю героїв та зовнішньою дійсністю, яка визначається особливостями світосприйняття персонажів. Дослідники простежують відповідність між художніми винаходами драматурга та європейською традицією. В. Агеєва відзначає: «Послідовний європеїст, він своєю творчістю намагався сприяти розширенню тематичних і стильових рамок українського письменства» [5, с. 21]. О. Астаф'єв стверджує: «Орієнтація на європеїзм характерна риса естетичних поглядів Ю. Косача» [12, с. 7]. Письменник утворює оригінальну ідейно-естетичну парадигму, зосереджуючись на відображенні внутрішніх трансформацій, що розкривають нові художні можливості української драматургії.

Трагедія Ю. Косача «Дійство про Юрія-переможця» (1947) представляє своєрідний пошук автором автентичної сутності, яка розкриває смислову наповненість історичних процесів. Він простежує універсальні закономірності українського буття, відображені у контексті історичного сприймання; виявляє обумовленості історичних процесів на рівні особистісному й національному. «Слово від автора» виконує функцію розпізнавання головних художніх засад твору. Ю. Косач фокусує увагу на особливостях художньої репрезентації, окреслює авторський задум, визначає головні смислові орієнтири і простір для інтерпретацій. Автор стверджує: «Історизм тут – виявляється як спроба знайти надреальні енергії українського минулого» [225, с. 3]. Ю. Косач особливо підкреслює свій намір відобразити історичні контури, але зосередити увагу на дослідженні внутрішнього світу й простежити позачасові універсалії. Р. Радишевський стверджує: «Ю.Косач витворив новий погляд на історичність, основою якого було успішне поєднання глибокої філософської думки, базованої на всебічному науковому дослідженні історичних подій минулого з відчутним

духом доби й мистецьким його втіленням» [363, с. 43]. Оригінальність художньої історіософії виявляється у сконструйованих драматургом імовірних можливостях історичного поступу України.

Р. Радишевський та Г. Семенюк відзначають тяглість зацікавлень письменника українською історією: «А вже перша драматургічна спроба «Під Дюнкертом» (1928) містить у собі зародки головних історичних зацікавлень зрілого Косача – українські козаки в європейській історії і роль непересічної особистості – Богдана Хмельницького» [364, с. 7]. Образ Богдана Хмельницького відіграє істотну роль у «Дійстві про Юрія-переможця» (у підтексті) та «Облозі» (як дійова особа), оскільки головними героями названих творів виявляються його сини, Юрій та Тиміш.

У «Слові від автора» Ю. Косач пристрасно розмірковує про сутність трагічного, яке зводить до боротьби й загибелі заради утвердження ідеї. Боротьбу драматург розглядає як необхідну передумову особистісного становлення. Автор осмислює зовнішню боротьбу як проєкцію внутрішніх суперечностей, у протиборстві яких виявляється здатність до усвідомленого вибору.

Ідеальним героєм, який володіє необхідними параметрами для втілення авторської концепції, виявляється Юрій Хмельницький. Водночас спостережені особливості виявлення трагічного він вважає універсальними задля проєкцій у різні часові і просторові площини. Важливим аспектом авторської художньої концепції та його світоглядних принципів, які виражаються у багатьох історичних п'єсах автора, виявляється аргументоване акцентування уваги на високому розвиткові української культури. Ю. Косач, подаючи настанови до театральних постановок, наголошує на непізнаваних першоосновах і невичерпних можливостях театального мистецтва. «Бо театр – це чародіяння. Бо театр – це таїна» [225, с. 4].

Стильова оригінальність трагедії визначає особливості відображення свідомості дійових осіб у творі, на якому автор фокусує увагу. Драматургія Ю. Косач підтверджує універсальні принципи розвитку драми як процесу, що охоплює відтворення сталих ознак та їхніх модифікацій, спостережені О. Веселовським: «Художня драма склалась, зберігаючи і разом з тим перетворюючи і свої культові форми і сюжети міфа» [84, с. 243]. В. Державин розкриває прикметні риси художнього мислення драматурга у п'єсі: «А барокова екзальтація доби Руїни дала тут необмежені можливості для адекватного розгортання патетичної стилістики Косача» [144, с. 195].

На стильову оригінальність твору вказує М. Реутова: «На формальному рівні у драмі Ю.Косача спостерігається поєднання ознак авангардного письма і барокового театру» [365, с. 185]. Водночас М. Ільницький визначає підвалини критичного мислення письменника: «Ю. Косач у своїх

концепційних точках виходив з поняття кризи в літературі, породженої атмосферою суспільного життя» [176, с. 5]. Особистісна характеристика Ю. Косача, яку подає О. Дмитрук, проєктується на його творчість: «Його постать лишається дуже загадковою і таємничою» [150, с. 55]. Драматичні твори автора представляють неординарні художні концепції конструювання внутрішньої реальності.

У відображенні свідомості дійових осіб у трагедії «Дійство про Юрія-переможця» драматург використовує елементи естетики сюрреалізму, що переводить зображення у площини художніх ймовірностей, у яких внутрішня реальність набуває більшого значення за зовнішні реалії, а фантазії та видіння персонажів стають рівнозначними чи домінують над зовнішніми перипетіями.

В образі Юрія втілюються ідеї безвиході і стоїчного протистояння, які відображають стан усієї української держави. М. Р. Стех у трагедії Ю. Косача вбачає гамлетівські мотиви: «Косачеве «Дійство про Юрія-переможця» особливо чітко вписується у МУРівську програму творення «великої літератури», адже ця п'єса недвозначно, на мій погляд, являє спробу створення «українського Гамлета» на основі життєвої долі трагічної і контрверсійної постаті Юрія Хмельницького» [429, с. 157]. Внутрішні суперечності героя у поєднанні із химерно-величними ідеями, що різко протиставляють його зовнішньому світові, стають основними лініями розвитку драматичної дії у трагедії.

Відмітною ознакою образу Юрія виявляється особлива монологічність мовлення, що представляє прагнення героя якимось осмислити складні історичні та особистісні ситуації. Процес осмислення і пов'язані із ним емоції створюють специфічну атмосферу певної відокремленості героя від зовнішніх реалій. Відповідно до заявлених настанов, автор відтворює внутрішню самодостатність і самозосередженість героя у поєднанні із його суперечливістю, розмиваючи межі між уявою та реальністю. Ю. Косач формує внутрішній простір свідомості героя, використовуючи оніричні елементи як його складові частини, що створюють поліінтерпретаційні смислові обшири.

У видіннях Юрія простежується взаємодія різних аспектів зображення, що посилює його багатозначність. У його видіннях відтворюються інтелектуальні й емоційні реакції, обумовлені реальними історичними фактами; поєднуються різні форми сприйняття внутрішніх феноменів; відображаються світоглядні проєкції, що виконують прогностичну функцію. У розмірковуваннях Юрія чітко спостерігається дихотомія руйнування та відродження, які мають форми зовнішнього та внутрішнього вираження. Означувана відносна автономія героя від зовнішнього світу конкретизується більшою залежністю Юрія від власних внутрішніх реакцій, ніж від

об'єктивних обставин. Водночас герой переживає взаємообумовленість внутрішнього й зовнішнього, що виявляється у визначенні закономірностей, які виражають однакову суть у різних формах.

Ю. Косач зображає різні форми реалізації проблеми свободи в умовах обмежень. Особистісна суверенність Юрія Хмельницького та незалежність держави, яку він прагне утвердити, показані як явища різного порядку, що мають спільну першооснову. Автор показує домінування негативних аспектів відображення у сприйнятті Юрія, що обумовлюється надмірним тиском різних факторів й намаганням героя їм протистояти. Юрій визначає слабкі якості української ментальності (немічність й хиткість), які перешкоджають державотворенню і які він прагне деструктивно подолати. Химерні відчуття Юрія віддзеркалюються і в його оточенні, у якому простежуються певні прояви божевілля, що частково виконують прогностичну функцію або розкривають приховану правду. Сотник і Сомко говорять про власне безумство, причиною якого сотник називає служіння Юрію. «... сточив Юрій нас. Як шашель» [225, с. 17]. Раїна описує свої дивовижні фантазії, у яких метафорично, за допомогою біблійних алюзій відображена боротьба Юрія, що, через обмежуючі обставини, має безкомпромісний і визначений характер. Раїна зізнається у внутрішній спорідненості із Юрієм: «Я ж у душі йому відіб'юсь, як у свічаді» [225, с. 18]. Її зізнання своєрідно увиразнюються вигуками блазня, у яких відтворені головні факти біографії Юрія.

Зображуючи глобальні заміри Юрія, автор надає їм метафоричного характеру й увиразнює їхню фантазмагоричність. Юрій уявляє себе продовжувачем справи міфологізованих героїв, що, з одного боку, надає його цілям масштабності, а з іншого, – позбавляє зв'язку із реальністю. Якщо Раїна підтримує Юрія у його своєрідному самозасліпленні і самозосередженні, яке герметизує свідомість героя, то Сомко і сотник застерігають його від імовірно деструктивних дій.

Юрій уявляє створення могутньої держави шляхом знищення усіх зрадників. Свою місію він вбачає в руйнуванні скверни, задля чого він стає носієм руйнівного начала. «Я василіск, я змия, я лернейська гидра, я пожираю все, а їх знищу, до останнього вигублю, цих саламашників, дейнек, зрадників, зрадників» [225, с. 21]. Юрій виносить виконання своєї місії за межі добра і зла. Таким способом герой абсолютизує власне призначення й формує незнищенну внутрішню основу, покладаючись на власну внутрішню енергію. У метафоричній формі Юрій підкреслює свої незборимі наміри й здатність змінювати реальність. «Ласка моя осяє шлях. Вольна ласка моя як смолоскип. Червіньково-полум'яна, радість моя, як вогнений птах. Зірветься й підпалить тьму» [225, с. 21]. Він

співвідносить поняття світла, яке протистоїть темряві, зі свідомістю, що долає стан забуття.

Автор протиставляє образи Раїни і Гальшки, але підкреслює їхній зв'язок із Юрієм. За допомогою цих образів Ю. Косач увиразнює дуальність відчуттів гетьмана та його внутрішню боротьбу. Зривим відображенням внутрішньої боротьби Юрія стає своєрідне протистояння Раїни й Гальшки. Гальшка зневажливо ставиться до праведності та химерності Раїни, натомість Раїна утверджує своє право на самовираження.

Гальшка відображає прагнення Юрія до активних дій, що підкреслюється метафоричною червоною барвою емоцій гетьмана, багряним кольором вбрання Гальшки. Гальшка викликає в Юрія асоціації із кардинальними змінами, у яких простежуються й елементи деструкції. «Вітай, моя багряна. Може, тобою замок спалахне, як загравою» [225, с. 21]. Зрештою, Юрій відзначає домінування деструктивного начала в Гальшці, якому піддається і він сам. «Ти не осяєш ночі, ні. Хай буде ніч, Гальшко» [225, с. 23].

Раїна увиразнює потребу Юрія до глибинного самоусвідомлення, внутрішньої рівноваги та спокою. «Світінь моя це чиста» [225, с. 21]. Юрій захищає Раїну перед Гальшкою. Проте Раїну він чемно спроставжує, а розмову продовжує з Гальшкою до того моменту, поки вона не починає йому суперечити, торкаючись больових точок гетьмана.

Постійні згадки про повість «Александрія» відображають різні аспекти сутності Юрія. Письменник підкреслює значення вихідних позицій у формуванні оцінок та їхніх проєкцій. Якщо Раїна культивує подібність Юрія до Александра Македонського, то Гальшка вказує на їхню неподібність, підкреслюючи хитке становище гетьмана.

Важливого значення у трагедії набуває образ Трої. У передмові Ю. Косач підкреслює високий культурний рівень українського козацтва, який давав підстави авторові проводити відповідні паралелі. Надалі образ Трої викликає багатозначні асоціації у Юрія, Раїни та Гальшки. Раїна у своїх поетичних видіннях називає Україну Троєю, що увиразнює славетну і сумну історію України. Юрій заглиблюється у негативні емоції, він говорить про «Руїни Трої» [225, с. 23], які для нього означають внутрішні відчуття і стан зовнішнього світу. Звертання Гальшки до Юрія «Пріямє ти химерний» [225, с. 23] виконує прогностичну функцію, підкреслюючи величність гетьмана та його трагічний фінал. Водночас Гальшка акцентує увагу на рівнозначності свідомості героя і навколишнього світу, тим самим визначаючи унікальність особистості Юрія. «Троя – це ти. Нема тебе – немає й Трої» [225, с. 23].

Юрій вірить у незнищенність духовної основи та її вираження у різних формах. Він поєднує та навіть отожднює своє існування із існуванням

держави: «З нею [Троєю] я згорю і спопелю і знов повстану» [225, с. 23]. Юрій визначає для себе гранично екстремальні умови самореалізації й досягнення головної мети, проте вони характеризуються умовністю, на яку вказує Гальшка. «Поки що – парадизом живеш – маріння, як злочин. Кволий ти» [225, с. 23].

З розрізних фрагментів-спогадів самого Юрія та інших дійових осіб, а також їх інтерпретації, автор поступово розкриває особливості особистісного становлення гетьмана. Автор наділяє Юрія гострим, хворобливим усвідомленням гнітної неминучості, що підсилюється його відчуттям самотності серед ворогів. Юрій проходить через складну внутрішню трансформацію, що розкриває його екзистенційну відчуженість. Від прагнення змінити світ герой приходиться до відчуття цілковитої безглузості його намірів. «Моє мрії ніхто не збагне. Я на сто літ раніше родився в Україні» [225, с. 28]. Водночас Юрій абсолютизує свою окремішність і протиставляє себе всьому встановленому світопорядку. «Я б увесь світ іноді втопив би у крові за мою правду» [225, с. 28].

У розмові Юрія із блязнем демонструються важливі внутрішні точки опори особистості гетьмана і способи їх формування. У відвертому спілкуванні Юрія, якого сторонні вважають божевільним через його інакомислення, й блязня, який, інсценуючи безумство, розкриває глибинні істини буття, визначаються обриси майбутнього. Юрій розуміє неспівмірність власних зусиль і тиску зовнішніх обставин та імовірні наслідки, проте свою ціль він зводить до маніфестації важливих інтенцій, які зможуть реалізуватися значно пізніше.

Письменник увиразнює монологічність Юрія у розмовах з іншими дійовими особами. Для Юрія їхні репліки стають імпульсом до занурення у власні рефлексії. Самовідсторонення Юрія зрештою поєднується із прагненнями оточуючих замінити гетьмана. Інакшість Юрія сприймається дійовими особами як божевілля та юродивість. Він не може реалізувати свої наміри через зовнішній спротив, який намагається подолати самотужки. Відсутність реалізації глибинних особистісних потреб Юрія, які співвідносяться із його державотворчою місією, призводить до саморуйнування. Автор підкреслює парадоксальність самознищення, яке виступає остаточним способом самовираження Юрія. Позбавлений можливості активно виявляти себе у зовнішньому світі, він знаходить ілюзію діяльності у саморуйнуванні. Образи ночі і темряви, які символізують відсутність динаміки, замирання, в Юрія асоціюються із порятунком та закріплюють його свідомість у позиції вимушеної зовнішньої бездіяльності та болісних рефлексій.

У формуванні художньої структури твору важливу роль письменник надає інтермедії, яка поєднує два акти. В інтермедії подається тлумачення



дійства про Юрія-переможця, що представляє собою сценку у виконанні мандрівних філософів про святого Юрія, яку Ю. Косач називає «Інтермедія інтермедії» [225, с. 35]. Зміст сценки зводиться до оспівування діянь Юрія. Він рятує дівчину і перемагає змія, що водночас визначає порятунок України. У сценці про святого Юрія простежуються алюзії на конструювання імовірної, але нездійсненої ролі гетьмана. Коментарі мандрівних філософів розкривають політичне становище України та причини фактичної безправності Юрія Хмельницького.

В інтермедії з'являється образ причинного Василя, який слухав дійство про Юрія-переможця. Його пророкування про пришестя князя Юрія, який принесе відродження, за принципом протилежності проектується на нездійсненність місії Юрія Хмельницького. У фіналі твору Василь вказує Юрію на його найбільший прорахунок. За словами Василя, Юрій втратив відчуття любові, яке здатне відновлювати та наповнювати усе смыслом. У позиції Василя увиразнюється протиставлення домінуючим деструктивним настроям гетьмана.

У другому акті змінюється характер рефлексій Юрія. Він розкриває свою готовність до деструктивних дій заради позитивного результату. У розмові з Юдит, дочкою замордованого ним єврея, Юрій здійснює самоаналіз ще одного аспекту його особистості, що співвідноситься із руйніцтвом. Він проголошує: «А я йду наосліп. Я переміг усе кволе, людяне. Щоб злом добро створити, ти розумієш?...» [225, с. 47]. Водночас він повідомляє про неконтрольованість і незрозумілість його власних вчинків.

Письменник зображає взаємоперетин різних часових і просторових планів, що створює ефект масштабної дії, винесеної у безкінечність. У взаєминах із Юрієм Юдит проглядає продовження свого попереднього життя у Юдеї, Україну вона називає Сіоном.

Діалоги Юрія з дійовими особами розкривають особливості само-сприйняття Юрія, сприйняття його іншими й увиразнюють зміни, які відбуваються із героями. Діалог Юрія із Гальшкою у другому акті істотно відрізняється від їхньої першої розмови. Замість захоплення і піднесених філософських розмірковувань з'являються взаємні звинувачення Юрія і Гальшки, проте у їхніх стосунках відсутня однозначність. Гальшка наголошує на безжиттєвості Юрія, змушує його оборонятися від її інвектив, пропонує підкоритися Польщі, а за допомогою принизливих підступів укріпити своє політичне становище. Юрій, який повсякчас декларує свою абсолютну самостійність, остаточно не відмовляється від її пропозиції. Гальшка демонструє Юрію його слабкі сторони та їхні негативні прояви.

Основним незмінним внутрішнім опертям Юрія знову виявляється протиставлення світові. Він підтверджує свій наказ знищити ватажків, які раніше його зрадили; ігнорує можливість об'єднати народ за допомогою цих

ватажків; відокремлюється від народу, який називає черню, вважаючи за необхідне взаємодію з обраними; декларує власну незалежність від обставин.

Письменник вдається до складних переплетень у розвиткові дії, що водночас слугує метафоричним відображенням внутрішнього стану головного героя. Ю. Косач зображає образи трьох жінок, які відтворювали певні грані суперечливої особистості гетьмана, підкреслюючи її руйнівні аспекти. Раїна і Юдит помирають. У смерті Раїни звинувачують гетьмана, й він позбувається найвірнішого прибічника, який був братом Раїни. Юдит наготувала отруту для Юрія, але випила її сама через блазня, який підмінив келихи. Гальшка зрадила Юрія через кохання. Зрада Гальшки позбавила Юрія можливості відновити суверенність України й стала причиною його імовірної загибелі. Автор інтерпретує версію про задушення Юрія Хмельницького. Письменник зображає атрибути езекуції, підготовані яничарами, й підкреслює готовність Юрія прийняти смерть. Постійні відіння темряви набувають для головного героя зримих обрисів. Другий акт письменник завершує вказівкою на домінування пільми.

В епілозі трагедії автор наголошує на багатозначності й відкритості фіналу. Раїна і Василій, образи яких символізують душевну чистоту, в потойбічному світі, який представляє видозмінену проекцію фізичного життя, осмислюють результати діяльності Юрія. Образ Юрія перетворюється на символ вічних людських прагнень, які долають встановлені межі. Очищення Юрія сприятиме кристалізації незнищенної суті. Раїна та Василій прославляють його непокореність і непоборність. Василій проголошує: «Вічна слава неспокоєві» [225, с. 47]. Проте він протиставляє неспокій любові: «Любов – спокій. Любов – перемога» [225, с. 47].

Письменник своєрідно відтворив головні факти біографії Юрія, відшуковуючи й увиразнюючи внутрішній смисл подій та внутрішніх відчуттів гетьмана. Ю. Косач зобразив неоднозначний і суперечливий шлях Юрія Хмельницького до влади; боротьбу за владу в Україні та зовнішні обставини тиску, що призвели до роздрібнення країни; намагання Юрія об'єднати Україну; складні стосунки гетьмана із представниками української політичної еліти й народу; заплутані політичні взаємини із поляками, татарами, росіянами; політичні, військові досягнення й прорахунки Юрія; перебування Юрія у монастирі й турецькому полоні. Зображені події автор використовує як вихідні точки для розкриття внутрішнього світу головного героя, аналізу прагнень та намірів гетьмана.

Свідомість головного героя твору, яку охоплюють інтенсивні та динамічні внутрішні процеси, представляє своєрідну альтернативу до зовнішніх реалій. Драматург фокусує увагу на внутрішніх колізіях, які переживає Юрій, підкреслюючи внутрішню силу персонажа, здатного

утворити своєрідну паралельну реальність, у якій, тим не менше, герой потерпає від нерозв'язних внутрішніх конфліктів, які одночасно програмують зовнішні перипетії та підсилюються ними.

Драматична поема Ю. Косача «Облога» (1942) представляє авторську версію альтернативної історії України [41]. Письменник переосмислює історичні факти, конструюючи можливий хід історії при увиразненні певних особистісних характеристик головного героя та проєкціях імовірних суспільно-політичних змін, зумовлених посиленням націєтворчого начала. М. Р. Стех зазначає: «З тієї історично доленосної перспективи сприймає постать Тимоша Хмельницького Юрій Косач і під тим кутом інтерпретує у своїх творах його можливе значення в українській історії» [427, с. 148].

У творі Тиміш Хмельницький постає в образі грізного воєначальника, незвичайність якого визнають недоброзичливці. Письменник наділяє Хмельницького харизматичністю та дивовижними здібностями, які спричиняють масштабні перетворення. Бербецький характеризує Хмельницького, визначаючи наслідки його діяльності: «Він викликав потвору – силу степу, / Приборкану, покірну, як здавалось, / І бунту полум'я роздмухав, характерник. / Річпосполиту наш захитав...» [227, с. 152].

Драматург окреслює образ Хмельницького через сприйняття інших дійових осіб, які по-різному оцінюють його у залежності від власних моральних пріоритетів. Бербецький і Дольче бояться Хмельницького, але зневажливо ставляться до українського воєначальника. Натомість Беатріче вбачає у його діях прояви вищого смислу, а порівняння із Цезарем створює паралелі між стародавнім могутнім Римом та Україною.

Характеристика, яку дає Беатріче Хмельницькому, стає відображенням бунтівних устремлень жінки, яка з юних років мріяла про зустрічі із відважними лицарями. Для Беатріче Хмельницький стає символом її фантастичних прагнень, що протиставляється її емоційно безбарвному оточенню.

Важливу роль у творі відіграють ремарки, у яких розкриваються прикметні зовнішні риси та особливості вдачі дійових осіб, що органічно увиразнюють їхню сутність, яка проявляється у процесі розгортання драматичної дії. В образі Хмельницького драматург підкреслює його пасіонарність, що істотно впливає на формування перебігу подій, за допомогою ремарок: «Він повен сили і радости, кипить увесь, а з раптових рухів і швидких кидів голови видно, що він народжений панувати, він – воїн іноді пусті розмови і перебування у світлиці його нудять, так видно, що війна і рух – його стихія» [227, с. 161].

Несподівану зустріч Беатріче і Хмельницького письменник вибудовує за допомогою прийому підсвідомого впізнавання, – невідомого гостя Беатріче порівнює із Хмельницьким. Діалог Беатріче із Тимошем, якого

вона сприймає за товариша Хмельницького, виконує з'ясувальну функцію. Беатріче виголошує провокативні твердження про українського ватажка й одержує спростування, а Тимош переконується в її благородстві, що невдовзі виявляється у вчинкові Беатріче, коли вона рятує його від офіцера.

У розвиткові взаємин між Хмельницьким і Беатріче драматург підкреслює особистісні якості героя, які приваблюють жінку, уповільнюючи та відкладаючи упізнавання Тимоша. У певний момент він натякає Беатріче на свою справжню ідентифікацію: «Тут кличуть Тимошем. Так зви мене... / А прізвища не треба, ним у вас / (сміється) / Дітей малих лякають...» [227, с. 185]. Беатріче, яка до миті їхнього ближчого знайомства тричі допомогла Хмельницькому, зосереджується лише на факті його приналежності до козаків. Письменник увиразнює підсвідому прозірливість героїні, яка у розмові із українським ватажком двічі обіграє його ім'я: «Ліворуч – ти, праворуч – ясні зорі / І хміль солодкий пристрасти твоєї – / Хмельть хотілось нею до світання» [227, с. 193].

За допомогою маскуванн Тимоша перед Беатріче драматург концентрує увагу на внутрішній сутності, поступово демонструючи світоглядну схожість дійових осіб, яка виявляється настільки глибинною, що спонукає героїню до виконання ролі Тимоша, коли вона замість нього подає знак його товаришам. У діалогах Хмельницького і Беатріче драматург розкриває ключові ідеї українського ватажка, які зводяться до звеличення поняття батьківщини, що акумулює сутнісні прагнення народу й сприяє його об'єднанню.

Водночас письменник підкреслює відмінні зовнішні позиції дійових осіб, оскільки Хмельницький намагається вибороти українцям право на національну незалежність від поляків, а римлянка Беатріче не має безпосереднього відношення до цієї боротьби, проте прагне утверджувати ідеї своїх славетних предків.

Драматург використовує прийом подвійного видозміненого маскуванн, що містифікує образ Хмельницького. Подібність ідейних переконань Тимоша і Беатріче, яка не знає його справжнього імені, спонукає героїню до містифікації особи Хмельницького задля його порятунку. Ю. Косач надає містифікації іронічного характеру, оскільки супротивник Тимоша надає йому почесні.

Діалог Дольче і замаскованого Хмельницького поступово зводиться до обговорення українського воєначальника. Діалоги драматург конструює за принципом переходу від поверхових стереотипів до виявлення глибинних переконань і відчуттів дійових осіб. Постать Хмельницького, яку дійові особи асоціюють із втіленням руйнівної сили та міфологізують, стає показником розкриття їхніх істинних прагнень і страхів.

В образі Дольче драматург демонструє різні рівні самоусвідомлення героя й відповідної зовнішньої самопрезентації. Спочатку архітектор вказує на Тимоша як на загрозу для його добробуту, але у відвертій розмові із замаскованим Хмельницьким визначає його як конкурента у сфері соціального визнання.

Паралельно Ю. Косач відтворює процес демістифікації українського командувача, у якому головну роль відіграє Бербецький, що здогадується не лише про його неримське походження, але й про прихильність Беатріче до нього. Підсвідомою прозорливістю, що набуває іронічного значення у контексті розвитку подій, драматург наділяє навіть Дольче, який жартома характеризує вподобання Беатріче: «Козачка, / Закохана в Хмельницького, чи що? / У неї він герой і вождь із перших, / І що там – Цезар, що там – Олександр» [227, с. 196].

Подальше розгоргання драматичної дії ускладнюється формуванням заплутаної любовної колізії, центральною фігурою якої виявляється Беатріче. Одним із розгалужень цієї колізії стає ультиматум Бербецького Беатріче, що ставить її перед складним вибором: збереження таємниці Тимоша за рахунок взаємин із Бербецьким, який стає їй огидним.

У розвитку головної любовної історії між Хмельницьким та Беатріче драматург підкреслює деяку нерівномірність через піднесеність, яка поєднується із саможертвоністю, що має різні вияви. У творі увиразнюється різниця у сприйнятті кохання дійовими особами. Беатріче вперше переживає почуття любові, яке її повністю захоплює. Нові почуття героїні органічно відтворюють юнацькі фантазії та їхню романтичну примарність. Драматург підкреслює своєрідний парадокс, оскільки певна ефемерність вражень Беатріче збільшує їхню цінність для неї. Беатріче розповідає Дольче про свої почуття до українського ватажка: «Я знаю лиш, що все це пролетіло, / Мов казка, люба казка літ минулих / Лицарських, чарівних. Я наче снила, / І сон-пригода ця гучна мені / Майнула, наче легіт вітру...» [227, с. 213-214].

Натомість Хмельницький шанує Беатріче та безперечним пріоритетом визначає боротьбу із поляками. Проте саме почуття і спогади про нього розкривають Тимошу незвідані та невідомі до того виміри його власної особистості й новий спосіб самоусвідомлення. Він поетично характеризує зміни, які з ним відбулися під впливом почуттів до Беатріче: «Аж раптом щось, немов зорі алмаз, / Упало в серце. Лагідніш почав / Я думати. Немов з душі моєї / Важкий сталевий панцир впав» [227, с. 220]. Але Тиміш зосереджується виключно на власних враженнях та їхніх ефектах, не передбачаючи подальшого розвитку взаємин.

Драматург формує цілісну ідеологічну систему, яка стає підґрунтям діяльності Хмельницького, що надає його діям переконливості. Європейська

освіченість Тимоша, яку підкреслює письменник, розширює параметри суспільно-історичних дій героя та урівноважує його пасіонарні поривання усвідомленням потреби у конструктивних змінах. Герой розглядає боротьбу не як самоціль, а як певний етап для подальшого розвитку. Він декларує: «Творити кожен з нас повинен завжди, / Нехай лютує буря війн, повстання, / Ми дивимось в майбутнє, в ясний день...» [227, с. 199].

У ремарках чітко проступає авторська позиція, що виявляється у сакралізації образів гетьмана та певною мірою і його сина. Драматург підкреслює виняткову харизматичність й силу гетьмана, незрима присутність якого структурує простір твору: «Відчувається привнність там, у покоях, Переможця, Великого Гетьмана. Його нема на сцені, але його дух тут, владний і могутній» [227, с. 215]. Тиміш віддзеркалює велич батька, що програмує подальший розвиток подій: «Іде, піднявши голову, ввесь у відблиску Маєстату славя свого великого батька» [227, с. 216].

Ю. Косач зосереджує увагу на облозі та таємному захопленні польського міста ізсередини Тимошем, представляючи цей епізод як вагомий фрагмент великого походу гетьмана Хмельницького за утвердження свободи, що має далекосяжні проєкції та наслідки. Письменник підкреслює європейське визнання козацької держави та гетьмана, яке оцінює як вказівку на їхнє особливе призначення: «Він Олександром Гетьмана зове – / Це віктор вікторів, володар справжній, / Це муж великий, Цезар Козакорум...» [227, с. 218]. Важливого значення набуває вказівка драматурга на очікувані масштабні дії гетьмана за межами України, що розглядаються як свідчення його міцних позицій і неозорих можливостей. Возвеличення образу Богдана Хмельницького драматург досягає за допомогою ємких і лаконічних вказівок, що окреслюють масштаби і значимість його досягнень. Титул «Всієї України володар / Богдан Зиновій» [227, с. 230] увиразнює втілену здатність до самовизначення, що забезпечує державну цілісність і самостійність. Ю. Косач концентрує увагу на перемогах, на потенціалі яких він моделював майбутнє української держави у драматичній поемі.

Тимоша письменник зображає як сподвижника і продовжувача батькової справи, який надзвичайно важливого значення надавав розвитку науки, мистецтва та культури. Ставлення Богдана Хмельницького до багатоаспектного культурного розквіту держави, яке транслює Тиміш, обумовлюється розумінням процесів боротьби і творення. Тиміш оцінює культурний розвиток як спосіб закріплення завойованих позицій. Тому образ архітектора дель Акви відіграє важливу роль як символ сучасних і майбутніх перетворень української держави у творі. Спосіб художнього конструювання образу дель Акви також має символічне значення, оскільки спочатку в подібні дель Акви постає Тиміш Хмельницький, що забезпечує йому успіх секретної диверсійної діяльності у польському місті. Тиміш

постійно підкреслює культурні перспективи української держави після відвоювання незалежності, символічним підтвердженням чого виявляється здійснення таємної діяльності воєначальника у вигаданій ролі архітектора. Реальна фігура архітектора у творі віддзеркалює окремі аспекти устремлень Тимоша Хмельницького.

Дзеркальна мистифікація за допомогою дель Акви, до якої в черговий раз вдається Тиміш, сприяє цілковитому виявленню підлості Бербецького, що зводить наклеп на своїх добродійників. Прихід Бербецького із наклепом до гетьманича стає продовженням і завершенням колізії із його підступами по відношенню до Тимоша в ролі дель Акви під час облоги. Спосіб вирішення цього конфлікту гетьманичем засвідчує пріоритет державницького мислення над особистісними емоційними реакціями, що підтверджує цивілізаційні основи його діяльності.

Фінальна зустріч із Беатріче й упізнання Тимоша завершує делікатно окреслену любовну колізію, яка підкреслює органічність внутрішнього розвитку дійових осіб, що вкладається у рамки державницької діяльності. В образі Тимоша драматург збалансовує різні аспекти його особистості – підкреслюється осмисленість процесів державотворення у контексті культурницьких прагнень та внутрішнього становлення героя.

Свідомість Тимоша Хмельницького стає простором кристалізації концепцій перетворення України. Сполучаючись із результатами втілення, набуваючи зримих обрисів, ідеї гетьманича виходять за межі конкретної реалізації й набувають вигляду національного міфу. Драматург підкреслює ефективну ідеологічну тяглість втілену в образі гетьмана та його сина, тим самим перетворюючи їх на символи національного самоствердження й розгортання безмежних історичних перспектив. Ю. Косач у драматичній поемі акумулює історіософські ідеї й утворює художню проекцію можливостей успішного завершення визвольної боротьби й подальшого розвитку.

Драма Ю. Косача «Кортес і Безталанна» (1956) характеризується осмисленням універсальних екзистенційних проблем, що підкреслює автор, коли розмиває часові кордони, пов'язує різні часові проміжки, увиразнює позачасові явища у творі. Водночас письменник своєрідно вибудовує взаємодію різних планів реальності – проявлених і сфантазованих, – що створює різнорівневі художні феномени.

Драматург своєрідно протиставляє матеріальність та життєву енергію і вибудовує конфлікт твору на цьому протиставленні, що відображається у назві драми. Головні герої твору втілюють та виражають різні буттєві концепції, при взаємодії яких домінування одержує найбільш деструктивна.

Деструкцію Ю. Косач показує як екзистенційну безвихідь, яку переживає багата сеньйора Альфара, яка зосередилася на зовнішніх

атрибутах існування, втративши відчуття моральної життєздатності. Психологічне заостеніння Альфари, яке стає результатом її виключного фокусування на матеріальних аспектах, призводить її до переживання тотальної безмістовності та абсурдності. Через сюрреалістичні відчуття, які відображають безкінечну безнадійність та болісність, героїня сприймає увесь світ. Вона проголошує: «Навколо пустеля. Все вигоріло, і тільки слимаки повзуть з циферблатом вічності на спинах» [226, с. 13]. Драматург відображає всеохопність і фундаментальність її негативних відчуттів, які поглинають усі інші емоції й визначають деструктивне світобачення. Критикуючи власне оточення, яке віддзеркалює внутрішню порожнечу Альфари, героїня опосередковано викриває саму себе.

Героїня, яка потерпає від статичної порожнечі, прагне її подолати за допомогою активних деструктивних дій, тому емоційне пожвавлення вона переживає при згадці про криваві завоювання й експлуатацію своїх предків. Проте ніяким способом вона не може позбутися нестерпних відчуттів, тому жадає забуття, якого не може здобути.

Ю. Косач відтворює специфічну гру між Альфарою та її оточенням, що віддзеркалює її настрої та риторику, яка набуває потворних форм. Споживацький спосіб життя, який викликає у героїні безмежну нудьгу, є головною основою її існування. Вичерпавши обмежені враження від матеріального перенасичення, героїня намагається досягнути штучної реанімації власних відчуттів за допомогою жажливих фантазій. Водночас деструкція стає для Альфари способом химерних протестів проти екзистенційної безмістовності. Моралесу, який ігнорує гуманістичні цінності й висловлює задоволення ідеологією споживацтва, вона заявляє: «Коли б ми з вами жили в добі Кортеза – ах, я не вірю, не вірю вашим теревеням – я палила б розпеченими до білого щипцями ваше хирляве тіло» [226, с. 16].

Втіленням іншого способу життя, наснаженого динамікою, якої Альфарі катастрофічно не вистачає, стає чистій вікон Кортез. Діалог Альфари і Кортеза письменник конструює, використовуючи принципи абсурдистської поетики. Зміст і тональність діалогу достатньо довільно пов'язується із зображеною обстановкою, розмова героїв супроводжується дивними діями, проте у репліках дійових осіб спостерігається взаємовідповідність, яка вибудовується на основі своєрідного нанизування та розгортання певних ідей, образів та викликаних ними вражень. Діалог Альфари та Кортеза, чие ім'я також породжує в героїні асоціації із могутністю, значною мірою відбувається у площині символів.

У діалозі домінуючу роль відіграє Кортез, який подає двозначні й провокативні оцінки Альфари, що відображають амбівалентність героїні. «Коли я оце дивлюсь на вас, мені здається, що ви вже не в стані відчувати



ясне і хороше. Усе ж – з другого боку – у вас незбагненна трагедійність» [226, с. 17]. За допомогою символічних образів, які поєднуються у сюрреалістичні комбінації, Кортес демонструє Альфарі її недоліки. У самохарактеристиці Кортеза визначальною стає самоіронія: «Що ж, я – профан, я неук, я сумнівна особистість, я звихнена людинка, я іноді – невольник власних жаг, я іноді – закоханий осел» [226, с. 17-18].

Діалог Альфари і Кортеза перетворюється на фантазмагоричне дійство, яке сплавляє воедино фрагменти різних реальностей, що стають своєрідними ілюстраціями розмови дійових осіб та демонструють їхні системи цінностей та оцінні судження. У сюрреалістичних перевтіленнях Кортеза, супроводжуваних викривальними й саркастичними коментарями героя та гротескними взаєминами дійових осіб, виявляються головні прикмети історичних епох та їхні позачасові проєкції, які набувають химерно-фантастичного вигляду.

Кортес, що постає у подобах чистильника вікон, поета, конкістадора, пірата, відкривача острова, розкриває перед Альфарою різні грані. В епізодах його зустрічей із принцесою Гуаскар та маркізою він підкреслює власну світоглядну стійкість і навіть жорстокість та показує епізоди, що дискредитують цих героїнь, натомість взаємини з Мариною розкривають його власні слабкості. Важливого значення набуває згадка Кортеза про Острів Блажених, що стає символом утопічних фантазій. Подібна самопрезентація Кортеза викликає велике пожвавлення в Альфарі, у якій одразу виникає прагнення потрапити на цей острів разом з ним. Альфара поєднує особисту зацікавленість Кортезом із бізнес-проектом з освоєння острова. Кортес приймає запропоновану гру й виконує роль оспівувача острівних принад, підкріплюючи власні поетичні прогнози ідеалістично-утопічними гаслами.

У взаєминах з Альфарою, перспектива яких раптово окреслилася перед Кортезом, героя зацікавила не можлива дріб'язкова вигода, а прагнення змінити беззмістовне життя багатійки. Драматург одразу вказує на істотні світоглядні розходження героїв й підкреслює домінування прагматизму, який поглинає романтичні устремління. Кортес, який мав намір перетворити матеріалістичні переконання, сам перетворюється під їхнім впливом. У другій дії герой постає вже у вигляді бізнесмена, який позбувся конкурента Моралеса, а з дивакуватого оточення Альфари організував безпомічну команду з освоєння острова.

Зміни найперше спостерігає Альфара, яка зіставляє різні прояви Кортеза у різних обставинах: «Ви стали сухим ділком. Ваші криві, ваші засідання, ваші калькуляції... Ви стали холодним каменем. Ви, ви – перестали бути поетом!» [226, с. 25]. Зіставляючи образи Альфари та

Кортеза, письменник підкреслює ті константи у поведінці Альфари, які залишаються незмінними, та кардинальні метаморфози Кортеза.

Ю. Косач суміщує різні смисли через сюрреалістичні поєднання образів та подій. У зустрічах Кортеза із маркізою та Гуаскар у другій дії виявляються атрибути часу та позачасовості. Абсурдистські сцени увиразнюють сцени із великим смисловим навантаженням. Після доведеного до абсурду психоаналітичного тесту маркізи письменник перекладає увагу на проблеми насильства завойовників над народом майя, які пов'язуються із сучасною для Кортеза добою. Проте навіть результати безглузких тестів мають викривальний зміст для Кортеза, що спонукає його до переосмислення власної ролі. Він проголошує: «Мавпою, мавпою я став – дійсно, ця письменниця мене відгадала. Ні, я став – гієною, Альфаро, і це ви винні в тому» [226, с. 25].

Кортез змальовує власні страждання від власного самозаперечення, яке стало наслідком його поступового загрузання у матеріалістичній сфері, що призвело до заміни та знищення поривань героя. У сприйнятті героя образ Альфари перетворюється на символ руйнування та домінування. Герой, заявляє: «Це ви здолали у мені поета, вільного мистця! Це ви розкололи мое Я, колись таке нескорене, таке горде... Що більше я користаюся з ваших леліток, тим убогішим я стаю.» [226, с. 25]. Кортез продовжує і посилює власні страждання за рахунок бездіяльного усвідомлення нерівноцінності втраченого і здобутого.

У взаєминах дійових осіб домінуючу роль відіграє Альфара, що Кортез підтверджує своїми звинуваченнями, проте стосунки із Кортезом вона оцінює як спосіб подолання її всеохоплюючої нудьги, якої вона пристрасно прагне позбутися. Зі своїх хаотичних почуттів Альфара виокремлює прагнення опинитися від владою сильного завойовника, тому її звернення до образу Кортеза перегукуються із закликами маркізи та Гуаскар до нього у першій дії.

Абсурдний психологічний тест має структуротвірне значення оскільки відображає різні реакції Кортеза та Альфари, а інтерпретація відповідей героїні пов'язується із подальшим розвитком подій. Різні психічні діагнози, які Альфаара одержує від різних дійових осіб, відіграють певну роль у відтвореній фантазмагоричності.

Моралес, який у першій дії виконував статистичні функції, з'являючись у другій дії, проникає у глибини психології дійових осіб та роз'яснює Альфарі неочевидні для неї факти та їхні наслідки. Аналіз Моралеса зводиться до визначення характеру закоханості Альфари, розкриття особливостей вдачі Кортеза та невзаємності його почуттів до Марини. Моралес пропонує Альфарі психологічну комбінацію, у якій він цинічно прораховує можливі

причинно-наслідкові зв'язки між психологічними явищами, які, на його думку, призведуть до бажаного для неї результату. Вихідним моментом цінничної комбінації Моралеса є облаштування взаємин Кортеза із Мариною задля користі Альфари: «Кортезові буде повернена його фантазія, його прикмети людини Відродження – аж до злочинности, правда – нешкідливої, поетичної, а сеньорі це і потрібно. Це буде рекомпенсація – поворот ілюзій. Поворот уроєного Кортеза, поворот поета. Це шляхетно» [226, с. 26-27].

У драмі письменник багаторазово вдається до змішування реальності й уяви, що створює подекуди потворні форми. Дійсна зустріч Кортеза і Марини водночас є фантазією Альфари, яку вона озвучує Моралесу. Драматург підкреслює хворобливий інтерес Альфари, яка проникає у процеси не призначені для стороннього споглядання. Моралес, який провокує емоційне занурення Альфари у ці процеси, що спричинюють сильні емоційні реакції та прагнення героїні, на яких вона і зосереджується, використовує цей стан героїні задля власних корисливих цілей.

Драматург зображає фрагмент драматичної дії, у якому Кортез розпізнає свої прагнення, викликані різними імпульсами, в образах Гуаскар та Марини. Взаємини Кортеза із Гуаскар у нього асоціюються із руйнівною силою, яка нищила гуманістичні основи; у стосунках з Мариною Кортез переживає безсилні відчуття власною деградації.

Альфара називає себе безталанною через пристрасне прагнення взаємного почуття від Кортеза, за яке вона готова віддати усе своє майно. Альфара і Кортез знову відтворюють ілюзію про острів, але уже як символ завершення. Проект Кортеза із островом, який мав за мету допомогти трудящим, всупереч його бажанням перетворюється на махінацію. Драматург зображає закільцьовані процеси, які перешкоджають розумінню, оскільки махінація Кортеза викликає хибне піднесення жителів, а Кортез під впливом народної ейфорії продовжує обманювати самого себе. Драматург таким способом зводить воедино особистісні й ділові розрахунки, що призводять до неочікуваних негативних наслідків. Ю. Косач пов'язує карнавал жителів острова і маскарад учасників компанії Альфари. Маскарад набуває подекуди потворних форм, що складаються з розрізнених беззмистовних фрагментів, які підкреслюють деградацію дійових осіб.

Проте автор показує і осмислення дійовими особами певних віх їхнього життя, що водночас розкривають деякі аспекти загального плину та розвитку драматичної дії. У ситуації маскараду Альфара оцінює різні психологічні маски Кортеза, свою емоційну залежність від героя, у контексті якої розглядає свою безталанність.

Замаскований Моралес пропонує Альфарі інший спосіб існування, позбавлений нездійснених мрій і фантазій, які спричинюють страждання.

Проте героїня відмовляється від альтернативи Моралеса, яку сприймає як емоційне скініння, що викликає у нього відчуття неповноцінності й прагнення його ілюзорно компенсувати, нашкодивши Альфарі.

Драматург доводить заплутаність особистісних взаємин дійових осіб до критичного стану, що потребує якогось вирішення. Альфара вкотре переживає відчуття власної безталанності, споглядаючи сцену боротьби Гуаскар і Марини за Кортеза. Черговий діалог Кортеза із Гуаскар набуває нового сенсу, оскільки принцеса розкриває причини трагедії її народу й прогнозує відплату завойовникам. Проте патріотизм Гуаскар підсилює загострену контрверсійність її особистісних вподобань.

Письменник трансформує яву у сон, що стає тлом розгортання події, у яких головну роль відіграє Моралес, який намагається підлаштувати фантазійну реальність для дискредитації Кортеза і завоювання прихильності Альфари. Подальше розгортання подій – оприлюднення махінації Моралеса з усіма статками Альфари, руйнування ілюзії про острів, звинувачення Кортеза у шахрайстві, спроби шантажу Альфари – відбувається за межами сну Альфари. Таким способом сфантазовані події пов'язуються із подіями у реальності причинно-наслідковими зв'язками, які коригуються у відповідності до з'ясування певних фактів у реальному часі і просторі.

Ю. Косач використовує пограничні стани свідомості дійових осіб (марення, напівмарення, сну, екзальтації, захвату, надмірного емоційного збудження), які оголюють та увиразнюють глибинні внутрішні проблеми дійових осіб, що стають рушійними у розвиткові драматичних ситуацій. Драматург утворює різні співвідношення і взаємодії реальності та фантазій, що впливають на розгортання і вирішення драматичного конфлікту.

Драматург використовує стрімкі і несподівані повороти сюжету для демонстрації різючих змін, які відбуваються у свідомості дійових осіб й віддзеркалюються у зовнішній реальності. У фіналі драми Ю. Косач зображує циклічне завершення різних процесів у сферах історичного минулого і сучасного, у суспільній та особистісній сферах. В епізоді зі скринєю скарбів конкістадорів реалізується пропозиція Кортеза, яка стає картинним відновленням часткової історичної рівноваги. Досамантес проводить паралелі між особливостями побудови комедії Лопе де Веги та викриттям Моралеса, за маскою якого ховався великий злочинець. Кортез, для якого примірювання ролі бізнесмена закінчилося цілковитою втратою свободи, знову перетворюється на чистія вікон, що стає його усвідомленим вибором. Альфара через втрату Кортеза повертається до стану зневіри й розчарування.

Драма «Кортез і Безталанна» побудована за принципом протиставлень, які поступово, з розвитком драматичної дії, перетікають у свою

протилежність, що демонструють закономірності внутрішніх та зовнішніх трансформацій. У творі протиставлення закодоване в образах головних героїв, що відображається у назві драми. Драматург зіставляє різні ціннісні системи дійових осіб, які змінюються під час їхньої особистісної взаємодії. Важливим аспектом цих взаємодій виявляється формування ілюзій, які ефемерно видозмінюють їхнє сприйняття реальності. Проте реакції головних героїв драми на сфантазований світ і спосіб конструювання вигаданого світу кардинально відрізняються. Альфара прагнула подальшого поетичного самозабуття, для якого їй потрібен натхненний Кортес. Натомість Кортес остаточно втратив свою романтичність і життєву енергію, поринувши у бізнес, пов'язаний із неіснуючим островом, що стає для нього символом його мрій. Герой повертає собі колишню енергійність після вивільнення від матеріалістичної несвободи. Кортес, який проходить через усілякі любовні колізії, що розгортаються у різних вимірах, обирає собі несподівану супутниці, яка найбільше відповідає його відновленому стану свідомості.

Особливості відображення свідомості у драматичних творах Ю. Косача обумовлюються настановами автора на формування внутрішніх проєкцій, які виявляють імовірні можливості зміни зовнішніх реалій. Умоглядний характер змін дає змогу героям формувати та миттєво видозмінювати сценарії розвитку у відповідності до внутрішніх процесів, особливостей сприйняття тощо. Крізь умовні розлами реальності, представлені зовнішніми перетвореннями, супроводжуваними емоційними реакціями дійових осіб, утворюються передумови для фокусування на відображенні складних процесів, які відбуваються у свідомості героїв, що набувають домінуючого значення.

### **5.3. Одивнення свідомості у п'єсах І. Костецького**

Драматургія І. Костецького представляє осягнення нових художніх форм, які сприяють смислового та художнього ускладненню п'єс, трансформації їхнього змісту, переосмисленню ролі і значення структурних компонентів драми [522]. О. Любенко відзначає роль І. Костецького у творенні мистецьких нововведень в українській драматургії: «Поява ж справжньої експериментальної української драми відбулася завдяки І. Костецькому...» [278, с. 36]. Письменник визначив обрії розвитку української драматургії у нових ідейно-художніх координатах.

Художня багатовимірність та новаторство драматичних творів письменника дають підстави для окреслення різних стильових параметрів. А. Біла розглядає творчість драматурга у контексті сюрреалізму: «Відтак полістилістика І. Костецького – явище європейського неоавангарду, в якому

ідеологічний зміст співіснує з відкриттям найсучасніших формальних прийомів, у тому числі інтертекстуальної грайливості» [60, с. 352]. Ю. Горідько визначає п'єси письменника як «драми абсурду» [119, с. 6]. Через призму поетики абсурду вивчає драми І. Костецького В. Муқан [319]. Нагомість М. Р. Стех розглядає драматургію у світлі естетики експресіонізму [428]. М. Багрій робить акцент на понятті парадоксу: «Автора слід уважати одним із перших творців української драми парадоксу («Близнята ще зустрінуться», «Спокуси несвятого Антона», «Дійство про велику людину»)» [43, с. 12]. Драматургія І. Костецького постає як складне художнє явище, що передбачає різні можливості для інтерпретації. У драматичних творах письменник використовує елементи театру абсурду (порушуючи логічні, структурні зв'язки на різних рівнях будови драматичних творів); сюрреалізму (еклектично поєднуючи неспівмірні якості, процеси, події тощо).

Стильові особливості, які сприяють посиленню художньої умовності, істотно впливають на форми відображення свідомості у драматичних творах письменника. Свідомість визначає художній простір п'єси драматурга, у якому відбуваються розвиток дії, охоплюючи сприйняття різних дійових осіб, що утворює змінні та множинні фокалізації. Свідомість постає як спосіб переключення між різними станами, просторами, формуючи цілісність з розрізнених фрагментів, поєднуючи їх у складних художніх комбінаціях, що, зрештою, призводить до утворення єдиного смислу, утвореного різними взаємодіями багатоманітних художньо-структурних відношень.

Драму «Близнята ще зустрінуться» (1947) І. Костецький визначає як виставу у масках. Форма художньої репрезентації у вигляді вистави у масках сприяє увиразненню притаманної творові естетики абсурду. Саме явище маскування, та ще й в екстраполяції на всю п'єсу, створює багатомірні можливості для вираження ризоморфних художніх проєкцій.

Пролог у драмі набуває значення об'єднуючого начала у драмі, оскільки асоціюється із особою розпорядника балу, що розкриває неочевидні явища театральної сфери та їх імовірне сприйняття, які водночас відображають процеси, що відбуваються на глибинних рівнях особистісної та колективної свідомості, й визначатимуть перебіг драматичної дії у п'єсі. Н. Лисенко та Р. Ковальов вказують на унікальні особливості композиції твору. Дослідники стверджують: «Зовнішнє обрамлення п'єси «Близнята ще зустрінуться», її структурна побудова не мають аналогії із попередньою українською драматургічною традицією» [268, с. 179]. В. Муқан стверджує: «Отже, можемо говорити про рамкову структуру п'єси із яскраво вираженими мотивами гри» [319, с. 153]. У пролозі акцентується увага на підкресленні прикметних ознак віку, які виражають повсюдну світоглядну перенасиченість та світоглядні викривлення, що втілюються за допомогою

естетики абсурду. Керівник балу окреслює одну із ключових проблем доби: театр вичерпавши усі можливі й уявлювані зміни форм, опинився перед фактом відсутності смислу. Водночас у підтексті драматург прозора вказує на історичну дійсність, згадуючи «епоху тоталітаризму».

Із самого початку письменник суміщує різні площини, парадоксально розмикаючи кордони між реальністю та її художнім віддзеркаленням. П'єса І. Костецького як літературний факт включається у внутрішній художній простір самої п'єси, а автор стає її героєм, що опосередковується через сприйняття розпорядника балу. Драматург парадоксально та іронічно увиразнює роль автора-героя твору, який опосередковано постає у п'єсі, щоби самоусунути, тим самим створивши умови для подальшого саморозвитку драматичної дії.

Спосіб художнього відображення у п'єсі співвідноситься з поняттям С. Блекмор «театр розуму» [525, с. 13], згідно з яким певні задані параметри пропускаються через сприйняття й трансформуються у відповідності до їхніх закономірностей та особливостей сприйняття і установок тієї свідомості, що їх сприймає. Водночас І. Костецький створює умови для різних переходів у відображенні сприйняття спільної для всіх дійових осіб ситуації у драмі.

Означений процес включає використання зовнішніх структурних компонентів драми у вигляді драматичної дії з різною динамікою, змістовою та функціональною своєрідністю, та внутрішніх компонентів, представлених різними семантичними площинами самого тексту, співвідношення і взаємодія яких утворює нові перспективи сприйняття і усвідомлення як для свідомості всередині твору, так і за його межами. Подібні міркування підтверджує теза Ю. Лотмана: «Перемикання із однієї системи семіотичного усвідомлення тексту в іншу на якійсь внутрішній структурній межі стає у цьому випадку основою генерування смислу» [272, с. 589]. Проблеми тексту як художньої структури осмислювали В. Руднев [372], Д. Сегал [389], О. Скафтимов [408]. Різномірні та різноплощинні кореляції у творі формують глибинні смислові пласти, що конструюються та досягаються свідомістю дійових осіб п'єси й імпліцитно чи безпосередньо демонструються реципієнтам.

Іронічний дискурс прологу виявляється у відтворенні складних кореляцій між автором і його власним твором, що включають зображення творця як героя власної п'єси, який умовно відіграє у ній незначну роль; показ взаємного відокремлення мистецького творіння і митця, яке визначає подальший саморух твору та його перетворення за іншими правилами, в інших контекстах та умовах; відтворення умовно реального спілкування автора з акторами, задіяними в інсценізації його п'єси, яке насправді є фрагментом художньої структури п'єси; відображення акцентованої

критики автора та його твору умовно реальними дійовими особами; показ зумовленої непрограмованості та неузгодженості фрагментів п'єси. Відображення різних дискурсів сприйняття співвідноситься із «карнавалізацією свідомості» [221, с. 180], за визначенням В. Кормера. Подібний спосіб художнього зображення увиразнює мозаїчність і багатофокусність сприйняття дійових осіб, що у фіналі твору складається у складну різнорідну цілісність.

Обрані місце і час дії п'єси (бал-маскарад відбувається у переддень Нового року в час окупації) імплікують загрозові смисли, які драматург іронічно підкреслює вказівкою розпорядника балу на нібито нейтральність зображуваного. Л. Софронова стверджує: «Для простору значима опозиція зовнішнє / внутрішнє» [416, с. 534]. Драматург опосередковує зовнішнє зображення сприйняттям дійових осіб, реакції яких розкривають нові смисли. Л. Тарнашинська підкреслює непізнаваність процесу появи смислу: «Новий смисл – нібито прибулець з нізвідки...» [440, с. 5]. Перша ява починається коротеньким вступом, що одночасно відтворює і напруженість, і безтурботність атмосфери. Куски діалогів різних дійових осіб, у яких алюзії на дійсність перемежуються із різнорідними сентенціями, І. Костецький складає в єдине ціле за принципами естетики абсурду. Надалі уривки розмов п'ятьох пар супроводжуватимуть подальший розвиток дії, відображаючи різні реакції (страх, сподівання, екзальтацію тощо) дійових осіб на перебіг подій.

Письменник створює мистецьку симуляцію, у якій нагромаджує передумови (гра у п'єсі, гра у грі, костюмований бал тощо), що сприяють багаторазовому ускладненню взаємодій та співвідношень між багатоманітними маніфестаціями реального і віртуального. Водночас різні вияви віртуальності лише видаються за реальні або подаються як реальність для тих дійових осіб, які у ній задіяні.

Маскування відіграє істотну роль у формуванні різних планів зображення у п'єсі. І. Костецький визначає роль маски: «Естетична сутність новочасної театральної маски полягала б у типізації неповторного в людях воєн, революцій та світоглядного переосмислення – у типізації, знайденій мистецтвом кожного народу по-своєму» [232, с. 16]. Водночас у п'єсі маски слугують засобом приховування одних фактів і демонстрації інших, що утворює нові контексти та умови розгортання зовнішніх перипетій та внутрішніх колізій, які переживають дійові особи.

Різнорівневість художнього відображення закладена у структурі п'єси, яка складається з прологу, трьох яв та двох інтермедій. Драматург перемежує відтворення фрагментів перебігу драматичної дії із інтермедіями, що становлять собою розлогі коментарі розпорядника балу, який одночасно перебуває і у просторі п'єси, і за її межами. Цей розпорядник



наділений важливими функціями у творі І. Костецького, оскільки саме він має прерогативу оцінних суджень, переважно іронічного спрямування, й втручачь у драматичну дію. Ф. Бацевич стверджує: «Автор значною мірою одивніює такі достатньо традиційні формально-змістові елементи драми, якими є пролог та інтермедія, висловлюючи устами «резонера» думки і мотиви, що ставлять ці складники драми на межу абсурду» [53, с. 24-25]. Співвідношення різних проєкцій фігури розпорядника, який одночасно постає в ролі дійової особи і структурної частини драми, створюють незвичайні смислові зміщення, що безпосередньо демонструють різні рівні твору як художньої цілісності і як функціональної структури.

Пролог та інтермедії виконують роль інтерпретації тексту текстом, що забезпечує своєрідне корегування, прогнозування та визначення гри акторів в інтерпретованій п'єсі, тим самим створюючи ефект одивнення через змішування різних рівнів сприйняття. Водночас драматург підкреслює певну хаотичність роз'яснень розпорядника балу, що також посилює ефект одивнення, оскільки герой подає коментарі, які сам спростовує, вдається до навмисних обмовок, висловлює провокативні твердження, ставить провокативні запитання, спонукає дійових осіб до взаємодій, висловлює надміру суб'єктивні оцінки, що додають виразних смислових нюансів сприйняттю твору і вистави. Провокативне твердження розпорядника про одного актора, який грає обидвох близнят, видозмінює зміст і сприйняття усієї п'єси, певним чином проєктуючи позасценічні реалії на сценічний вимір. На специфіку умовності сценічного втілення вказує У. Еко стверджує: «У 1938 році радянський фольклорист Богатирьов у фундаментальній праці про знаки у театрі виявив, що знаки у театрі не є знаками об'єкта, а знаками знака об'єкта» [536, с. 116]. Дійові особи п'єси І. Костецького відтворюють постійні взаємопереходи між різними рівнями художньої умовності, представленими у драматургічному тексті, що умовно співвідносяться та взаємодіє із умовною реальністю та театральною грою, які є частинами цього тексту.

Головним чинником перипетійної заплутаності у драмі виявляється явище двійництва, за допомогою якого конструюється протилежні смислові парадигми у межах одного образу з їх наступним зовнішнім диференціюванням. Подібне суміщення протилежностей спричинює появу нових смислових утворень, які увиразнюють характерні риси кожного із братів-близнят. О. Фрейденберг описує процес подвійності у прадавній міфології: «Спочатку герой двоїстий; потім його друга частина, брат чи друг, стає самостійною» [465, с. 211]. І. Костецький використовує зворотний ефект подвійності на основі відображення випадкової зустрічі

незнайомців-двійників, їхньої наступної підміни на основі подібності, подальшого впізнавання їхньої спорідненості по батькові, чергового розходження і загадкового передбачення їхньої майбутньої зустрічі. І. Юрова стверджує: «У п'єсах І. Костецький використовує особливий варіант теми двійництва – мотив парності індивідів, об'єднаних іменами або зовнішньою схожістю...» [512, с. 9]. Підміна близнят з протилежними ідейними позиціями спричинює дисонанси у свідомості дійових осіб у п'єсі, які віддзеркалюють хаотичність зовнішніх колізій.

Розвиток драматичної дії у трьох явах відбувається шляхом формування та поступового розкриття інтриги про існування та підміну близнюків для героїв твору, яку у пролозі розкрив для глядачів розпорядник балу. Драматург розриває дивну розповідь полковника про його синів-близнюків різного віку від різних матерів, вміщуючи першу частину у першій яві перед підміною братів, а другу частину – у третій, після всіх перипетій та з'ясувань, тим самим остаточно поєднуючи усі заплутані й хиמרні сюжетні компоненти у єдину структуру.

Діалог Тереси та полковника демонструє різні рівні світоглядної та соціальної деградації, яка відбулася у XX ст. напередодні (під час, внаслідок) світових воєн. Абсурдність зображення досягається показом безальтернативного деформування моральних ознак, утвердженням апології цинізму, які видаються за загальноприйнятні явища. Полковник протиставляє різні підходи до винищення людства, зумовлені різними видами боротьби (імперій або держав), визначає їхні переваги та недоліки. Він виступає апологетом беземоційного, змагального знищення та неприхильно ставиться до знищення, продиктованого емоціями чи ідеями. Більше того, герой використовує гру слів як спосіб ототожнення знищення заради ідеї з ідеєю знищення.

Розвиток дії у першій яві вибудовується за принципом безперервного змінного потоку, організуючим центром якого виступає образ Святослава Тогобочного. Діалог Тереси і полковника завершується розповіддю про Святослава; після розповіді з'являється сам герой, який розмовляє спочатку із батьком, потім з Тересою; між цими розмовами драматург вставляє фрагментовані діалоги п'яти пар, у кожному з яких згадується Святослав.

Діалог Тереси і Святослава зосереджує увагу на невідповідностях, що драматург заклав в основу розвитку драматичної дії. Діалог має асиметричну побудову, оскільки комунікація дійових осіб відбувається на різних рівнях емоційної, інтелектуальної та світоглядної включеності. Перша його частина базується на вираженні екзальтованих почуттів Тереси, що у неї викликає образ Святослава й ті ідеї, які з ним асоціюються, та машинальних повторів Святослава; у другій частині діалогу Святослав

проголошує тези, які свідчать про довільність інтерпретацій героїні та спростовують їх. Діалог дійових осіб приводить в дію головну інтригу твору, тому що кардинальна зміна поглядів Святослава викликала підозри Тереси про підміну, що виразилися у вимозі зняти маску. Явище замаскованості набуває багатовимірною значення, оскільки розкриття певних параметрів не визначає розкриття усього явища. Тому знімання маски Святослава сприяє подальшому поглибленню невідповідностей.

Якщо у діалозі Святослава Тогобочного і Тереси розкриваються видимі суперечності, проте їхня причина залишається нез'ясованою, то у розмові із Петром Тогобочним Святослав Тогобочний докладно оповідає про підміну та її мотиви. Письменник підкреслює штучність і надуманість ситуації із підміною в умовах окупації, оскільки її головними рушіями виявляються подібність героя із незнайомцем, якого він використовує задля ідейної перевірки своєї нареченої, та згода двійника на дивну роль, що мотивується його цікавістю. С. Матвієнко стверджує: «Проте цілком слушно говорити про алегоричність чи принаймні натяк на алегоричність» [290, с. 169]. Святослав Тогобочний цілковито заперечує ідеї свого опонента-двійника, але включається у маніпуляцію; герой, переступаючи етичні канони, підкреслює свої досягнення. І. Костецький увиразнює абсурдистський дискурс п'єси, відображаючи смислові розриви, які створюються за рахунок незбіжностей із історичним контекстом та внутрішньоситуаційних недоречностей.

Драматург підсилює й розвиває головну інтригу твору через співвіднесення її із умовно подібним явищем, фокусує увагу на образі Святослава. Інтрига п'єси, передумови якої фіксуються у назві твору та визначаються у пролозі, засновується на існування невідомого брата-близнюка Святослава. Водночас полковник вказує на душевне роздвоєння як на найбільшу проблему сина. Феномен роздвоєності мотивується у творі залежністю від ідей, на яку критично вказує полковник, а Тереза опосередковано виражає, захоплюючись переказом основних ідеологічних постулатів Святослава. Поняття подвійності прикметно виявляється у новому тлумаченні ідей героя, яке стає запереченням попередніх тверджень.

Драматург зображає два віддзеркалення однієї ситуації з різних кутів зору у діалогах чотирьох дійових осіб (Святослава Тогобочного і Петра Тогобочного та Святослава Тутешнього і Петра Тутешнього), які дзеркально відображають власні протилежності, підкреслюючи різні прояви абсурду.

Форми художнього втілення обумовлюються концептуальним абсурдом п'єси, що охоплює різні аспекти сприйняття, вираження та оцінок. Драматург закодує абсурд у зовнішніх перипетіях, оскільки безжальний підпільник Святослав Тутешній домовляється про підміну зі своїм двійником-опонентом Святославом Тогобочним з метою перевірки ідейної

стійкості своєї нареченої, проте випадково передає йому вибуховий пристрій, пошуками якого він займається на балі-маскарадї. У цьому контексті важливими виявляються спостереження П. Паві над сутністю маскування у драмі: «Ідейна та драматургічна функції перевдягання надзвичайно різноманітні, хоча вони зазвичай спонукають до думок про реальність і очевидність (Маріво), ідентичність людини (Піранделло, Жене), показ правди» [334, с. 243]. Виразного абсурдного значення набуває блазенське перекидання дійовими особами жакета з вибуховим пристроєм, організоване внаслідок втручання розпорядника балу у перебіг драматичної дії.

Абсурд виражається і у внутрішніх колізіях, які переживає Тереса під впливом протилежних ідеологічних вимог, які асоціює із образом Святослава, та власних почуттів, які вона піддає раціоналізації, умоглядно перевіряючи їхню інтенсивність усіма можливими болісними випробуваннями, апофеозом яких стає відмова героїні від самої себе задля догодження об'єкту свого кохання й виконання будь-яких злочинних, протиприродних, аморальних вимог, спроектованих нею самою. Абсурдність зображення підсилюється через намагання Терези обґрунтувати правильність відмови від власної волі, через її зусилля довести силу свого почуття демонстрацією готовності до будь-яких моральних деформацій і відповідних дій, через намагання героїні догодити різним Святославам, яких вона сприймає за одну особу, хоча вони виступають виразниками несумісних ідей. Раціоналізації Тереси виправдовують будь-яку абсурдність, яка виникає у її свідомості внаслідок впливу зовнішніх подразників та її хворобливих фантазій.

Полковник проголошує тези, які формують ідейну основу художньої структури п'єси. Герой визначає несумісність ідей близнят як результат світоглядного розколу, утверджує їхню протилежність як запоруку їхньої майбутньої зустрічі, як способу досягнення стану беземоційного нищення, репрезентованого самим полковником. Драматург дискредитує саму сутність ідей, оскільки зосереджує увагу на гіпертрофованих неоднозначностях і суперечностях.

Свідомість дійових осіб стає простором для ідейних експериментів, у яких драматург виокремлює різні аспекти. Полковник виправдовує беземоційне знищення, натомість один із близнят стає прихильником фанатичної боротьби за національне визволення, інший пропагує утопічне непотворення в умовах національного геноциду, Тереса взагалі відмовляється від ідейного самовизначення, пристосовуючись до одного чи іншого близнюка. І полковник, і Тереса парадоксальним чином зводять воєдино протилежні ідеї близнюків через акценти на інших планах зображення: полковник супроводжує виникнення різних ідей близнюків появою єдиного страху загибелі, для Тереси ідеї стають відносними і взаємозамінними внаслідок зосередження на особистостях носіїв ідей.

Творові «Дійство про велику людину» (1948) І. Костецький дає визначення містерії. Ю. Корибут (І. Костецький) стверджує: «В 20-му сторіччі містерія вступає в добу свого ренесансу...» [220, с. 259]. У назві п'єси письменник фіксує відсилання до середньовічних дійств-містерій. Неоднозначним, алогічним перетворенням героя автор надає містерійного значення; він представляє дивні перевтілення як закономірні процеси, не розкриваючи внутрішніх закономірностей. Драматург підкреслює автономність художнього твору, який має визначену логіку розвитку, що обумовлює певні внутрішньоструктурні характеристики п'єси. Дійові особи твору з певними застереженнями називають п'єсу трагедією чи вказують на умовні, вигадані ними, ознаки трагедійності, що, так само, як і авторське визначення, підкреслює відповідну тональність в інтерпретації відтворених ментальних та емоційних конструкцій, поєднаних химерними та еkleктичними ідейними трансформаціями. Переконливим видається визначення твору «Дійство про велику людину» як драми абсурду, оскільки зображені перипетії охоплюють різні стани свідомості, що формують багатоманітні віддзеркалення, помножені карколомними варіаціями сприйняття дійових осіб з виразними іронічними комплікаціями.

Твір І. Костецького «Дійство про велику людину» продовжує експерименти письменника із художнім втіленням естетики абсурду. Абсурд у творі драматурга стає відображенням глобальної ідеологічної кризи, спричиненої Другою світовою війною. Сам драматург спочатку опинився в німецькій окупації, потім був вивезений на примусові роботи у Німеччині, де й залишився після війни. Апелюючи до масштабності відтворених у п'єсі перипетій Ю. Шевельов називає «Дійство про велику людину» твором «напіввепічного характеру» [500, с. 507]. За допомогою естетики абсурду письменник зображає знакові процеси, які відбуваються у свідомості дійових осіб та спричинюють хаотичну трансформацію зовнішньої реальності, руйнуючи поняття визначеності, логіки розвитку, причино-наслідкових зв'язків тощо. Принципи художньої алогічності з нелінійними механізмами та закономірностями розгортання визначають особливості структури п'єси.

Абсурд у драмі виконує не лише художню, але й важливу змістову функцію, оскільки відтворює втрату глобального смислу у масштабах всього світу внаслідок насадження й прийняття ідеології фашистів значною частиною цивілізованого світу, що поставило під сумнів його цивілізованість. Герої драми висловлюють негативні переживання, визначені глобальним розчаруванням й втратою тих основоположних моральних підвалин, що окреслювали межі, які людству, на думку дійових осіб, не варто переступати, аби не втратити людської подобі. Ю. Ковалів стверджує: «Глухий кут семантичної та екзистенційної кризи спонукав

до потреби з'ясування проблеми «хто ми такі?», порушеної у наступній драмі-містерії «Дійство про велику людину», написаній у Міттенвальді, присвяченій пошукам іманентної сутності людини, її волі до життя та самоствердження» [200, с. 200].

Драматург конструює діалоги, у яких крізь нагромодження хаотичних і нескладних реплік дійових осіб, які подеколи виглядають достатньо сюрреалістично, простежується важливе смислове навантаження, що співвідноситься із відображенням кризових явищ масової свідомості. Подібні смислові нагромодження утворюють «палімпсестні відносини» [552, с. 21], за висловом К. Кібузинської, які формують нові художні контексти за рахунок суміщення різних значень. Естетика абсурду, яку використовує письменник, утверджує деформування і перевертання цінностей через поєднання протилежних за змістом явищ та ознак. Свиняче Вухо ідентифікує свою приналежність до злочинців, які перебувають у пошуках правди. Цілковита зневіреність Беднарського у можливостях подальшого цивілізаційного розвитку відображає екзистенційну безвихідь, у якій опинилося людство після війни. Водночас драматург зображає фальшиве возвеличення як інший аспект зневіри.

Ефекту іронічного зображення І. Костецький досягає, показуючи возвеличення і самовозвеличення Беднарського та його команди, які протиставляють себе безликим масам. Інсценізація уславлення робітника пошти, яку безуспішно розігрують дійові особи, стає парадоксальним підтвердженням людського змаління, оскільки крізь блазенську форму демонструється гранична внутрішня обмеженість героя. Подібна обмеженість у Беднарського асоціюється із відсутністю будь-яких цивілізаційних перспектив. У репліках Беднарського драматург підкреслює гіпертрофовані узагальнення, здійснені героєм. Характеристика, яку він дає робітнику пошти, має перебільшену суспільно-історичну проєкцію. Для Беднарського та його команди блазнювання стає способом протесту проти усередненості.

Драматург використовує прийом сюжетного випередження та подальшого уточнення, що створює передумови для розгортання драматичної дії. Поведінка Максимуса та його побут значною мірою підтверджують оцінки Беднарського. Водночас герой звершує дивні дії, які стають натяком на якісь потаємні замисли самоствердження, що приводять його до оселі Мартина. Письменник підкреслює моральну пригніченість подружжя Мартина і Таїси, спричинену різними формами психологічного безсилля героїв. Мартин підпорядкував своє життя творенню утопічних проєктів, а Таїса – безрадісному співіснуванню із ним. Важливим моментом у їхніх взаєминах виявляються спогади про ілюзії молодості

кожного з них, які перетворилися на негативні фантазії у теперішньому, своєрідним відгомоном яких стала химерна поява Максимуса, що постає у перевтіленому вигляді. Перевтілення відіграє важливу роль як спосіб зображення видимого і прихованого. Саме перевтілення драматург показує опосередковано – спочатку як міркування Максимуса про зміну зовнішнього вигляду у поєднанні з дивними роздумами на різні теми, потім – через сприйняття Таїси.

Серед тем, над якими роздумує Максимус, своєрідно окреслюється тема божевілья, оскільки герой намагається визначити межі цього стану, й здійснює неоднозначні узагальнення, які проєктує на реакції своєї дружини. Міркування героя визначаються його наміром залишити звичний побут та імовірними інтерпретаціями наслідків його вчинку. Беззмістовність звичного існування героя підкреслює «абсурдність бездумного життя, несвідомого вищої реальності» [538, с. 291], за словами М. Ессліна. І. Костецький вибудовує образ Максимуса через його самовираження та, підкреслюючи неспівпадіння видимого (удаваного) і прихованого смислу. Герой створює власну концепцію видимості власного існування, у якій він розглядає маскування, театралізацію, божевілья як певні стани, прийоми та етапи, що забезпечують можливості реалізації власних задумів із приховуванням їхнього справжнього значення, розмиваючи його для ідентифікації.

Максимус змінює буттєві парадигми: таємно залишає свою дружину, що викликає у героя асоціації лише із побутовими реаліями, на яких вона зосереджена, та потрапляє до подружжя Мартина і Таїси, що концентруються на власних ілюзіях, спрямованих до створених ними ідеалів суспільного чи особистісного характеру, які викликають негативні емоції героїв та відповідні деструктивні стани свідомості через неможливість їхнього втілення. Внутрішня деструкція, яку Мартин і Таїса сприймають як зворотний бік їхніх ілюзій, стає способом існування героїв, оскільки таким способом вони зберігають ефемерний зв'язок зі своїми зруйнованими оманами.

Письменник представляє у п'єсі певні часові відтинки як атрибути реалізації визначених смислових категорій: дійові особи проголошують дванадцяту годину часом трагедії, а першу годину – часом комедії, тим самим підкреслюючи асиметричність їхніх співвідношень. Диспропорційність виявляється і у визначенні явищ, оскільки Беднарський вказує час розігрування трагедії, проте саме поняття розглядає у контексті блазнювання. Мандрівка Максимуса від першої до дванадцятої години засвідчує відносність та змінність станів героя твору.

Драматург відображає кардинальні зміни, які відбуваються із дійовими особами, як доконані факти, проте багаторазово змінює їхню

сутність за допомогою розмаїтих смислових нашарувань, які дають підстави для різних трактувань та їхніх неостаточних комбінацій, що підсилює ефект несподіваних перетворень. Т. Іглтон наголошує на можливостях ««сконструйованості» людського смислу» [180, с. 138]. Образ Максимуса співпадає з образом того принца, якого чекала Таїса, письменник підкреслює збіги, які виявляються символічними у контексті подальшого розвитку дії. Надалі Максимус взагалі перетворюється на харизматичного редактора, який стає новим суспільним ідеологом.

Драматург розумиває межі і відносність впливів у формуванні певних суспільних феноменів та особистісних трансформацій. Максимус стає парадоксальним втіленням тих якостей, у відсутності яких його звинувачував Беднарський. У фіналі п'єси Беднарський наголошує на своїй виключній ролі у перетвореннях Максимуса на велику людину; він стріляє у нього, сприймаючи його як конкурента у проявах величності.

Максимус стає успішною реалізацією ідеологічних замислів Таїси, проте задум створення президента, яким стає герой, належить Валентині, що демонструє наміри створення поточної для дійових осіб реальності. Таїса виконує у драмі неоднозначні функції: з одного боку вона міняє неуспішного Мартина на Максимуса, якому віддає його проекти, спрямовує та приводить його до слави, з іншого – її взагалі ніколи не існувало.

І. Костецький використовує своєрідні форми масок, що надає зображенню відносності та абстрактності, які виражають реакції народу, що по-різному резонують із промовою Максимуса. Промова героя та її сприйняття масками з народу має контрверсійний характер, оскільки він виступає супроти війни і одночасно до війни закликає. Упродовж розвитку драматичної дії драматург тричі вводить висловлювання масок з народу, які представляють варіації їхніх первинних висловлювань та оцінок. Р. Барг стверджує: «Це притаманне людині заняття – обмірковувати і вирішувати – є найважливіша функція античного хору» [49, с. 24]. Хор масок з народу у п'єсі І. Костецького виконує подібну до античного хору функцію оцінювання.

Явища маскуванія драматург застосовує як істотні структурні компоненти п'єси (у випадку, коли маски та явище замаскованості відіграють роль розмежування видимого і прихованого змісту, який визначає сюжетне оформлення твору) і як важливі атрибути художнього втілення (самі дійові особи вказують удаваність розіграваних ними подій, ситуацій, розглядають маскуванія як способи вираження відмінних якостей тощо). С. Павличко надає поняттю маски у драматургії письменника концептуального значення: «Це був театр масок, де герої – не типи, не характери, взагалі не люди, а просто маски героя» [336, с. 349]. Маски у п'єсі драматурга



втілюють знеособлений зміст і водночас виражають узагальнені ідеї, ознаки і прикмети доби.

Драматург змішує події із різних площин – відображеного, сфантазованого, неіснуючого та їхніх різних сполучень. Таїса повторює репліки, сказані Мартину, переоцінює свої стосунки із чоловіком та безрезультатність його діяльності вже у ролі дружини Максимуса, хоча вона не є нею, і взагалі Таїси не існує.

Письменник використовує першу інтермедію, у якій діють дівчина і місяць, для осмислення теми війни і миру на іншому рівні – через посилення абстрактних узагальнень.

Дія другої днини зосереджується навколо відлюдництва Максимуса. Промова героя, у якій він висловлює власні переконання і вірування, дискредитує його уявлювану величність та зводить її до химерної матеріальності. Метою його відлюдництва постає ментальна праця, яка, як вірить герой, спрямована на формування рятівних ідеологічних опор, що створюють противаги глобальному руйнуванню. Водночас Максимус апелює до особистісного егоїзму, який герой вважає руйнівною силою збереження світу.

Дія п'єси розгортається через одночасне піднесення та знецінення ідеї величності людини. У контексті розкриття самообманів Максимуса про власну величність, штучність його перетворень та підміни із привласненням здобутків Мартина, які він здійснив навіть не з власної волі, а під впливом інших дійових осіб із сумнівної реальності (Таїси, якої не існує, Беднарського, який проголосив закінчення свого існування для інших дійових осіб), несамостійність Максимуса-президента (Валентина на тлі чудернацької історії власного життя розкриває свої дивні амбіції з приводу створення президента, а Максимус постає як її творіння), порятунок Максимуса заради людства та подальше повернення героя до його буттєвих першопочатків набувають підкресленого іронічного значення.

Герой у ролі відлюдника створює одну із важливих граней образу великої людини, що своєрідно консолідує усіх дійових осіб через вираження їхнього власного ставлення до поняття величі та обумовлених і опосередкованих дій. Дії Валентини, які спрямовані на повернення політичного статусу Максимусу та захисту героя від змовників, забезпечують їй центральну позицію у цій дії.

Змова та її оцінки мають неоднозначний характер, оскільки дійові особи проголошують взаємозаперечні твердження у різних контекстах. Драматург показує боротьбу та протистояння заколотників. Валентина ідентифікує Тормокро як представника змовників, що викликає у неї сильне занепокоєння: «Але тоді це з такої опери, що навіть і я не мала підозри. Незмірениий океан найфеноменальнішого сукинсинства»

[231, с. 203]. Сама Валентина також репрезентує змовників: «Я агентка великої змови. Велика змова ухвалила тебе кликати на найвищий пост у суспільстві» [231, с. 213]. Подвійність позицій дійових осіб, яка презентується як закономірне явище, підкреслює розмивання меж їхньої самоідентифікації та граничної відносності і мінливості зображуваного.

Максимум підтримує ідею загальної справедливості, але виступає супроти державного будівництва. Валентина проголошує Максимуму план змовників, який нагадає комуністичні гасла: встановити вселенську справедливість і свободу, одержати контроль «над усіма джерелами енергії» [231, с. 213], «замінити собою державу» [231, с. 214]. Єдиним аргументом повернення Максимума у політику стає підміна і привласнення ідей героя його супротивниками.

Дійові особи використовують час та стани власної життєдіяльності задля визначених театральних ефектів, що виявляються результатами конструювання химерних реальностей, у які переміщуються дійові особи заради формування абстрагованих втілень та відношень. Валентина визначає специфічні ознаки часу, які увиразнюють відносність і ризоморфність будь-яких відтворених явищ та змінюються у залежності від дій героїв та створених ситуацій.

І. Костецький застосовує складні сюжетні перипетії, алогічність, відносність, розрізненість яких утворює своєрідні змістові сув'язі. Мімі, перейменована в Арівану, зізнається Максимуму в коханні і виявляється єдиною ланкою, що поєднує його зі світом; Таїса помирає; Валентина проголошує намір повернути Максимума у суспільне життя задля дієвої реалізації його величності. Водночас драматург використовує деякі детективні елементи задля ускладнення драматичної дії, завдяки чому неоднорідний розвиток дії відбувається у різних напрямках, які, проте, регламентуються розгортанням дійства про велику людину.

У нагромадження абсурдних діалогів письменник вкраплює адекватні до суспільно-історичних реалій висловлювання дійових осіб. Таким способом драматург показує смислову вичерпаність та водночас підкреслює багатоманітні можливості для пошуку ідеологічних альтернатив, підтвердження чого автор закодує і у розгортанні драматичної дії, оскільки за визначеними і видимими перипетіями і смислами криються інші. Л. Залеська Онишкевич утверджує мистецьку прозірливість драматурга. Вона відзначає: «Дійство про велику людину» Костецького включає певне наświetлення містерії часу, із прогресивним і регресивним напрямом (міт вічного повернення і віднови), і з циклічною побудовою подій» [166, с. 27]. Концентричність розвитку драматичної дії обумовлюється проблемою перевтілення героя у велику людину, що складається з різних етапів та розвивається у різних площинах.

Валентина міняє місцями Максимуса і дійових осіб, які називають себе злочинцями, заганяючи їх на скелю, що сприяє їхньому подальшому перетворенню на добросесних громадян у сприйнятті інших. Драматург показує зворотну сторону керування людською свідомістю, показуючи увесь механізм маніпуляції учасникам психологічних експериментів. Валентина із самої себе робить об'єкт для їхнього поклоніння, маніпулює ідеологічними гаслами, змушуючи дійових осіб залишитися на скелі і загинути з відчуттям фальшивої гідності. Водночас Валентина пропонує героям театралізований спосіб порятунку із театралізованої дійсності. Максимус продовжує свою перервану відлюдництвом функцію лідера-ідеолога уже у нових умовах, в іншому стані свідомості та в іншому статусі. С. Кримський, Ю. Павленко стверджують: «світи феноменальний і трансцендентний опосередковуються третім світом – світом нашої культури, і тільки в ньому і через нього розкриваються нам» [240, с. 10]. Для дійових осіб п'єси театралізація стає способом подолання суперечностей буття.

Друга інтермедія, дія якої відбувається у суді, формується абсурдними ситуаціями з акцентуванням особливої уваги на дрібницях, псевдофаховості, дивно вмотивованому присудові. Маски дійових осіб символічно вказують на приховування реального змісту. Драматург підкреслює абсурдну запрограмованість драматичної ситуації. З двох героїв інтермедії одного письменник визначає як брехуна. Натомість перша фраза судді, який виконує роль іншого учасника, задає тональність усієї інтермедії, уміщуючи її перебіг у визначених брехнею рамках. Суддя проголошує: «Ми злочинці. Коли ми не хочемо говорити правду, то ми злочинці» [231, с. 217].

Третій день п'єси пов'язується із розкриттям прихованих значень та смислів у безпосередній проекції на дійство про велику людину.

Максимус у душі великих звершень утврдує ідею про остаточне подолання деструктивних тенденцій. У розмові з Валентиною він стверджує: «Офіцерня була назверх вийшла після закінчення війни. Ми з тобою знов її усунули. Назавжди» [231, с. 221]. Герой висловлює міркування про знищення деструктивних явищ, що, на його думку, призвело до їхнього тотального неіснування через подальшу відсутність боротьби. Таким способом Максимус розшифровує постійно повторювану різними дійовими особами фразу «Ми злочинці» [231, с. 217]. У риториці Максимуса І. Костецький підкреслює алюзії на радянську дійсність, на що вказують доведені до абсурду апеляції героя до концепції безконфліктності та нібито створене ним «вселюдське суспільство» [231, с. 223]. Прикметною ознакою твору виявляється акцент на абстрактних формах, у яких окреслюється радянський тоталітаризм, натомість фашистський тоталітаризм залишається за межами художнього зображення.

Драматург увиразнює постійну амбівалентність оцінок Максимуса, відсутність визначеної позиції героя. Герой або засуджує свої вчинки та продовжує їх здійснювати, або подає суперечливі і взаємовиключні тлумачення певних явищ та ситуацій. Подібне роздвоєння виявляється в оцінках ув'язнення Мартина та власної суспільно перетворювальної діяльності Максимуса.

Максимус утворює втрату смислу через відсутність конфліктів після усунення призвідців війни. Валентина, яка виступає у ролі модератора дійства, підтверджує ідею Максимуса про безконфліктність як відсутність руху. І. Костецький несподівано змінює смислові акценти, коли Максимус ідентифікує Валентину як велику людину. Натомість Валентина розглядає лише цілісний образ самого Максимуса, у якому підкреслює кретинизм як зворотний бік його величності. Тим самим вона також вказує на роздвоєння Максимуса, розкриваючи взаємовиключні протилежності в особистісній характеристиці героя, що співіснують за рахунок почергового заперечення.

Максимус виявляє причини власних дій відчуттям суспільної доцільності: він привласнив здобутки Мартина, кинув його у в'язницю, відібрав його дружину, скористався можливостями для суспільного перевороту, оскільки обставини були сприятливими для подібних діянь. Самоозначення Максимуса, згідно із яким він постає маріонеткою, чії дії визначаються різноманітними впливами, багаторазово підтверджується у процесі розвитку дії. І. Костецький іронічно зображає несамостійність Максимуса, яка дозволяла переступати моральні канони, як його великий здобуток. Псевдовеличність Максимуса, яку проголошує Валентина, засновується на фантазіях про його особливу роль: «На твої діла ти пішов не з власної волі. Ти був покликаний» [231, с. 226].

Максимус відокремлює різні образи творців створеної реальності. Максимус і Валентина виявляються різними проєкціями одне одного та двома творцями з різними функціями, різним соціальним рейтингом, що стає свідченням існування конфлікту, і, відповідно, руху. Таким способом драматург парадоксально спростовує й уточнює попередні міркування та твердження дійових осіб.

Водночас підкреслюється відносність зображення, яка простежується через акценти на театралізації, удаваності, грі дійових осіб та всієї відображеної ситуації.

Дія біля пам'ятника має символічне значення: знову показуються маски і подаються оцінки наслідків діянь Максимуса, що є варіаціями попередніх висловлювань масок. За масками приховується абстрактний зміст чи навіть його відсутність, замаскована у зовнішніх вираженнях, а саме явище маскування уточнюється висловлюваннями Валентини про ягнят і свиней.

Максимум підноситься над дією, вишуковуючи у масках джерело небезпеки, носієм якої виявляється Беднарський. З'ясування мотивів Беднарського зводиться до іронічного визначення умовних ролей дійових осіб у співвіднесенні до дійства про велику людину. Беднарський, який, як і його прибічники, називав себе останньою великою людиною, вистрілив у підборіддя Максимуму, який випадково опинився у статусі великої людини, а Беднарський дав першопоштовх для його перевтілення. Водночас драматург крізь нагромадження абсурдних пояснень розкриває певні логічно вмотивовані причини, які також виглядають химерно посеред суцільного абсурду. Валентина розкриває причини зникнення Беднарського та, відповідно, і його пострілу у Максимума, змовою з офіцерами, яких подолав Максимум.

Якщо упродовж розвитку дії п'єси зберігається абстрактність зображення місця, часу дії, істотна невизначеність ідеологічних та суспільних реалій, то у фіналі твору відбувається конкретизація. Війна відбулася після перетворення Максимума із поштового робітника на велику людину; під час війни велика людина, очевидно, ховалася на скелі; після війни велика людина стала президентом за допомогою певних злочинних дій.

Ретроспекції Максимума, обумовлені вказівками Беднарського на певні деталі, які розкрили президенту пропущені фрагменти цілісної картини, схожі на марення, у яких він поєднав воєдино усі пройдені героєм віхи. Його головне прагнення, яке визначило розгортання усіх подій, пов'язаних із діяльністю великої людини, зумовлювалося намаганням видертися за межі примітивної рутини. Замість того він опиняється у цілковитій зовнішній залежності, одержуючи фальшиву велич в обмін на самого себе. Блюзнірські сцени, які використовує драматург, засвідчують, очевидно, відчуття безсилля.

Письменник доводить до абсурду одну із ідей Максимума й відображає її утопічну альтернативу. Валентина озвучує цю ідею: «Він гадає, що світові можна заборонити бути паскудним» [231, с. 243]. Звенибудьло пропонує інший шлях всесвітнього удосконалення: «Подолувати паскудство варт починати із себе» [231, с. 243], «Коли кожен окремий так скаже собі, то й не буде більш нікого, хто спокушатиметься порядкувати життям інших» [231, с. 244]. Водночас увага акцентується на важливій особливості альтернативного підходу, яка являє собою своєрідну трансляцію ідеї в маси через приклад самого президента.

Продовження дискусії між Валентиною і Звенибудьлом зводиться до міркування про щастя, яке вони намагаються ідентифікувати через прагнення або ж його реалізацію. Зрештою Звенибудьло проголошує істину («щастя то всього тільки чисте сумління» [231, с. 246]), яка призводить до

активізації Максимуса та здійснення ним відповідних дій. Таким способом підводиться основа під повернення Максимуса до його початкового стану та реабілітацію й возвеличення Мартина.

У фіналі драматург використовує прийом зміни сюжету й змішує реальність п'єси зі сценічною реальністю, коли дійові особи водночас виконують функції виконавців їхніх ролей. Дійові особи показують механізм конструювання позитивної розв'язки, тому загибель Таїси відміняється, а її існування ставиться під сумнів. Розіграні сцени, на думку Валентини, стали демонстрацією принципу «очищення пристрастей за допомогою страху й спочуття» [231, с. 248]. Валентина пропонує визначити відображене дійство як трагедію, але без загибелі героїв. Дійові особи упродовж розвитку дії постійно вказували на трагедійний час, що відображав певні переламні моменти.

Змішування часових і просторових площин відбувається по-різному для різних дійових осіб. Для жінки, до якої повертається Максимус, взагалі нічого не змінилося за винятком деяких деталей. Вона прожила звичний день свого сімейного життя, натомість Максимус пережив усі перипетії та перетворення впродовж передвоєнного, воєнного, післявоєнного часу. На своєрідний зв'язок між реальністю жінки і реальністю Максимуса вказують повідомлення про зречення президента, згадки про новозбудовані будинки та інформація про чотирьох відлюдників.

Епілог, який проголошує Звенибудьло, концентрує ідеї, які стають неоднозначним підсумком певних відображень та міркувань, охоплюючи різні площини віддзеркалення. Звенибудьло проголошує полемічні твердження: краще жити спогадами, ніж повторювати усе спочатку; конфлікт є ознакою щастя; чужу балаканину краще не слухати тощо. Водночас він пояснює значення повторів у п'єсі, які відіграють роль структурних елементів у конструюванні наскрізних значень за допомогою семантичної інтерференції.

І. Костецький іронічно подає додаткову інформацію про п'єсу, що актуалізує фігуру самого автора: «Читано її прилюдно лише один раз, у невеличкому гурті приятелів та знайомих. Із зауважень автор пам'ятає тільки два. Одне було запитом: чому Валентина так багато лається? Друге становило твердження, що в того, хто написав таку річ, на місці, де люди мають звичайно серце, – дірка» [230, с. 11]. С. Гречанюк підкреслює незвичайність художньої манери драматурга та його мистецький вибір: «Це дивний, насправду дивний модернізм, і сам Костецький був свідомий того» [121, с. 16]. Ю. Барабаш [46] розглядає творчість І. Костецького у контексті модернізму.

І. Костецький використовує абсурд як спосіб відображення розрізень, химерно з'єднаних воедино. Драматург штучно створює

причинно-наслідкові зв'язки між непов'язаними чи умовно пов'язаними явищами, що забезпечує формування специфічної художньої цілісності із різнорідними ознаками, які не підлягають лінійній інтерпретації, а вимагають визначення багатоманітних смислових та художніх співвіднесень.

Драма «Дійство про велику людину» представляє художнє конструювання компульсивних станів свідомості дійових осіб, які визначили формування специфічних художніх реальностей твору, їхніх взаємовпливів, взаємоперетинів, взаємозаперечень, що утворили різні змістові параметри та їхні відповідні художні відображення.

У творах І. Костецького втілені різні процеси, які відбуваються у свідомості дійових осіб та віддзеркалюють зовнішні і внутрішні трансформації. Драматург вдається до змішування різних площин і сфер драматичного відображення, що створює багатозначні смислові та художні комбінації.

Драматург підкреслює штучність художніх побудов, які ґрунтуються на естетиці абсурду, що сприяє формуванню нових рівнів відображення свідомості. Поетика абсурду, як конститутивний складник художньої структури драм «Близнята ще зустрінуться» та «Дійство про велику людину», визначає аглютинативні форми відображення свідомості, які включають сполучення реальностей різних дійових осіб та їхнє штучне взаємопроникнення, що генерує непрогнозовані ірраціональні смисли; поєднання різнорідних частин драматичної дії, які утворюють багатозначні співвідношення із художньої цілісністю; конструювання складного драматичного конфлікту, у якому хаотичні сполучення розрізнених складових компонентів у процесі їхніх численних комбінацій сполучаються у багатозначну єдність.

Сфера свідомості, у якій акцентується увага на проєкціях одивнених внутрішніх та зовнішніх реалій, стає простором драматичної дії та замикає дію у цьому просторі, що фрагментується на різні варіанти індивідуальних свідомостей дійових осіб й утворює інтерференційне поле, визначаючи нову сутнісну художню цілісність.

#### **5.4. *Метафізична свідомість у драматургії І. Огієнка***

Філософські містерії І. Огієнка (митрополита Іларіона) представляють художню концепцію духовного розвитку людини. Драматург відтворює складний внутрішній процес формування вищого смислу буття, що показаний як велике таїнство. Автор окреслює етапи внутрішніх перетворень людської душі (свідомості), розгортаючи метафізичні обшири її існування. Драматург істотно розширює межі художнього зображення, утворюючи

сферу абстрактних понять і конструкцій, що набуває домінуючого значення у вигляді першооснови фізичного втілення.

У назві трилогії «Житейське море» Івана Огієнка відображаються смислові домінанти, що визначають зміст усіх трьох творів, виокремлюючи глибинні засади й закономірності людського існування, яке, як покаже драматург, є неосяжним, непередбачуваним. Трилогія «Житейське море» складається із містерій «Народження людини», «До Щастя!», «Остання хвилина». Трилогія представляє цілісне уявлення митця про формування душі, її земне життя та повернення до Творця. Драматург простежує етапи перетворень у різних життєвих циклах, що зумовлюються боротьбою земного і духовного, швидкоплинного й вічного, примарного та істинного. Він відображає найважливіші стадії розвитку людської душі від народження до зрілості, яка настає у результаті світоглядної кризи і визначення нових моральних пріоритетів, та, нарешті, до фінального усвідомлення сутності людського буття, яке визначається духовною саморепрезентацією.

І. Огієнко показує шлях людської свідомості до розширення меж самопізнання і світосприйняття через різноманітні випробування, які вщент руйнують сформовану картину світу, тим самим створюючи передумови для подальшого розвитку й духовного самовдосконалення. Митець у «Житейському морі» представляє перипетії людського існування як можливості для усвідомлення колосальних перспектив еволюції людської душі, яка, проходячи складний шлях внутрішнього становлення, наближається до осягнення своєї істинної сутності.

Перша частина трилогії «Народження людини» представляє процес формування передумов втілення людської душі у земному світі [21; 23]. У цьому творі людська душа, яка перебуває у передсутнісному стані, одержує можливість побачити, які складні завдання за несприятливих умов доведеться їй вирішувати у фізичному втіленні. Драматург показує ситуацію складного вибору, оскільки у творі духовний розвиток пов'язаний із необхідністю долати власні внутрішні обмеження та зовнішні суперечності.

І. Огієнко у містерії «Народження людини» створює масштабну картину безмежного Всесвіту, який є Господнім творінням, – увесь створений світ пронизаний Духом, засновується на найвищих законах правди і любові. Зображується свідомість (душа), яка сприймає усе створене, і водночас є його частиною. М. Тимошик стверджує: «Маючи, на перший погляд, простий сюжет, зміст якого визначали, власне, назви поем, основне смислове навантаження тут несуть глибокі авторські роздуми про сенс людського буття, про призначення людини на землі, про вибір справжніх і фальшивих духовних та моральних цінностей, який завжди стоїть перед нами» [443, с. 398]. Одна із найважливіших настанов



у творі, яка визначає правильність існування, полягає у відмежуванні душі від зла. Зло постає у вигляді негативу, який може впливати на душу та її видозмінювати, спричинюючи її занепад, руйнуючи зв'язок із духовною сферою. Відповідно, із самого початку містерії окреслюються протиборчі сили, які втілюють протилежні принципи, що увиразнюватимуться з розвитком дії, – творення та руйнування.

Господь у містерії є втіленням ідеї абсолютного творення та знання, втіленням глобального розуму, який керує усіма процесами через розгортання творчої енергії в усіх напрямках. Цілком виразний перегук із Книгою Буття («Я Слово прорік, – і створив Ним Вселенну...») [300, с. 11]), вказує на усвідомленість процесу творення, на всеосяжну свідомість, яка організовує всесвіт. Божественна свідомість формує і визначає простір для вияву усього сущого й забезпечує його функціонування у глобальній цілісності. Тому конкретизовані образи поєднуються із абстрактністю зображення, яке охоплює насамперед царину духу, що стає фундаментальною основою для розкриття проявленого світу у драматурга.

Письменник протиставляє духовне і фізичне, але водночас зображає фізичне як необхідну частину цілісності. Людина не може зрозуміти усю величність Божественного задуму через свою крихітність у масштабах всесвіту. Все підпорядковується вищим закономірностям, зокрема змінам циклічності і взаємопереходів, початку та закінчення. Водночас людина є рівноправною частиною великої цілісності, де всі складові перебувають в органічній єдності. Еволюція душі відбувається через поступове накопичення й поглиблення розуміння тих процесів світовпорядкування, частиною яких є вона сама.

У творі постійно зіставляються масштаби творення у межах всесвіту та особистісного існування, яке призводить до розуміння духовної основи людського життя та сприяє єднанню зовнішньо розрізаних фрагментів. Божественне творення протиставляється передсутнісному станові: «Світи всі на хвалу, / На радість Господню, / Бог ними помалу / Наповнить безодню» [300, с. 13]. У містерії І. Огієнка творення являє собою безмежний і неоглядний процес, підпорядкований глобальному розумові. Утверджується ідея нерозривного зв'язку людини із Богом та всесвітом, душа людини, її свідомість є тією ланкою, що забезпечує єдність: «Душа у Вселенній / Зливається з Богом, / Й віки незчисленні / Раює Чертогом» [300, с. 13].

І. Огієнко використовує прийом художнього контрасту для увиразнення протиборчих сил. Спочатку драматург змальовує величні картини Божественної слави та могутності. Потім він вносить дисонанси. Подається зображення усіляких випробувань та страждань, яких люди зазнають у земному житті, та альтернативи нібито кращої, але насправді руйнівної своїм

негативом. Ангел говорить про оберігання людей від омани та обману, задля того, щоби вони зберегли свою божественну сутність.

Образ веселки, який двічі з'являється у першій дії, символізує гармонійність, впорядкованість та красу небесного світу: «Загоряється тихо Господня Веселка, і грає над всім кольоровим півколом, – знак Божої Ласки й Опіки над Всесвітом» [300, с. 12]. І. Огієнко для зображення небес використовує своєрідні предметні образи: «Пахучі квітки, немов килим барвистий, вкривають Чертога, – простору Небесну Палату», «З Престолу Господнього видно безмежну Вселенну, навколо скрізь Зорі грайливі свічками палають, і слухають пильно Слово Творцево» [300, с. 11]. Але всі ці картини зринають лише на мить, оскільки звучить лише Голос Господа, що вказує на домінування свідомості над предметністю.

Друга сцена називається «Присуд Господній», що означає певні закономірності, яким підпорядковується усе суще. Як показано у творі, ці принципи світовпорядкування мають універсальний самоорганізований характер. Завдання душі, що втілюється на землі, – зрозуміти їх, здобуваючи земний досвід, який глобально спрямований на самопізнання істинної сутності людини як усвідомлення зв'язку зі сферою духу.

Відтворення безперервних перетворень, постійного руху обумовлює принципи організації драматичного дії у містерії. Ангел говорить: «Творителю, з Твоєї волі / Душа прийшла на Всесвіт знову: / Чи йти до земної юдолі, / Чи в інший Світ по Твому Слову?» [300, с. 17]. У містерії душа людини зображується діалектично: вона має право вибору, має свободу волі, її чекають випробування, щоби виявити її вибір, вона пов'язана із Богом, у неї великі можливості для пізнання, але вона не може збагнути Божественний задум.

Драматург утверджує непізнаність і непередбачуваність людського існування, сутність якого розкривається у самому факті існування та у його динаміці: «Страшне новим Житейське Море, / Його не легко перейти, – / Та все Людина переборє, / Коли простує до мети» [300, с. 17]. Мета, яка у містерії визначається досягненням духовного смислу, є тим фактором, що визначає шлях і водночас допомагає його пройти у складних перипетіях становлення.

У містерії визначається найважливіша проблема вибору. Душа людини обирає між творенням і руйнуванням. Вона долає певні обмеження, які доводять оманливість і поверховість земного (ментального) сприйняття, що виглядає дуже переконливим, оскільки оперує найбільш очевидними характеристиками фактів, за якими завжди криється глибший смисл, що, насправді, розкривається у цілком непередбачуваних колізіях. Душа у стані еволюції вчиться розуміти внутрішні механізми явищ, які стосуються

і свідомості людини, і зовнішніх взаємодій. Її свобода волі забезпечує можливість вибору, але усвідомлений вибір, завжди є результатом поглибленого розуміння власних емоцій, думок, дій та їх наслідків, й переходу від жорсткої залежності від матеріального до розкриття духовної основи усіх явищ і внутрішньої природи самої людини.

Проте, І. Огієнко наголошує на неможливості пізнання Божественного задуму через обмежені ресурси: «Та все ж збагнуть Мою Істоту / Ніколи смертний не спроможе: Він всіли зміряти марноту, / Але обнять неси́лі Боже!» [300, с. 19]. Драматург підкреслює неспівмірність масштабів людського і Божественного: «Людина навіть досконала / Усе ж істотою – Людина, / І до святого Ідеала / Вона – до Світу порошина!» [300, с. 19]. Тому існування людини, яка з досвідом здобуває здатності пристосовуватися до земного життя й використовувати найбільш очевидні матеріальні можливості, є шляхом до розуміння обмеженості такого пізнання й відчуття безмежності непізнаного, що руйнує принципи і структуру земного життя, без яких воно неможливе, тим самим розкриваючи нові перспективи на певному етапі людської зрілості й відповідної трансформації.

І. Огієнко відображає передумови земного втілення душі: Бог постає у вигляді всеприсутності, яка визначає основні принципи існування; сили творення та руйнування водночас символізують і внутрішні імпульси, які впливатимуть на вибір душі, й визначають зовнішнє протиборство добра і зла; через збірний образ Землі, яка потерпає від негативних проявів, формується необхідність приходу пророка.

Для показу переходів між світами – небесним і земним – драматург використовує своєрідні художні форми, показуючи взаємопереходи між конкретним та абстрактним зображенням. У фіналі другої сцени, яка завершується голосами із Землі, де панує розпач і страждання, поступово зникають картини Божественного світу.

Наступна сцена «Божий світотвір» характеризує цілісне сприйняття усього суцього. Драматург подає особливе розуміння сутності світопорядкування, поєднуючи конкретику із доволі абстрактним відображенням: «Безодня Всесвіту. Кругом Світи палахкотять, як ясні Зорі в нічку темну!», «І тільки й чути: Дух Господній могутньо дише в Світотворі!» [300, с. 22]. І. Огієнко передає власне розуміння творчої енергії, яка організовує всесвіт, надаючи їй абстрагованого вигляду через співвіднесення із такими явищами та процесами, як Дух, голос, дихання. Він наголошує на усвідомленості процесів творення. Саме здатність до творення у різних проявах – від створення світів до духовного очищення під час проходження випробувань у земному житті – є основоположним принципом буття у містерії.

У містерії людська душа наближається до Божественного через творення. Проте, щоби стати творцем, людина повинна подолати страх і поверховість, які блокують творче самовираження, здійснення її земного покликання, й змушують обирати та зосереджуватися на негативних переживаннях, перетворюючи їх на єдину форму існування. Зосередженість на негативних станах, поверхові спостереження за зовнішніми перипетіями, без розуміння внутрішніх механізмів і мотивів, відривають людину від сфери духу, що робить її життя нестерпним та позбавленим смислу. Завдання ангелів у містерії полягає в тому, щоби сформувати в душі, яка має втілитися на землі, і яка лякається тих випробувань, що у спотвореному вигляді, маніпулюючи фактами, їй представляють сили зла, істинне розуміння і смисл призначення душі. Формування внутрішнього духовного осердя душі ще до її втілення на землі, дасть змогу не просто пройти через випробування, а й здобути необхідний досвід. Духовна сутність як невід'ємна основа людської душі, до якої апелюють ангели, а весь твір побудований на ідеї активізації цієї сутності, надає усьому зображенню осмисленості та усвідомленості.

Водночас письменник показує земне життя достатньо сумним і безрадісним якраз через обмеженість духовної самореалізації. Він наголошує на парадоксальності існування, говорячи про подвійність людської природи, що охоплює духовні і фізичні прояви. Людина не може осягнути глобального задуму, але повинна вдосконалювати себе, а саме – розкривати свою духовну сутність. Земне життя з одного боку створює передумови для забуття духовної сутності через насущні проблеми виживання, але з іншого – для розкриття духовного потенціалу, й усе залежить від того, який вибір зможе зробити людина і як ним скористається.

У творі показується процес формування душі, – з'являючись, одержуючи власне буття, душа опиняється у ситуації невизначеності, відкритості для пізнання, що водночас означає вразливість до проявів зла. І. Огієнко, зображуючи апофеоз Божественного творіння, показує і дисонанси у вигляді негативних імпульсів. З розвитком дії увиразнюється неспівмірність та невідповідність процесів творення і руйнування. Але і тут є певне розмежування, оскільки початок та завершення становлять у містерії одну із важливих закономірностей буття. Проте намагання зруйнувати та спалювати Божественне творіння через власну нездатність до творення, використовуючи негативні стани людської свідомості, насамперед страх, показується як приречене на поразку.

Постійний рух, динаміка та розвиток усього всесвіту й людини становить незаперечну основу існування в інтерпретації автора: «Уся

Вселенна вічно в русі, / І мусять рухатись і люди, / І цим ростуть вони на душі, / Й джерелом б'є життя повсюди» [300, с. 23]. Різні світи, про які говорить ангел-охоронець, дають різні перспективи для розвитку. З-поміж них Земля представляє собою місце небувалих випробувань: «Землею й досі Світ той званий, / Живуть там люди, як у борі, – / Увесь він здавна занедбаний / У всім Господнім світотворі» [300, с. 24].

Випробування, яких люди зазнають на землі, загартовують їхні душі, створюють можливості для їхнього нелегкого духовного вдосконалення. Душа у містерії, незважаючи на складнощі, хоче здобути новий досвід на землі, прагне розвиватися, долаючи перешкоди і суперечності. І. Огієнко стверджує ідею розвитку через боротьбу протиборчих сил.

Складна боротьба потрібна для того, щоб самостійно зрозуміти істину, яка, знову ж таки, асоціюється із творенням. Цим обумовлюється основоположний принцип буття: «Добро – не гріх – поклав в основу / Господь у Всесвіті Своім: / На нім снуємо всю будову, / На нім, на скелі мов, стоїм» [300, с. 26].

Ангел-охоронець у творі є носієм ідеї безмежності і всеохопності творення: «Зовсім нема Зла в Світотворі, – / Є брак Добра, не Зло, в Людині, / Як є брак Світла – Тьма в просторі, / Як є брак звуку на пустині» [300, с. 29]. Тим самим вказується на необхідність саморозвитку: добро, або ж творення, стає видимим через власне самовдосконалення, воно становить основу всього суцього. Відсутність або недостатній розвиток творчого потенціалу (добра) призводить до жакхливих наслідків – падіння рівня свідомості, необхідного для творення, замикання на негативних станах, які далі уже підтримують самі себе: «Нема самого Зла на Світі, / Де брак Добра, там Зло буає, / Буає ж холод навіть в літі, / Як хмара сонечко ковтає» [300, с. 32]. У містерії утверджується важлива ідея істинності добра і неістинності зла, що обумовлюється відповідними цим категоріям рівнями свідомості.

Чим вищий рівень свідомості, тим більше можливостей для розуміння внутрішніх механізмів, закономірностей, причин і наслідків, й водночас можливостей для творення та усвідомлення необхідності реалізації творчого потенціалу. Чим нижчий рівень свідомості, тим більше передумов для деградації, яка у творі показана як залежність від негативних проявів, що перешкоджають процесам творення. Письменник показує зло як відсутність добра (творення) через втрату здатності відчувати (переживати) духовний досвід. Це відбувається тоді, коли людина забуває про свою істинну природу, потрапляючи під вплив негативних станів. Драматург стверджує: страждання і негатив існують на землі, але людина не повинна через них забувати про свою істинну сутність, оскільки це робить страждання безкінечними та призводить до морального занепаду. Саме випробування дають можливість усвідомити власну духовну основу,

яка забезпечує розуміння того досвіду, який здобувається, для розширення меж свідомості. Усвідомленість стає тим фактором, який трансформує страждання у духовний досвід.

Драматург створює цілісну філософську концепцію впорядкування всесвіту – він стверджує принцип основоположності добра, але навіть його відсутність уявляє як можливість для саморозвитку, як шлях до усвідомлення необхідності й природності добра та його реалізації, оскільки все у кінцевому підсумку підпорядковується процесам творення, а зло, як ілюзорна форма, що базується на запереченні (руйнуванні) і немає самостійного буття, зникає: «Добро панує в світі всюди, / Його відсутність, Зло, часова, / І на Добрі зростають люди, / Воно бо – Всесвіту основа» [300, с. 29].

І. Огієнко глибоко осягає особливості буття людської душі, яка невіддільна від створеного світу, і є його частиною та, відповідно, підпорядковується тим же процесам, які визначають впорядкування всесвіту. Зокрема, спокій асоціюється із усвідомленістю, а рух – із діями, які випливають із цього усвідомленого стану, як необхідні передумови розвитку душі: «Душа розростає в спокої, / Бо спокій – плідна мати руху, / І всі плоди Душі святої, – / Міцна основа тіла й духу» [300, с. 30].

Бог уявляється у містерії як абсолютно досконала свідомість: «Господь – то Правда совершенна, Й немає й крихітки Зла в Ньому, – / І вийшла з рук Його Вселенна Пречиста в твореві святому!» [300, с. 32].

За допомогою образу Ангела-охоронця драматург вибудовує цілісне уявлення про сутність людського життя і перешкод на шляху його вдосконалення. Брехня та омана – це інструменти сил зла, які заплутують, збивають людей зі шляху. Свобода волі людини робить її вразливою до негативних впливів. Порушення закономірностей світовпорядкування призводить до нищення усього того, що вибудоване на неправдивій основі, виправлення подібних неправильностей достатньо болісне, але неминуче: «Бог дав Людині вільну волю, / Вона ж її на Зло пустила, / І щоб спинити цю сваволю, / Бог мусів людям втяти крила» [300, с. 33].

Людина піддається спокусам та омані, не розуміючи того, що робить чи не розуміючи наслідків, що ніяк не змінює відповідальності за вчинене. Проте людина є носієм духу, який пронизує увесь всесвіт і всьому надає смислу. У творі І. Огієнко визначає дві можливості: піддаватися спокусам, що означає внутрішню інертність та, зрештою, деградацію; та гартувати дух, що вимагає неймовірних зусиль і означає рух уперед й саморозвиток.

Одна із особливостей сприймання Божественної істини у містерії – це благоговіння перед величністю творення і здатність її побачити в усьому, тим самим утверджуючи власну єдність з усім сущим, усвідомлюючи рівнозначність і рівноцінність усього створеного: «Хто ж чує Всесвіту

основи, / Хто духом межі їх сприймає, / Такому Інженер будови / В останній кузці Сонцем сяє: // Господь Джерело Світоздання, / Господь Усесвіту Творець: / Комар дрібний й Зоря Порання – / Господь початок їм й кінець!» [300, с. 35].

Способом пізнання Бога є усвідомлення краси у створеному світі: «Пізнати Господнє всюди змога, / На кроці кожному – Краса, / Краса ж провадить нас до Бога, / Вона путь проста в Небеса» [300, с. 38]. Можливості для пізнання і самопізнання обумовлюються і розвитком наук, які підносять людський дух, розширюють межі людського сприймання та розуміння: «І Бог являється в Науці, – / Немов в свічаді...» [300, с. 40].

Весь твір побудований на принципі співіснування і боротьби протилежних ідей творення та руйнування. Сили зла намагаються у творенні відшукати негативні аспекти, і тим самим заперечити його й довести його неспроможність і непотрібність. Натомість Ангел-охоронець обґрунтовано доводить, що подібна руїницька ідеологія, якою би переконливою чи спокусливою не видавалася, насправді не має перспективи, оскільки базується на брехні та омані, якої реально не існує, хоча вона може видаватися дуже правдоподібною і навіть нав'язливою. Зате правда залишиться після того, як всі омани, облуди розсіються та щезнуть.

Ангел висловлює і своєрідне розуміння щастя, яке перегукується з ідеєю подвижництва, що базується на внутрішній цілісності та виконанні свого призначення, незважаючи на випробування: «Святому завжди сяє втіха, – / Його душевне почуття: / І радість сиплеться, як з міха, / Хоча б терпів він розп'яття...» [300, с. 44]. І виокремлюється ще один аспект щасливого життя – творча та радісна праця на благо народу.

У містерії стверджується ідея про подвійну природу людини, і свободу волі як невід'ємні і взаємообумовлені можливості самостійно обирати шлях й нести відповідальність за свій вибір. І. Огієнко все ж зводить подвійність до єдності – на вищому рівні сприйняття, що дає можливість побачити протиборчі сили, як органічні складові цілісності вищого порядку. Сутність людини, її вчинків зводиться до розуміння найважливіших основ буття, які засновуються на предковічній правді – вона залишається істинною та незмінною як сам факт існування творчої енергії, хоча форми вияву її можуть бути різними: «Одежа Правди все мінлива, / Але сама вона постійна...» [300, с. 53].

У містерії поступово окреслюються основні чесноти, які забезпечують зв'язок із Божественною сутністю і вберігають від оман: творчість, хоробрість, самовідданість, чесність, чисте серце та впевненість в обраному шляху. Усі перипетії духу, боротьба ідей розгорталися перед душею, що подорожувала на землю, як свого роду попередження про складнощі земного життя.

Протилежності, яких не оминати і не позбутися, постають як необхідні складові шляху до формування міцної духовної основи.

Зло в образі прерабливої жінки змальовує перед душою моторошні картини імовірної несправедливості на землі, коли правда паплюжиться, а зло розквітає. Душа, що зазнаватиме усіляких випробувань, зрештою зіткнеться зі старістю, коли розум нарешті вигостриться, а тіло стане немічним і обтяжливим для оточення. Боротьба тіла і духу також обумовлюється подвійною природою людини – матеріальною, що прив'язує її до матеріального світу, та духовною, що спонукає до досягнення високостей духу. Зло акцентує увагу на марноті усіх зусиль, оскільки немає нічого вічного. Образи Безнадії, Смерті, Духу Руїни-Комуніста залякують душу страхітливими картинами.

Сили Світла утверджують переможну ідею: Архангел Михаїл, Дух Добра, образи дівчини і парубка, що втілюють Здоров'я та Молодість, Кохання в образі дівчини, Любов до людей в образі смиренної та поважної красуні, Праця в образі робітника, Сонце в образі величного чоловіка, Місяць, Зорі, Надія надихають душу на земні подвиги, надаючи їй енергії, радості, сил та завзяття. Використовуючи засоби художньої умовності, І. Огієнко створює картини протистояння, які розгортаються перед душою: протиборство сил добра і зла досягає апофеозу, коли з'являється Війна, а їй протистоїть Наука. Монолог Науки – це своєрідний підсумок усієї складної боротьби за душу людини.

У фіналі твору стверджується перемога духовного начала, що означає зв'язок із Богом та вказує на сутність, яка становить смисл людського буття, розкривши яку, людина може досягнути вищої мети: «В твоєму серці буйне Щастя / Цвіте велично, вонне й красне, – / Сприймай його, Святе Причастя, / Воно повіки не погасне!» [300, с. 90].

Час вагань і боротьби необхідний душі для того, щоби, пройшовши їх, прийняти остаточне рішення, яке чітко визначає життєві пріоритети й надихає душу на великі звершення: «Не хочу маєтків, не хочу я царства, / Не хочу я довгого віку, – Не дай заблудитись в дорозі митарства, / Подай мені Правду сторіку!» [300, с. 96], «В оборону Господь дає зброю: / Його Правда незломна, мов криця, – / Найміцніший це панцир до бою, / Це всесильна Господня Десниця!» [300, с. 97].

Духовна сила і велич виявляється у служінні Богові та народу, що у творі «Народження людини» та й загалом у творчості І. Огієнка набувають конститутивного значення. Душа, яка пройшла усілякі випробування, до того, як втілитися в образі пророка на землі, сформувалася у своїй готовності виконати обрану духовну місію.

Філософська містерія «Народження людини» Івана Огієнка стверджує цілісну художню та духовно-релігійну концепцію, згідно з якою



людська душа має духовну сутність, що забезпечує нерозривний зв'язок із Богом, про який вона може забути, але який не може втратити, оскільки він становить основу існування й творення. Виняткового значення драматург надає осмисленню подвійної природи людини, що дає можливість їй існувати у земному, матеріальному світі і водночас прагнути до світу духовного. У цьому контексті драматург окреслює проблему свободи волі людини і відповідальності за її вибір – складні перипетії духу, життєві випробування, яких зазнає людина, сприяють її внутрішньому очищенню, підвищенню рівня свідомості через звільнення від оман, посилення здатності розрізняти істинне від ілюзорного, яке руйнує людську душу. Всі рівні удосконалення людської душі письменник показує у перспективі як майбутню можливість і потребу, головним аспектом художнього зображення виявляється сформована здатність до виконання усвідомленого і свідомо обраного шляху самовдосконалення та служіння вищій меті.

Ідея духовності у творчому доробку Івана Огієнка є однією із визначальних. З. Тіменик стверджує: «Різноманітна жанрово й тематично, а також концептуально Огієнкова спадщина свідчить, що тема духовності народу, проблема душі є однією з головних» [446, с. 128]. Дослідник розглядає ідею духовності, обґрунтовуючи її у філософсько-релігійному дискурсі [445]. Письменник осмислює проблеми універсального характеру, зміщуючи увагу до духовної сутності людини. Дослідник стверджує: «Огієнків екзистенціалізм щодо обоження людини – то системний підхід до особливого внутрішнього світу її, світу багатшарового, багатогранного, особливо коли йдеться про вирівнювання неоплатонівських рівнів буття (Єдиного, Розуму, Душі)» [446].

У творі «До Щастя!» І. Огієнко постає як філософ і аналітик, він замислюється над найгострішими проблемами людського буття, простежує його універсальні закономірності [37]. З. Тіменик стверджує: «Синтетизм Огієнкового осмислення поняття «душі» впливав із його глибокого знання «Старого Світу», сутності біблійних ідей і пізніших філософських епох – Середньовіччя, Відродження, Нового Часу, новітніх напрямів і течій – аж до екзистенціалізму» [446, с. 128].

Драматург використовує у творі засоби художньої умовності, показуючи складові частини людської сутності, які вступають у протиборство: Серце, Розум, Душу, Волю, Тіло. Фрагментація свідомості на складові частини відбувається після того, як герой, старий хворий чоловік Василь, засинає. Письменник, комбінуючи відображення цілісної і фрагментованої свідомості героя, утворює різні перспективи сприйняття. Монологи героя складаються з його саморефлексій. Василь замислюється про своє життя, про різні прагнення, розмірковує про те, куди його завели хибні уявлення:

«У вас шукав собі Спасіння, / Життєві Ідеали, – / А ви, як мрячна ніч осіння, / Всі Зірочки покрали...» [300, с. 111-112].

Свідомість Василя стає простором протиставлення ідеалу і дійсності. Герой сприймає ідеал як оману, яка зникає: «І тихо квіточка зів'яла / Й спустила крилонька спроквола, – / Й листки опали з Ідеала, / І зуби щирить дійсність гола...» [300, с. 115]. Драматург відтворює процес безперервних змін, що викликає чергову низку рефлексій героя. Василь жахається від того, як усе змінюється і втрачає свою первинну подобу: «Коли оглянусь на минуле, / В очах аж темно стане: / Щасливе все – тепер нечуле, / Й бридке – колись кохане...» [300, с. 112], «Шукав я Щастя спраглим скоком, / Воно ж втікало, мов та тінь, / Й пізнав на старість, що під боком, / В мені самім його глибинь...» [300, с. 116].

Прикметна назва другої дії «Щастя людини – в гармонії її духових сил» віддзеркалюється у змінах внутрішніх станів, спостереження над якими драматург представляє як спосіб осягнення незмінної істини, що криється за усіма змінами і визначає їхню сутність. Автор стверджує врівноважене співіснування різних частин, які разом складають нерозривну цілісність. Протиборство цих частин неминуче призводить до страждань. Розум Василя говорить про це: «Чого ви завжди, як ті півні? / Без сварки вам немає й дня, – / У Бога всі ми милі й рівні, / Галузки всі одного пня» [300, с. 122].

І. Огієнко визначає основне людське прагнення і показує різні рівні його осягнення, тлумачення та втілення: «... Душа, Серце, Тіло й Розум... проводять дискусію про найголовніше в житті своєї Людини – про Щастя...» ... [300, с. 117].

Тіло Василя проголошує ідею незнищенності, перетворень і коло-обігу, що утверджує рівноцінність усього створеного: «Я невмируще, як тварина, / Міняю тільки форму в творі, / Сестра мені – ніжна билина, / Брати мої – пташки та Зорі... // Ніщо безслідно не зникає / У цілім Божім Світотворі, / Тому й мені кінця немає / В біжучім вічнім перетворі» [300, с. 121].

Драматург відтворює постійне протиборство різних начал у житті людини, та акцентує увагу на сумному закінченні, спричиненому беззмістовністю боротьби. Ангел-охоронець, який у містерії роз'яснює буттєві закономірності, проголошує: «І завжди так ведеться звіку: / Душа та Тіло йдуть невраз, / А це загибель Чоловіку, / Й в незгоді Дух йому погас... // Погляньте, – онде ваша жертва, / Що Щастя прагла цілий вік, – / Лежить безсила, напівмертва: / Це гордий Божий Чоловік!» [300, с. 125]. Водночас автор представляє програму досягнення внутрішньої цілісності. Ідея щастя в інтерпретації Тіла полягає в єдності та узгодженості. Тіло говорить:

«Ми мусим жити тільки в згоді, / І Зло з Землі тоді мине, / Сваритись нам безкарно годі, – / Хай світить Щастя нам ясне!» [300, с. 130].

Сам герой своєрідно підсумовує ідеї, які проголошують персоніфіковані частини його свідомості. Василь також усвідомлює причини своїх страждань – постійну роздвоєність, проте не може її подолати. Герой констатує почергове домінування різних частин його сутності та некерованість цього процесу через відсутність відчуття власного єдиного духовного центру. Подібні смисли розкриваються перед героєм на схилі його життя, коли він оцінює здобутий досвід, усвідомлює зроблені помилки та осмислює внутрішні суперечності.

Письменник віддзеркалює ці міркування Василя у полілогах складових частин його свідомості. Душа, Серце і Розум прагнуть високостей Духу, але не можуть досягнути і не знають, як це зробити. У кожного з них є власні сподівання на омріяне Щастя, але Ангел-охоронець, вказуючи їм на примарність і хибність їхніх уявлень, знову говорить про єдність: «Бо тільки в згоді Духа й Тіла / Засяє щедро Щастя нам, / Й тоді Господня думка сміла / Відкриється Його синам» [300, с. 132].

З розвитком дії остаточно кристалізується ідея досягнення щастя через творчу працю і служіння народові. Ця ідея виконує роль основоположного компонента у творчості І. Огієнка, який став одним із послідовних захисників української ідентичності. Він глибоко розумів важливість формування національної першооснови, простежуючи зв'язок індивідуального буття людини і буття народного, стверджуючи його внутрішню органічність і неперервність.

У містерії драматург комбінує виступи Василя та персоніфікованих частин його свідомості, які виражають сум'яття, відображають бачення з певних обмежених позицій, та Ангела, який окреслює напрями істинного розвитку. Ангел-охоронець показує шлях внутрішнього становлення через об'єднання усіх частин в єдине ціле: «Хай Розум, Воля й Серце в Тілі / З Душею в злагоді живуть, / Тоді Сини ви орлокрилі, / Й щаслива буде ваша путь!» [300, с. 137].

Діалоги персоніфікованих частин свідомості героя і Ангела письменник будує у вигляді роз'яснень, які подає Ангел, або перегуків між роз'ясненнями Ангела та ідеями й спостереженнями персоніфікованих частин. Воля говорить про невловимі внутрішні відчуття, невіддільні від самої людини: «Немов той легіт на озерці» [300, с. 148]. Ангел вказує на внутрішній стан щастя, притаманний людині, якого вона не помічає через постійну боротьбу, і безуспішно шукає по світах: «Бо Щастя правдиве лиш в тому, / Щоб чутиш щасливим самому!» [300, с. 145]. Ангел говорить про відносність принад зовнішнього світу, які відволікають увагу від

головного – від внутрішніх відчуттів, від того, що визначається Серцем. Ангел вказує на непізнаваність буття: внутрішні поривання, мрії потребують втілення, яке саме по собі прекрасне, але людина не може прорахувати наслідків. «Взагалі, за Огієнком, душа – явище багатомірне, як і сам світ, складність її взаємин із матеріальним світом пояснюється складністю самого світу, створеного Богом» [446], – стверджує З. Тіменик. На духовних першоосновах творчості І. Огієнка акцентував увагу М. Тимошик [442; 443].

Міркування дійових осіб містерії про щастя відзначаються філософічністю, широким охопленням різних аспектів людського життя, показом явищ і процесів з різних точок зору, їхньою таємничістю та невизначеністю: «Дорога до Щастя простора, / Та часто воно – лиш омана, / Й сміється з нас дійсність сувора, / Що пестила нас, як кохана» [300, с. 143].

Ангел говорить про переходи від безмежної радості до безмежного горя у людському житті. Врівноваженість різних начал, які не протистоять одне одному, а правильно взаємодіють, структурує мінливе земне життя, являє собою сутність, що триватиме тоді, коли все закінчиться: «Все Щастя Людини в спокої, / В гармонії Духа та Тіла...» [300, с. 154]. Щастя складається з Божественного осягнення єдності у творчій праці: «Найбільше Щастя – жити з Богом / Усе життя у згоді повній, – / Щоб пахло Райським нам Чертогом / У праці відданих, любовній!» [300, с. 156]. З. Тіменик стверджує: «Одушевлення людини, стабільність повнокровного душевного життя асоціюється з усім рідним і самою тривкістю цього рідного (з огляду на його збереження і розвиток)» [445, с. 125-126].

І. Огієнко у творі постійно підкреслює духовне начало, яке робить можливим існування людини і Всесвіту. Однією з важливих складових на шляху до щастя виявляється жертвовність як здатність розчинитися в єдиному цілому і здійснити щось заради цього цілого. Правильність обраного шляху і відчуття єдності дає сили героям пройти крізь страждання. В образі Ангела втілюється та внутрішня сила, яка направляє людину і не дає сплутати справжнє щастя з оманами.

Василь у старості приходиться до розуміння людського життя як постійної боротьби між тілом і душею, між небесним і земним, що призводить до роздвоєння, робить людину слабкою. Він говорить про щастя, яке осягається у спокої, коли збирається його родина. Кожен з членів родини, Василь, Марина, Іван шукали щастя, якого їм було замало, розтративши при цьому внутрішню силу на ілюзії. Але життєві перипетії привели їх до розуміння справжніх цінностей – тих, якими вони нехтували, зосередившись на зовнішніх пошуках.

І. Огієнко-митець зазвичай вирішує важливі морально-етичні та духовні проблеми. Своєрідність тієї художньої реальності, яку він створює, визначається значною мірою умовності, різноманітних внутрішніх перетворень та контрастних зіставлень. Драматурга передусім цікавлять внутрішні імпульси, що визначають стан людської свідомості, спрямованої на пошук та осягнення глибинних сенсів. Художнє зображення у нього часто має різні проєкції розгортання, які, проте, мають точки перетину, взаємного переходу. Це демонстрація тих змін, яких зазнає людська свідомість у земному існуванні, щоби, пройшовши через різні зовнішні колізії, дійти до тієї межі глибинного розуміння, яке наповнює усе невидимим до того смислом.

У цьому контексті твором, у якому також осмислюються метафізичні основи буття, є містерія І. Огієнка «Остання хвилина». Саме поняття «остання хвилина» у творі знаменує закінчення земного життя і початок небесного. Драматург зображає складні перипетії духу головного героя твору, внаслідок переміщення в цілком іншу буттєву парадигму. Герой Микола переживає складний та болісний процес внутрішнього очищення й трансформації, у процесі якого здобуває нове розуміння власної сутності і смислу власного існування. Письменник показує героя у межових станах, коли Микола змушений дивитися на власне життя у зовсім іншій, незвичній перспективі, коли він не може більше тікати від самого себе, як це робив впродовж майже всього життя.

Містерія складається з п'яти дій, назви яких засвідчують не лише етапи еволюції свідомості головного героя і показують складний шлях до справжнього розуміння, але й визначають розгортання сюжету твору: «Людина не думає про смерть», «А Смерть приходить несподівано», «Покинуть перші вірні друзі», «Надія тільки на Ласку Господню», «Людину спасають Чесноти її». І. Огієнко показує кожен етап як болісне руйнування ілюзій Миколи. Переканання героя, які він сприймав, як незаперечну і непорушну істину, виявляються крихкими оманами. Цілі героя, яким він віддав всі сили, втрачають будь-яке значення. Особистість Миколи, прив'язана до матеріального світу, руйнується, і герой зазнає страждань, але натомість одержує нове розуміння.

Драматург відтворює внутрішній рух героя від одних оман до інших, поки він не приходить до розуміння їхньої ілюзорності. Спочатку Микола думає, що призначення людини у примусовій праці, а, оскільки така праця не приносить радості, то потішити свою душу вона може їжею і питвом, що і роблять дійові особи, святкуючи день народження Миколи. Його друзі Денис та Петро в усьому погоджуються з ним, засвідчують свою відданість, але причина полягає в матеріальній залежності від Миколи. Уже в першій дії автор протиставляє Миколу і його дружину Катерину через

їхнє ставлення до бідняків, з якими герой готовий поділитися, а Катерина хоче вигнати.

Якщо у першій дії показане святкування, то у другій – хвороба Миколи, через яку відбуваються зміни у настрої та поведінці героя. Микола зовсім не хоче покидати світ, але ніякого вибору у нього немає. Він потроху починає розуміти примарність й ефемерність тих мирських цінностей, яким він присвятив усе своє життя і з якими не хоче розлучатися. Але водночас він зовсім не готовий складати звіт про всі свої земні вчинки на Небесному Суді. У цій частині утверджується ідея цілковитої відповідальності за власне життя, оскільки кожна хвилина для героя може виявитися останньою.

У третій дії герой розуміє, що уникнути призначеного він не зможе, і шукає людей, які би засвідчили його добродесність. Проте він залишається самотнім, оскільки ні друзі, ні дружина не погоджуються заради Миколи покинути земне життя. Його прозріння болісні, але свідчать про відмову від ілюзій, якими він жив усе життя: «Живе як та бджола Людина, / Й про земне Щастя вічно дбає, / Й немов трудящая пташина, / Гніздо буде все безкрає. // Та раптом з'явиться Хвилина, / Й у Путь Страшний Сурма заграє. / І ти лишишся, як билина, / Коли гроза кругом ламає... / Покинуть перші вірні друзі, / Що все клялися быть в супрузі, / Покине легко й жінка мила, / І в тебе враз обвиснуть крила... / Й самотній підеш ти до Суду, / Пізнавши пізно всю облуду...» [300, с. 185].

Тільки Матір Миколи здатна на самопожертву, але це його не рятує. Він починає розуміти, що відповідальність за його життя лежить виключно на ньому, що він самотній у своїй останній подорожі, може сподіватися тільки на те, що його добродесні вчинки переважать гріховні.

Драматург в алегоричній формі показує боротьбу Миколи з Гріхом, який уособлює всі дії та помисли, спрямовані виключно на досягнення земних і матеріальних цілей. Чергове Миколине прозріння стосується відчуття духовного світу, з яким пов'язана його душа. Але впродовж життя, він мало думав про потреби душі, зосередившись на накопиченні матеріальних благ: «І пазуром коле роздвоєння вічне: / Небесне й буденщина гола, / І б'є нас до крові життя обосічне, / І в лапи бере Зло спроквола... // Усе життя летів я в вирій / Через Житейське пінне Море, / І в цій погоні сімлоширій / Згоріло Щастя неозоре...» [300, с. 189].

Щире каяття Миколи, викликане переосмисленням свого життя, змінює настрої та атмосферу зображуваного: «І тільки Священик відкрив Святі Дари, уся кімната вмент наповнилась Фаворським світлом, і почувся далекий спів Хору» [300, с. 190]. Священик розкриває перед Миколою глибини істинного розуміння справжніх цінностей, підтверджуючи його власні відчуття: «З землі повстало наше Тіло, / І в землю вернеться

небаром, / Душа ж полине в Небо сміло, / Діставши крила Божим Даром» [300, с. 191].

В останній п'ятій дії з'являється Добро, яке буде свідчити на користь Миколи: «А я Добро, що ти Людині / Робив хоч часом з всього серця: / Тобі я свідком стану нині / Й піду з лихим Гріхом до герця» [300, с. 194].

Розвиток дії у творі підпорядкований показові важливих змін у свідомості героя. Він проходить ряд етапів, які показують поступову внутрішню трансформацію Миколи: радість від безтурботного святкування, пригніченість через хворобу, розчарування у рідних і близьких, усвідомлення своєї гріховності, щире каяття, що дає йому розуміння своєї справжньої сутності. Ремарка автора підкреслює новий стан героя: «Видно повне примирення із станом, і повна Віра в Ласку Божу...» [300, с. 196].

Митець показує перемогу світлого начала у боротьбі за душу головного героя містерії. Усі випробування у творі необхідні для того, щоби окреслити межі людської особистості через співвіднесення її із мирськими справами, її правом на вибір, відповідальністю за свій вибір, і водночас через вихід за ці межі задля того, щоби герой міг зрозуміти свою істинну сутність і призначення.

У трилогії «Житейське море» І. Огієнко художньо аналізує різні прояви людського буття задля того, щоби через розгляд окремих феноменів існування простежити всеосяжні закономірності. Розпочинає він із етапу формування душі («Народження людини»), показує життя людини через визначення основоположних прагнень («До Щастя!»), зображає остаточну еволюцію свідомості, яка пришвидшено проходить процес докорінної переоцінки цінностей («Остання хвилина»). В усіх трьох творах відбувається складний духовний пошук, що розкриває перед людиною нові грані пізнання: через усвідомлення свого покликання («Народження людини»), розуміння своїх істинних потреб і прагнень («До Щастя!»), відповідальності за всі свої вчинки («Остання хвилина»). Автор розглядає людську свідомість у процесі її саморуху, самоосягнення, що визначається її зв'язком із Божественною сутністю, на противагу егоїстичним устремлінням, які фіксують увагу виключно на матеріальному й перешкоджають входженню до сфери духу. Драматург зіставляє реальне та ілюзорне у достатньо несподіваних ракурсах задля того, щоби герої, пройшовши через серію випробувань, здобувши досвід у матеріальному світі, зрозуміли необхідність духовного самовдосконалення. У трилогії виключно важливим є поняття вибору, значення якого змінюється у відповідності до переоцінки цінностей, коли руйнується жорстка зафіксованість уваги на матеріальному і зумовлених

такою фіксацією станом егоїстичних зацьмарень чи страху, й з'являється можливість (необхідність) прозирнути у глибини власної свідомості.

Філософська містерія І. Огієнка «Рідна мова (Створення людської мови)» (1949) представляє художнє осмислення проекту мовного вираження і самовираження через зв'язок із моральними першовитоками, що надає ідеям драматурга концептуальності та позачасовості. Жанр філософської містерії дає можливість письменнику оперувати абстрактними поняттями, які розглядаються як першооснови для подальшої конкретизації та увиразнення глибинних смислів, простежуючи кореляції між задумами як формами реалізації первинних сутнісних імпульсів та їхнім втіленням. Ремарки у творі виконують системотвірну функцію, оскільки вказують на специфіку художнього зображення та відповідний спосіб його сприйняття. Перша ремарка організовує художній текст у цілісність, обумовлену співіснуванням різних часових проміжків як іще невітлених, але наявних проєкцій.

Драматург протиставляє поняття «душевної мови», підкреслюючи її досконалість і універсальність, та словесної мови, наголошуючи на її небезпечній відносності та обмеженості. Таким способом письменник окреслює різні рівні сприйняття, які протиставляються за принципом цілісності й фрагментарності, що відображаються у процесах творення й нищення. Драматург підкреслює парадоксальність конфлікту містерії, який розгортається між несумірними поняттями досконалості й примітивності, визначаючи творення як самодостатній і від самого початку довершений процес, та руйнування лише як певну частковість, що реалізується тільки через співвіднесеність із творенням й позбавлене самостійного існування.

І. Огієнко зображає у містерії протиставлення сил творення та руйнування, людська свідомість, втілена в образах Адама та Єви, стає простором цієї боротьби. Ключові поняття, навколо яких розгортається драматичний конфлікт, та смисл цих понять визначає хор ангелів. «Душевна мова» у містерії виражає внутрішню цілісність свідомості, реалізується через різні стани свідомості, що пов'язані зі сприйняттям та відповідними усвідомленими емоційними реакціями. Словесна мова зображена як недосконалий інструмент спілкування, який спричинює до непорозуміння та різнотлумачень.

Драматург поступово розкриває та вмотивовує відмінності між «душевною мовою» і словесною мовою, які функціонують у різних площинах. «Душевна мова», за визначенням письменника, відображає насамперед внутрішні аспекти та закономірності творення й, відповідно, охоплює та виражає абстрактні смислові структури, що творять фундамент видимого світу. Натомість словесна мова віддзеркалює зовнішні феномени та вміщує матеріалізовані, уніфіковані, спрощені форми складних внутрішніх явищ.



І. Огієнко вказує на особливості формування людської свідомості, які зводяться до максимально можливого її розширення, що співвідноситься зі сприйняттям масштабного творення. Свідомість дійових осіб Адама та Єви стає зв'язком зі створеним світом і водночас його органічною частиною. Ангели та херувими у містерії наголошують на основних принципах побудови людського життя, у якому ключову роль виконує свідомість як здатність до сприйняття та усвідомлення. Дійові особи у творі підкреслюють необхідність розвитку свідомості від складних форм сприйняття до простих, оскільки спосіб сприйняття визначає й межі свідомості. У містерії визначаються перспективи подальшого розвитку людської свідомості, яка охоплюватиме різні площини, задля безкінечного осягнення сутності. У творі «душевна мова» і словесна мова розглядаються як різні шляхи осягнення, які, зрештою, у процесі їхнього розвитку, ведуть до єдиної мети.

Створення мови драматург метафорично зображає як необхідний та неминучий етап формування, вказуючи, проте, на хиткість людської природи, яка призводитиме до нищівних наслідків. Письменник посилює соціально-політичні акценти, розглядаючи мову як основу збереження народу та держави. У ремарці до третьої яви письменник конкретизує розмежування «душевної мови» і словесної мови на основі ментальних конструкцій та їхнього словесного вираження, що автор пов'язує зі сталими та змінними феноменами.

Подальше протистояння між силами добра і зла у містерії відбувається після створення словесної мови. Полеміка розгортається навколо істотних невідповідностей між «душевною мовою» і мовою словесною, оскільки остання здатна відобразити лише деякі аспекти частини внутрішніх відчуттів. У містерії словесна мова розглядається як важливий засіб консолідації народу й держави, що підкреслює її вагомість та потрібність. І. Огієнко не обмежується зображенням національної атмосфери, яка чітко простежується у підтексті, але й вказує на імовірні негативні прояви внаслідок маніпуляцій із рідною мовою, що стають відображенням реалій світової історії.

Образи Адама та Єви, які, володіючи «душевною мовою», одержують дар словесної мови, своєрідно ілюструють ідеї автора. Герої не відіграють активної ролі у розвитку сюжету, але викликають зацікавленість своїми новими можливостями володіння словесною мовою в інших дійових осіб, що здійснюють прогнози про подальший розвиток подій, які розглядаються з позицій позитивних та негативних результатів. Проте самі носії словесної мови зосереджуються на поточному моменті, не вдаючись до аналізу власних нових якостей.

Конфлікт твору драматург вирішує за допомогою об'єднання прибічників розвитку рідної мови, спів яких утверджує повторювану у різних варіаціях ідею національного самовираження, що становить фундамент державотворення. Дійові особи створюють картини національної ідилії, які стають способом подолання негативних проявів у теперішньому та майбутньому часі.

Завершення містерії гімном, що прославляє рідну мову, увиразнює піднесеність моменту, зображуючи цілковиту згуртованість дійових осіб, які утверджують мовне благоденство. Письменник надає згуртованості дійових осіб видимих рис за допомогою зображення кола однодумців, поєднаних спільними емоціями та ідеями: «Усі групуються в щасливу й радісну родину, беруться за руки, і спільним хором співають величного Гімна Рідній Мові» [300, с. 303]. У містерії драматург розглядає мову як символ щастя і могутності народу, розглядаючи історичні перспективи з точки зору мовної самореалізації.

Творів «В обіймах страждання» (1946) І. Огієнко дає визначення драматичної філософської поеми, акцентуючи увагу на первинності світоглядних засад у художній концепції. У характеристиках дійових осіб письменник виокремлює головні ідейні параметри, які конкретизуються у розвиткові драматичної дії та розгортанні конфлікту. Драматична філософська поема складається із п'яти картин, кожна з яких має назву із вагомим смисловим навантаженням, що виражає головну ідею.

У назві першої картини «Страждання гартують нам духа» простежується своєрідна смислова запрограмованість, що дає можливість автору підкреслити найвагоміші аспекти художнього зображення за допомогою ефекту випередження, оскільки у назві фіксується відповідь на складні питання, які обмірковують дійові особи у цьому фрагменті. Дійових осіб з різними ідейними позиціями драматург зводить в обмеженому просторі за складних обставин, що посилює драматичну напруженість та значимість переживань героїв. Дійові особи, які перебувають на лікуванні хвороб різної складності у госпіталі, замислюються над природою людських страждань, що набувають важливого значення у процесі їхніх екзистенційних пошуків, оскільки розкривають поверхові та глибинні виміри осмислюваних героями явищ.

Дискусія між дійовими особами розвивається у відповідності до їхніх позицій, які обумовлюються концентрацією уваги на позитивних чи негативних аспектах визначених явищ, процесів та ситуацій. Драматург підсилює вагомість гуманістичного світогляду у творі, що стає передумовою подальшого руху та конструювання внутрішньої гармонії, натомість негативні прояви, у яких письменник підкреслює ідеологічне підґрунтя, мають саморуйнівний характер та позбавлені перспектив. Ключову роль у

першій картині відіграє священик, оскільки він стає носієм життєствердних ідей, які увиразнюють смисл існування за найскладніших обставин.

Священик розглядає страждання, у якому загострюється зосередженість на глибинних маніфестаціях буття, як спосіб внутрішнього пізнання та морального розвитку. Герой за допомогою антитези утверджує поняття внутрішньої незнищенності. Священик здійснює певні висновки, у яких увиразнюються парадоксальні нюанси: тілесні муки підтверджують фізичну крихкість людини, натомість духовна сфера перебуває за межами фізичних параметрів, проте її формування обумовлюється фізичним досвідом людини. Його концепція існування базується на потребі морального самовдосконалення через страждання, яке забезпечує реалізацію духовних прагнень. Священик визначає страждання як показник і рушій внутрішніх трансформацій, у контексті яких він розглядає можливості пізнання світу через прояви дуальності.

Священик простежує закономірності вічного руху і колообігу у житті природи та людини, на основі яких він створює проєкції духовного відродження як найдосконалішого феномену, яким обумовлюється, до якого спрямоване людське існування. За допомогою зіставлення фізичного і духовного життя людини, які повсякчас здійснює герой, він прокреслює різні площини буття та їхні взаємоперетини, об'єднуючим началом яких виявляється Божественна першооснова, що наповнює його існування остаточним смислом.

Діалог дійових осіб розвивається за принципом підсилення та протиставлення. Центральну позицію у формуванні перебігу діалогу займає образ священика, оскільки його твердження розгортаються у єдине художньо-сміслову ціле та підкріплюються аргументами, обґрунтованими міркуваннями, здійсненими на основі відчуттів, спостережень, власного досвіду героя. Віруючий та учений, розвиваючи ідеї священика, увиразнюють певні позиції, заявлені героєм. Віруючий розглядає страждання як прояви людського життя, за які людина сама несе відповідальність з різних причин. Водночас він вбачає зцілення від страждань у поєднанні віри і науки, у яких він спостерігає вираз божественної сутності. Віруючий вбачає у стражданні невідмінний атрибут людського життя, завершення фізичного буття герой розцінює як перехід до інших форм існування. Він визначає явища циклічності і повторюваності як прояви тих зв'язків між процесами об'єктивної реальності, які становлять основу розвитку всесвіту. Віруючий простежує рух життєвої енергії, яка набуває різноманітних конфігурацій, задля максимального розкриття та втілення її іманентних характеристик.

Учений простежує повторюваність процесів творення та руйнування, характерним прикладом якого виявляється страждання, й робить висновок про непізнаваність цих життєвих законів. У діалозі із ученим священик

роз'яснює спостережену ним закономірність дуальністю світу, самої людини та особливостей її сприйняття; дуальність, на якій наголошує священник, виявляється способом пізнання через протилежності, які формують обшири людської свідомості.

Сестриця сприймає людське життя як цілісність, що також складається з протилежностей, на які потрібно звертати увагу. Героїня пропонує розглядати життєві муки як певні випробування, водночас спостерігаючи прояви прекрасного та сподіваючись на остаточний порятунок. Вона підкреслює потребу оптимістичного світосприйняття за будь-яких обставин, яке також розглядає як спосіб виявлення глибинних закономірностей, оскільки життєві труднощі героїня оцінює з позиції розвитку внутрішніх якостей людини, таких, як терпіння.

Усіх дійових осіб, які висловлюють життєствердні сподівання, надихає віра, оскільки їхнє життя не обмежується лише фізичним існуванням, а, завдяки їхнім переконанням, продовжується у безкінечність. У контексті їхніх вірувань страждання набувають смислу, оскільки сприймаються як можливість для внутрішнього вдосконалення, що полягає в уникненні занепадницьких відчуттів, які відчужують людину від її істинної природи.

Занепадницькі настрої одного із героїв драматичної філософської поеми полишають його наодинці із власними стражданнями, на яких він цілковито зосереджується, переживаючи виключно негативні емоції та втрачаючи будь-яку здатність зрозуміти причини його мук. Тому його роль у розвиткові полілогу визначається внесенням певних дисонансів у загальний перебіг розмови.

Якщо у першій картині драматург визначає дуальність світу та людського світосприйняття, долаючи яку людина наближається до осягнення глибинної цілісності, то у другій картині «Бог Вселенній Творець і Покрова» він зосереджується на розкритті духовних імпульсів, які структурують усе суще. Напруженість діалогу у цій картині досягається за рахунок підсилення деструктивних ідей, які проголошує один із героїв, що викликають відповідні емоційні реакції його опонентів. Письменник обумовлює різний характер деструкції залежністю від емоційних та фізичних станів, що надає зображенню подвійного мотивування. У першій картині негативно налаштований герой потерпав від власної хвороби, і його заперечення мали саморуйнівний характер; у другій картині він відчуває полегшення, а достатньо агресивні ідеї героя спрямовуються на зовнішній світ.

Драматург вдається до смислової асиметрії, що виявляється у різних співвідношеннях ролей учасників полілогу, оскільки нечисленні провокативні репліки негативно налаштованого героя спонукають його ідейних супротивників до глибокого осмислення та аргументування

життєствердних концепцій. Полілог, який конструюється за принципом ідейного протистояння, розвивається у паралельних площинах, оскільки рівні світосприйняття опонентів істотно відрізняються. І. Огієнко акцентує увагу на розширеному світосприйнятті священика та його однодумців, які здатні відчувати та усвідомлювати існування не лише матеріальної, а й духовної сфери. Натомість безбожник обмежується сприйманням лише фізичного світу.

Письменник надає важливого значення побудові реплік-реакцій священика, у яких виражаються ідеї, підкріплені глибокими переживаннями героя, що досягають ефекту сугестії за рахунок емпатичних повторів, емоційно забарвлених підсилень та порівнянь. Відповідь священика складається з прославляння Творця, який обумовлює феномен людського існування й проявляється в усіх маніфестаціях буття, та своєрідного підсумку, у якому розкриваються причини неспроможності до сприйняття духовної природи усього сущого, що обумовлюються духовною нерозвиненістю. Герой не лише вказує на причини, а й окреслює шляхи подолання кризового явища у людській свідомості, які він вбачає у формуванні здатності до співпереживання, що стає передумовою осягнення духовної сутності.

У подальшому розгортанні діалогу вагома роль надається осмисленню проблем віри і науки та їх співвідношень. Драматург знову зіставляє позиції опонентів, у ролі яких уже виступають священик і учений, за принципом ширшого і вужчого усвідомлення універсальних закономірностей, підкреслюючи неможливість порозуміння через обмеженість співрозмовника, свідомість якого скута певними стереотипами. Священик демонструє розуміння науки як частини Божественного творіння, як часткову проекцію істини. Така позиція героя забезпечує цілісність його концепції, яка передбачає сприйняття різних вимірів реальності, що формують єдину багатовимірну картину світу. Натомість учений замикається лише у площині науки, обриваючи її зв'язки зі сферою непізнаного та примітивізуючи поняття віри, тим самим зводючи науку лише до механічної констатації розрізнених фактів.

Священик розкриває концептуальні хиби механічного світосприйняття, що призводить до загрозливої підміни понять внаслідок знецінення цілісного (духовного) осягнення й субституції його частковим (науковим) розумінням. Герой спостерігає самоізоляцію та самозамкненість науки, що призводить до втрати тих крихт смислу, які їй відкриваються, через їхню фрагментарність, відносність та змінність. Усі досягнення науки, за спостереженням священика, базуються на оперуванні зовнішніми параметрами, без урахування духовних першооснов, завдяки яким існує всесвіт. Характерним фактом виявляється апелювання священика до

майбутніх космічних досягнень, що свідчать про потужний розвиток науки, який відбувається у сфері матеріальних форм, які підтверджують непізнаваність духовної сутності, що приводить в рух усе суще та структурує його у відповідності до глибинних закономірностей. Герой стверджує: «Пустишь супутника в простори – / Це тільки техніка сама, – / А над усім Хтось Неозорий, / Кого збагнути сил нема!...» [299, с. 245].

Священик вказує на небезпечні результати дегуманізації науки, які пропагує учений, що набувають катастрофічних масштабів. Ці наслідки герой розглядає у контексті кризи особистісної й суспільної моралі: «І сильний пхається на спину, / І окайданює брат брата, – / Й істота людська без упину / В насиллі лютому розп'ята!...// І скрізь інфляція людини, / Ціна її у прірву впала, – / Й довкола бачим щохвилини, / Як топче чобіт Идеала...» [299, с. 244]. У полеміці із ученим священик підсумовує глобальні наслідки деструктивності, яку у розмові він простежує на рівні і часткового, і всезагального: «Ніщо не може быть без Бога, / Як без води й роси рослина, – / Бо замість Божого Чертога / Збудує пекло всім людина!...» [299, с. 244].

Драматург розкриває різні аспекти концепції Божественного творення, послідовним виразником якої виступає священик. Зовнішні імпульси у вигляді реплік дійових осіб спонукають його до виявлення власних міркувань та переживань, які закорінені у духовні виміри. Міцність моральних переконань, які демонструє священик, сам герой пояснює здатністю підпорядковуватися Божественній Волі, що забезпечує чітке усвідомлення усіх важливих смислів. Свідомість священика стає простором розгортання і дії духовних законів, що надають сприйняттю героя онтологічної завершеності.

І. Огієнко підсилює напруженість драматичної дії, зображаючи ситуацію з неоднозначними і невизначеними наслідками, яка стає своєрідним випробуванням героя. Драматург зіставляє одужання безбожника і перспективу складної операції священика. Священик показує єдність переконань і дій – друга картина завершується сценою молитви героя, у якій він виявляє цілковите покладання на Волю Бога.

У третій картині «Поможе Господь і Марія» молитовне звернення священика стає найбільш сфокусованим, оскільки відбувається безпосередньо перед операцією, що стає для героя своєрідним рубежем його життя.

У четвертій картині «Хто вірує, тому сяє сонцем надія» драматург показує загострені відчуття й реакції більшої частини дійових осіб, які пережили чи переживають фізичні страждання. Свідомість священика, який знову стає центральною фігурою, оскільки інтенсивність його фізичних мук та рівнозначна емоційна напруга підсилюють значимість

тверджень героя, остаточно фокусується на вірі у позафізичне існування й сподіваннях на позафізичну винагороду. Письменник знову підкреслює невизначеність та непрогнозованість життєвих перипетій у драматичній поемі, змінюючи перебіг хвороби безбожника.

Драматург дзеркально зіставляє життєві шляхи героїв-антагоністів у п'ятій картині «Тільки тіло б'ють терпіння», що водночас стає вираженням авторської позиції в оцінці зображених ідейних концепцій (чи їх відсутності), оскільки священик одужує, а безбожник помирає. П'ята картина стає фінальним утвердженням ідей священика, оскільки переконання героя підкріплюються пережитими стражданнями, які він сприймає як спосіб подальшого морального зміцнення.

У драматичній поемі «В обіймах страждання» письменник простежує еволюцію свідомості героя, якій надає своєрідної форми, оскільки сповідуваним героєм ідеї залишаються незмінними, проте змінюється їхня внутрішня насиченість, тому що священик здобуває досвід віри і через болісні переживання. Формування та усталення світогляду священика драматург зображає як двосторонній процес, який підсилювався через концентрацію героя на тих ідеях, які він наділяв важливим для нього смыслом і які надавали смыслу його існуванню, оскільки священик рятувався за допомогою віри від страждань та водночас через боління укріплював свої переконання.

У філософських містеріях та філософських драматичних поемах І. Огієнка свідомість дійових осіб представлена у метафізичних вимірах, що утворює художні можливості для відображення глобальної свідомості як процесу всеосяжного творення. Абстрактні форми, у яких функціонує свідомість героїв у драматичних творах, надають зображенню монументальності через утворення специфічного внутрішнього плану, який поєднує свідомість дійових осіб зі сферами непізнаного, яке виявляється першоосновою відображеного буття. Конфлікт у творах вибудовується за принципом протиставлення фізичного існування і метафізичної сутності. Проте перетворення, які відбуваються у свідомості дійових осіб, розкривають глибинні рівні сприйняття, у відповідності до яких змінюється значення конфліктів, що розглядаються як специфічна частина цілості. Конфлікт драматург показує як шлях виходу за межі протиборства до усвідомлення глибинної духовної єдності.

### **5.5. Аксиологічні аспекти свідомості у драмі Ю. Яновського («Дочка прокурора»)**

Драма Ю. Яновського «Дочка прокурора» (1953) присвячена художньому осмисленню проблем людської відповідальності, що розглядається

у різних аспектах та інтерпретаціях, проте зводиться до утвердження визначених моральних пріоритетів [32]. Зображуючи різні рівні свідомості дійових осіб та їхнє протистояння на основі несумісних розбіжностей, драматург формує конфлікт, який концентрично розширюється, охоплюючи особистісну, сімейну, суспільну сфери, що являють різні проекції стану моралі та усвідомленості героїв п'єси.

М. Насенко визначає виключну роль драми у літературі 1950-х років: «Материкова Україна в той час була цілковито заглушена кон'юнктурною (соцреалістичною) позалітературністю; якби не створені тоді кіноповість О. Довженка «Зачарована Десна» чи драма Ю. Яновського «Дочка прокурора», то можна було б говорити про абсолютно мертве десятиліття в нашому красному письменстві» [321, с. 5-6]. Серед дослідників творчості Ю. Яновського варто назвати М. Гнатюк [110; 112], В. Панченка [343] та ін. В. Панченко відзначав: «Драма «Дочка прокурора» застерігала і застерігає від байдужості в усьому, що стосується виховання» [343, с. 271]. Д. Вакуленко визначала твір як «психологічну драму» [78, с. 71].

Відображення процесів свідомості героїв у художніх творах передбачає конструювання непізнаваних, нематеріальних сфер, що не піддаються однозначному визначенню, через уявлення, які формуються на основі відтворення видимих явищ. Таким способом окреслюються різні рівні відображення за характеристикою матеріальної репрезентації у художньому творі. Водночас співвідношення між пізнаваним і непізнаваним, матеріальним та ідеальним детермінують особливості побудови художньої структури як єдиного цілого. Т. Адорно простежує подібні процеси на рівні функціонування художніх творів як феноменів мистецтва: «Ілюзійний характер художніх творів іманентно опосередковується їхньою власною об'єктивністю» [6, с. 149].

Екстраполяція подібних суджень на драму «Дочка прокурора» створює можливості для аналізу та інтерпретації прикметних ознак функціонування свідомості дійових осіб у різних вимірах, насамперед, духовному та фізичному. Духовний вимір у драмі пов'язується із різними здатностями різних героїв твору до аперцепції, проективного конструювання, подальшої корекції та формування нових рівнів сприйняття й усвідомлення. Співвідношення між цими здатностями та їхньою наповненістю істотно відрізняється у всіх дійових осіб; важливим параметром для порівнянь героїв у драмі виявляється їхня спроможність до об'єктивних оцінок внутрішніх та зовнішніх реалій. Фізичний вимір ототожнюється із вчинками та реакціями героїв, що мають зовнішнє вираження, у результаті яких відбувається розвиток дії та формування драматичного конфлікту.



Г. Гачев визначає специфіку драматичного конфлікту, підкреслюючи його динаміку. Водночас дослідник акцентує увагу на процесі діяльності, що у драматичному творі стає універсальним засобом і показником вияву будь-яких інтенцій. Він стверджує: «Бо в діяльності відбувається конфлікт і узгодженість світу і людини, життя і духа» [103, с. 274]. О. Клековкін, даючи визначення драматичному конфлікту, розкриває його сутність. Науковець перераховує імовірні аспекти боротьби, виокремлюючи поняття свідомості як один із можливих компонентів протиборства: «Сторони конфлікту ведуть боротьбу за предмет конфлікту – об’єкт драматичної боротьби (людину, її свідомість, вчинки, об’єкти матеріального світу)» [193, с. 301].

М. Гнатюк звертає увагу на специфіку художнього зображення у новелістиці Ю. Яновського, яка корелує із віддзеркаленням свідомості героїв, що можна спроектувати на окреслення іманентних характеристик творів письменника: «На рівні протиборства свідомостей розгортається й основна драма в новелі “Роман Ма”, що перегукується з “Історією попільниці” своїм закінченням» [110, с. 14].

У драмі «Дочка прокурора» боротьба відбувається у сфері свідомості дійових осіб твору, оскільки твір репрезентує складні процеси внутрішніх та зовнішніх борінь, які утворюють достатньо заплутані сюжетні переплетення, що посилюють внутрішній резонанс, спричинений намаганнями героїв подолати особистісні та суспільні суперечності. Характерною стильовою прикметою драми виявляється втілена естетика реалізму, що простежується не лише у зображенні зовнішніх реалій, але й у відтворенні внутрішніх та зовнішніх взаємозумовленостей, які підкреслюють інтенсивність та складність процесів, які відбуваються у свідомості дійових осіб.

Розгортання конфлікту драми базується на показові вихідних умов і параметрів, які стають першопричинами накопичення імпульсів критичних ситуацій в особистісних взаємодіях, що у результаті призводять до появи взаємозалежних антагоністичних позицій. Письменник відтворює зародки протистояння у взаєминах членів родини прокурора, які з розвитком драматичної дії перетворюються на серйозний повномасштабний конфлікт, що одержує суспільний резонанс. Конструюючи конфлікт п’єси, драматург використовує принцип проєкцій, за допомогою яких він показує одне явище у різних відображеннях, які взаємопідсилюються через зіставлення та визначення їхніх першооснов.

Письменник підкреслює парадокси особистісних взаємин та їхні наслідки, які визначають сутність драматичного конфлікту п’єси. У творі показані реалії життя дорослих та підлітків, що становлять два окремих світи, спосіб взаємодії яких характеризується складними суперечностями, спричиненими істотними непорозуміннями внаслідок

різного світосприйняття. Письменник акцентує увагу на рушійних силах конфлікту, зіставляючи внутрішню вразливість підлітків та психологічне збайдужіння дорослих.

Л. Барабан стверджує: «Г'єса розкривала трагедію батьків, які виховували дітей бездумно й тому надто пізно усвідомлювали, що вони «прогледіли» дочку чи сина, віддали їх чужому впливові» [44, с. 64]. Перебіг драматичної дії зумовлюється результатами емоційної відокремленості батьків та дітей, що виражаються у формуванні протестів підлітків, які призводять до моральних викривлень, та морального закріплення дорослих, які перебувають в егоїстичному самозабутті.

Ю. Яновський порушує проблеми духовного перетворення дійових осіб внаслідок критичних ситуацій. Проблеми духовності в літературі досліджували Г. Штонь [506], А. Козлов [209] та ін. Конфлікт драми «Дочка прокурора» формується у морально-етичній та духовній площині, відображаючи різні рівні свідомості дійових осіб. Водночас конфлікт утворюється внаслідок тривалого утримування деструктивних позицій одних дійових осіб, та позицій вимушених жертв інших персонажів. У результаті найбільшого напруження, викликаного зовнішніми перипетіями і внутрішніми реакціями героїв, відбувається усвідомлення причин і наслідків заплутаного конфлікту у фіналі твору, що призводить до його вирішення. Нил Микитович досягає вищого рівня свідомості у результаті розуміння усієї конфліктної ситуації, сформованої діями та бездіяльністю дорослих, що призводить до знімання напруги в міжособистісних та суспільних взаємодіях.

Драматург показує відчуженість членів родини прокурора, що стає причиною розвитку конфлікту, який у певний момент призводить до незворотних наслідків. Драматург підкреслює парадоксальність взаємин дійових осіб, оскільки найближчі родичі повністю ігнорують проблеми власної доньки, які проступають надзвичайно виразно; проте навіть демонстрація проблеми сторонньою особою, що робить неможливим її замовчування, не викликає жодних усвідомлених реакцій батьків. Хатня робітниця Степанида повідомляє про психологічний стан їхньої доньки, що викликає занепокоєння: «Дівчинка, як воскова свічка тане. Мати без уваги, батько зайнятий... Схаменетесь, та пізно буде... От у школі, наприклад...» [515, с. 512].

Драматург підкреслює інфантильність дорослих, які не володіють необхідним рівнем свідомості задля розуміння і вирішення наявних проблем, результатом чого стає заперечення до того моменту, коли проблема набуває суспільного резонансу й постає перед ними у настільки зримому вигляді, що унеможливорює нехтування нею. У драмі зіставляються світоглядні позиції й поведінка Лілі та її батьків і бабусі, що

слугує засобом парадоксального вираження моральної зрілості Лілі та емоційної безпорадності і нікчемності Нила Микитовича, Кіри Карлівни та Леокадії Львівни.

Б. Томашевський стверджує, що «тематика фабули розвивається майже виключно у мовленні, чому існує складна система драматичного мотивування діалогу» [454, с. 214]. За допомогою діалогічного мовлення з'ясовуються позиції дійових осіб твору. У характеристиці дорослих членів родини прокурора драматург підкреслює спільні риси, децю пародійно відображаючи їхню внутрішню обмеженість, яка проявляється по-різному, але створює однорідну негативну атмосферу. В образі Нила Микитовича увага акцентується на його малодушності, оскільки герой прикривається службовими справами й тікає від сімейних проблем; в образі Кіри Карлівни визначальним стає задоволення власних потреб: вона безвідповідально ставиться до доньки, апелює до Лілі зі своїми надуманими проблемами, виявляє виключну легковажність та егоїстичність; образ Леокадії Львівни розкривається за допомогою зображення неетичної поведінки героїні, зовсім невідповідної до її віку.

Окресливши базові складові компоненти, які формують особистості дійових осіб, письменник наголосив на їхньому самовідтворенні, що забезпечує збереження стабільно негативної обстановки у родині прокурора Чуйка. Ліля виступає носієм тих внутрішніх властивостей, які постають своєрідним мірилом внутрішньої правильності та яких не вистачає її рідним, чим посилює їхнє відторгнення. Е. Фромм стверджує, що «природа чи сутність людини не є такою специфічною субстанцією, як добро чи зло, а є суперечністю, яка закладена в умовах самого людського існування» [467, с. 91].

Світоглядний конфлікт між Лілею та її родичами розкривається через зображення психологічних прагнень дівчинки до гармонійного спілкування із близькими та негативних проявів у поведінці її найближчого оточення, що набувають карикатурного вигляду. Передумови конфлікту та його розвиток обумовлюється неспівпадінням уявлень про міжособистісну взаємодію, потреб особистісної самореалізації у межах родини та реальної атмосфери, що спричинює до подальших світоглядних розходжень й поглиблення особистісних непорозумінь і протистоянь. Ліля постає у ролі психологічної заручниці своїх близьких, оскільки потребує їхньої уваги та демонстрації особистісних прикладів задля власного психологічного становлення й самовизначення. Натомість вона спостерігає маніфестації таких поведінкових моделей, які викликають в героїні емоційне відторгнення чи страждання й формують вимушені негативні реакції, що виконують роль своєрідного психологічного захисту.

Важливого значення у розвитку конфлікту набувають взаємини Кіри Карлівни і Лілі. Ю. Яновський надає образу Кіри Карлівни гротескного забарвлення. Драматург демонструє лицемірство та виключну поверховість героїні, яка, внаслідок нехтування материнськими обов'язками, зіткнувшись із проблемою загрози кримінальної відповідальності доньки, переймається особистими справами і демонстрацією своїх відчуттів, а не майбутнім Лілі. У драмі відображається поступове посилення відповідальності героїні у залежності від складності окреслених проблем. Байдужість Кіри Карлівни набуває злочинного характеру, коли вона, дізнавшись від сторонніх осіб про складний емоційний стан Лілі, не лише ігнорує проблему, але й забороняє іншим надавати психологічну допомогу дівчинці. Водночас письменник показує постійне переключання героїні на дрібниці, яким вона надає перебільшеного значення.

Драматург використовує прийом посилення драматичного конфлікту, показуючи один конфлікт як спосіб вираження іншого, ще більш складного. Протистояння, яке спостерігається у стосунках між Лілею і дорослими, є полегшеною версією надзвичайно заплутаного конфлікту між Романом Бондарем та суспільством. Ю. Яновський відтворює хронологію розгортання цього конфлікту та фактори, які сприяють його ускладненню. Романа виховує стара тітка, матір не спілкується із сином, висилаючи лише гроші; через юнацький максималізм Роман потрапив у банду, про яку не міг повідомити у міліцію через загрози життю Лілі.

Взаємопов'язаність конфліктних ситуацій, у яких задіяні Ліля та Роман, розкривається через безуспішні намагання Лілі допомогти своєму другу. У процесі розгортання дії довкола кримінальної справи драматург переносить увагу на образ прокурора, який самоусунувся від прийняття будь-яких рішень у сімейному житті, тим самим поєднуючи неочевидні аспекти професійного і особистісного життя Ніла Микитовича та їхню подальшу взаємозумовленість. Ліля визначає причини ситуації, у якій вона сама опинилася в ролі заручниці: «Прокурор носить вдома рожеві окуляри, дядю!» [515, с. 522].

З розвитком драматичної дії письменник посилює відповідальність прокурора за руйнування родини, яке відбувалося через його бездіяльність (Кіра Карлівна приховала факти, які потребували найпильнішого з'ясування, вигнала хворого брата прокурора, заради власного самолюбства догоджала злочинцеві; Ліля, яку дорослі кинули напризволяще із її проблемами, опинилася у безвихідному становищі, що загрожувало їй кримінальним переслідуванням). Зображається перебіг подій, які відбуваються одночасно, але автор простежує моменти їхньої взаємозумовленості, що у кінцевому результаті, призводить до вкрай негативних наслідків у вигляді остаточного руйнування родини,

остаточної особистісної деградації окремих дійових осіб, страждання інших дійових осіб та загрози їхньому подальшому майбутньому.

Ю. Яновський розкриває різні грані конфлікту, обумовлені протиставленням дій, які набувають деструктивного характеру, оскільки боротьба відбувається після втягування дійових осіб у негативний простір у межах цього простору, та бездіяльності. Найвиразніше драматург демонструє таке протистояння через вимушену підміну функцій, коли Ліля намагається вирішити власні заплутані проблеми, які виникли через самовиключення старшого покоління із життя підлітків, і проблеми дорослих. Вона намагається діяти рішуче, коли стверджує: «Хочу навести лад у власному домі» [515, с. 523]. Проте її можливості істотно обмежені через об'єктивні причини і неприродність та неправильність утвореної ситуації.

Ліля здійснює аналіз та дає оцінку нечутливості дорослих до складного процесу дорослішання дітей, які недооцінюють і самих підлітків, і ті труднощі та суперечності, з якими вони стикаються. Вона заявляє: «Тому що у нас із дітьми, як із цуценятами поводяться. «Сю-сю-сю! Тю-тю-тю!» А ми не цуценята. З нами треба рахуватись. Як з рівними» [515, с. 533].

Таким способом письменник підкреслює поблажливу зневагу у ставленні дорослих до дітей, причиною якого є їхні істотні світоглядні прорахунки, певний рівень свідомості, який провокує відмову від відповідальності, примітивізацію сприйняття поточних викликів, зумовлених неминучими змінами. Водночас деякі дійові особи показані у розвиткові, оскільки вони починають усвідомлювати свої помилки й проголошують намір їх виправити (Нил Микитович, Марта Матвіївна); інші (Кіра Карлівна, Леокадія Львівна) – залишаються незмінними у своїх негативних проявах. Важливим аспектом зображення образів Кіри Карлівни та Леокадії Львівни виявляється проектування їхнього особистісного негативу на образ Лілі і намагання його приховати, тим самим приписуючи їй неіснуючі злочини, коли вони дізнаються про звинувачення дівчинки, не з'ясовуючи причин та справжніх обставин ситуації.

У драмі зображається неоднозначний конфлікт, який змушує прокурора підвести підсумок: «Ми всі обвинувачені у цій справі» [515, с. 546]. Самозвинувачення героя розкривають його остаточне розуміння міри власної безвідповідальності у сімейних справах, що контрастують із його ретельним виконанням службових обов'язків. Герой підкреслює парадоксальність власного самозабуття, до якого призвело зосередження на одній зі сфер та ігнорування інших, не менш важливих, сфер життя. Прокурор стверджує: «Життєвий шлях кожного підсудного знав краще, аніж життя власної дитини...» [515, с. 546]. Драматург підкреслює

парадоксальність світоглядних прорахунків прокурора, який обвинувачував злочинців, не помічаючи, як його доньку обманом, погрозами, шантажем затягували на злочинний шлях.

Письменник використовує різні розгалуження одного конфлікту задля відображення загальних подібностей на ситуативних відмінностей. Нил Микитович і Марта Матвіївна належним чином професійно реалізувалися та виявили належний рівень суспільної відповідальності і порядності. Проте дійові особи по-різному занедбали власних дітей. Нил Микитович фізично був присутній у житті Лілі, проте їхнє спілкування мало дуже обмежений характер. Роман взагалі був позбавлений будь-якого спілкування із матір'ю, одержуючи від неї лише мізерну матеріальну допомогу. Драматург показав ситуацію з позиції підлітка, підкресливши її принизливість. Ліля наголосила на зайвості Романа у материнському житті, яка пожертвувала сином заради облаштування нових особистих відносин.

Суддя розкриває смисл і спосіб формування людської особистості, здатної протистояти усім можливим зовнішнім викликам, отримавши необхідні дози батьківської уваги та піклування, завдяки яким кристалізується свідомість, що має міцну внутрішню опору і не піддається негативним впливам. Суддя проголошує: «Коли школяр не забутий батьками, – йому не страшні ніякі залякування! Біда коли дітей залишено напризволяще» [515, с. 542].

Письменник побудував драматичний конфлікт способом його повсякчасного ускладнення, підсилення неоднозначності та опосередкованості, оскільки у критичний момент конфлікт досягнув такого стану, коли будь-які рішення чи дії призводили до більшою або меншою мірою складних негативних наслідків. Найвиразнішим прикладом, що виявляє означені характеристики драматичного конфлікту у п'єсі, виявляється фінал другої дії. Драматург розкриває інтригу довкола арешту Романа – Ліля, яка кохала хлопця, була змушена повідомити до карного розшуку, для того, щоби таким складним для Романа способом порятувати його від банди злочинців.

До означених умов розгортання конфлікту Ю. Яновський у фіналі додає психологічні фактори, у відповідності до яких розставляються необхідні акценти в оцінках причин і наслідків ситуації. Драматург показує внутрішню вразливість Романа і Лілі, яка сформувалася через брак материнської та батьківської уваги та супутні ментальні ефекти й емоційні стани, і зумовила їхню беззахисність перед психологічною агресією злочинців.

У драмі розглядаються різні аспекти психологічної агресії, застосованої проти підлітків, що включала обман, погрози, шантаж, задля втягування їх у злочинну діяльність, завдяки чому утворювалися заплутані

конфлікти, які базувалися на компрометуванні опосередкованими злочинами, примусові до подальшої участі після виявлення обману, з'ясування реальної ситуації тощо.

Письменник здійснює аналіз рівня свідомості різних учасників драматичної ситуації та показує зміни у свідомості дійових осіб, які відбуваються упродовж розвитку драматичної дії та засвідчують досягнення глибинних причин, або відсутність адекватних реакцій чи захист деструктивних позицій, що слугує межею сутнісного розподілу ролей дійових осіб й набуває чітких обрисів у контексті цілісного розгляду усієї ситуації. Байдужість дорослих, що викликала болісні реакції підлітків, перетворювала дітей на жертв агресорів, які використовували їхню беззахисність для жорстоких та аморальних маніпуляцій. Драматург відобразив різні площини конфлікту, які сформувалися внаслідок нагромадження та складних взаємодій різних факторів, що приводилися в дію сукупністю означених умов.

#### *Висновки до розділу 5.*

Конфігурації свідомості дійових осіб у драматургії 40-50-х років характеризуються поглибленням художньої та смислової інтенсивності і визначають розмивання структурних та семантичних кордонів драматичних творів, що увиразнюються через генералізацію, спрямовану на відображення глобальних процесів із релятивними імплікаціями; трансгресію, що постає у вигляді долаття окреслених меж; відчуження у формах абстрагування, заперечення; заміщення смислів, дискретність форми та змісту, експериментальні суміщення понять, образів, площин; абсурдизацію.

Свідомість дійових осіб Л. Коваленко використовується як засіб емерджентного перемикавання між вимірами художньої реальності, утворених внаслідок різноступеневих абстрагувань. У відображенні свідомості драматичних персонажів Л. Коваленко простежується використання засобів реалістичного письма та засобів художньої умовності. Реалізоцентричність зображення свідомості героїв, характерна для драми Ю. Яновського.

Драматургія Ю. Косача представляє свідомість драматичних персонажів як простір формування і проекції імовірних версій реальності, що набувають матеріалізованих форм внаслідок відображення перетворювальних ефектів від фантазій (уявлень) героїв. Контroversійність свідомості дійових осіб стає парадоксальним способом подолання суперечностей дійсності.

Свідомість драматичних персонажів у творах І. Костецького одивнюється за рахунок перенесення усього зображення на рівень

художніх узагальнень, у яких прочитуються перетворення знеособлених типів мислення, знеособлених фігур дійових осіб та модельовання деонтологізованої дійсності за рахунок використання принципів карнавалізації, маскуванія, блазнювання.

Свідомість драматичних персонажів у драматургії І. Огієнка переноситься у метафізичну сферу та відображає процеси проходження випробувань. Утворюються проєкції проєкцій як форма буття свідомості; дійові особи здобувають досвід задля розширення кордонів власної свідомості та осягнення сутності буття.



## ВИСНОВКИ

Літературознавчі дослідження художньої репрезентації свідомості виявили багатофокусні проекції аналізу, спрямованого на вивчення внутрішніх, зовнішніх, інтеракційних параметрів свідомості у літературному творі. Вивчення художніх форм відображення свідомості у драматургії визначається специфічними особливостями конструювання художнього простору у драмі. Релевантними засобами відображення свідомості у драматургії є образи дійових осіб, драматичний конфлікт, драматична дія.

Українське літературознавство представляє ґрунтовні дослідження української драматургії ХХ ст., що систематизують та уніфікують драматургічний процес, окреслюють його типологічні, жанрові, стильові координати.

В українській драматургії 20-50-х років ХХ ст. відбуваються істотні ідейно-естетичні зміни, які відбиваються на особливостях відображення свідомості дійових осіб та ідей, які насичують драматичні тексти.

Реконструкція свідомості у драматичних творах здійснюється шляхом аналізу безпосередньо відображених внутрішніх процесів (у вигляді внутрішніх дій, внутрішніх конфліктів, монологів, ремарок); за допомогою вивчення зовнішніх процесів (у вигляді діалогів, полілогів, вчинків і взаємодій, зовнішніх конфліктів) й формулювання внутрішніх відповідників, причин, взаємообумовленостей. Водночас на окреслення обширів свідомості дійових осіб впливають причинно-наслідкові зв'язки, сюжетно-композиційні кореляції, які простежуються у драматичних творах, що визначають загальні обриси функціонування свідомості та визначають деякі внутрішні параметри.

У драматичних творах відображаються обов'язкові етапи трансформації свідомості дійових осіб, обумовлені динамічністю та напруженістю драматичної дії, що реалізується через вагомі зовнішні та внутрішні зміни. Лімінальні події (обставини, чинники) виконують роль факторів, що інтенсифікують внутрішні процеси у свідомості дійових осіб через реакції, які спричинюють модифікації чи перетворення внутрішньої реальності героїв.

Драматична дія концентрує імпульси, які організують взаємодії матриць свідомості героїв із буттєвою невизначеністю за принципом протиставлення чи умовної подібності, що приховує гострі суперечності. Розвиток драматичної дії призводить до розкриття нерівнозначності

внутрішньої та зовнішньої реальності дійових осіб, що обумовлює повсякчасне посилення драматичної напруженості; намагання подолати суперечності у такій драматичній ситуації спричинює їхнє поглиблення. З розвитком дії умовна відповідність внутрішніх проєкцій свідомості дійових осіб та зовнішніх проєкцій масової свідомості виявляється у вигляді ідеологічних спотворень, що перешкоджають сприйняттю об'єктивної реальності, яка знищує героїв.

Багатовимірність свідомості, що виявляється у поєднанні різних аспектів усвідомлення, предметним вираженням яких виступають відчуття, уявлення, поняття, переконання, ідеї, інтуїтивні осягнення героїв, що можуть утворювати різні комбінації, накладається на багатовимірність буття, представлену його непізнаваністю та нелінійністю, формуючи складну мережу драматичних колізій. У драматичному діалозі предметно відображаються взаємоперетини та взаємовпливи внутрішніх та зовнішніх площин, у яких функціонують дійові особи. Драматичний діалог повсякчас генерує нові контрверсійні смисли, які утворюються у результаті різнорідних різноспрямованих та різноплощинних взаємодій, що трансформуються у протиборство, з якого розгортається конфлікт, та програмує розвиток драматичної напруженості.

Драматичний конфлікт відтворює фрагментацію дійсності через протиставлення складових частин, які втратили зв'язок із цілісністю, перетворилися на відокремлені елементи, що вступають у протистояння. У свідомості дійових осіб зовнішня фрагментація віддзеркалюється через внутрішній конфлікт, на утворення якого впливають різні співвідношення зовнішніх і внутрішніх чинників, що визначають характер зображення домінування певних параметрів чи їхньою збалансованістю.

Специфіка відображення свідомості у драматургії обумовлюється напруженістю, загостреністю та динамікою дії, які виступають обов'язковими атрибутами драматичних творів. Тому внутрішні процеси, які відбуваються у свідомості дійових осіб, характеризуються сконденсованістю і сфокусованістю, оскільки відтворюють реакції на змінні та плінні реалії або їх проєктують. Водночас свідомість героїв являє собою внутрішній простір, у якому відбуваються перемикання між різноманітними ракурсами сприйняття та відображення, які виявляють різні рівні осягнення та концентрації, що впливають на формування конфлікту.

Відображення внутрішньої реальності дійових осіб охоплює граничні процеси, які визначають різну інтенсивність та напруженість конфлікту. Цілковите ототожнення і розчинення свідомості у відображеннях чи проєкціях, сприйняття розрізаних фактів посилює емоційні відгуки дійових осіб та сприяє максимальному загостренню конфлікту. Відокремлення свідомості від створених нею проєкцій, ілюзій, переконань,

здатність героїв їх усвідомлювати та сприймати явища у взаємозв'язках і взаємообумовленостях надає конфліктові значимості й зрівноваженості. Водночас вагому роль відіграють конфлікти, спрямовані на подолання негативних явищ, супроводжувані усвідомленням суперечностей та цілей при відсутності розгалужених рефлексій дійових осіб.

Свідомість дійових осіб перетворюється на важливий компонент структури драматичного твору. Спостерігаються різні співвідношення між віддзеркаленням внутрішньої реальності дійових осіб та відображенням інших складових елементів драми (драматичної дії, конфлікту). Варіанти таких співвідношень визначають відтворення драматичної дії і конфлікту через відображення свідомості, що формує художній простір; зображення свідомості через дію й конфлікт, які набувають конститутивного значення; збалансоване поєднання усіх компонентів. Вагомого значення набуває відтворення симетричних та асиметричних взаємовпливів на основі подібності чи протиставлення: свідомість дійових осіб програмує розгортання подій та конфлікту, активізуючи найбільш вірогідні лінії розвитку, які відповідають параметрам внутрішньої реальності героїв; об'єктивна дійсність визначає контури процесів, які відбуваються у свідомості персонажів.

В українській драматургії 20-50-х років ХХ ст. відтворюються ґрунтовні переосмислення та зміни світосприйняття, обумовлені модифікаціями ідеологічних та естетичних парадигм, головні елементи яких драматурги опосередковано закодовують у свідомості дійових осіб. Кожен з етапів позначений світоглядними зрушеннями, які відтворюються у драматургії за допомогою зображення перетворень у свідомості дійових осіб: перша половина 20-х років (розвиток після громадянської війни та національно-визвольних змагань), друга половина 20-х років (провіденційні передчуття наступних трагічних подій), 30-ті роки (творення в умовах репресій), 40-50-ті роки (відображення наслідків воєнних та післявоєнних потрясінь). Українська драматургія 20-50-х років відобразила динаміку й кореляції творчих і руйнівних процесів та їхні проекції у свідомості дійових осіб як взаємозумовлені явища.

У драматургії першої половини 20-х років свідомість дійових осіб відіграє роль фундаментального структурно-змістового компонента, оскільки конструє сукупність проекцій, які визначають репрезентації героїв у художньому просторі драматичних творів.

У драматичних поемах Ю. Липи свідомість формує обшири функціонування художніх структур та окреслює напрями розгортання драматичної дії. Поєднуючи відображення свідомості дійових осіб і безособової свідомості, автор утворює герметичний художній простір, у якому драматична дія супроводжується генеруванням умовних, символічних, метафоричних, параболічних смислів, що перетворюють художню дійсність.

Драматична дія у творах визначається рухом від одного рівня свідомості до іншого через зображення внутрішніх трансформацій, атрибутом яких виявляється формування нового обсягу розуміння і розширення меж сприйняття дійових осіб. Драматичний конфлікт розмежовує стани свідомості і одночасно виконує роль показника нелінійних переходів між станами, які мають різні сутнісні координати. Водночас таємничі перетворення свідомості повністю зашифровуються у драматичних ситуаціях, зовнішній плин яких співвідноситься із контурами, а мережа смислових та художніх відсилань – із сутнісним вмістом свідомості.

У драмах і трагедіях Є. Карпенка проекції свідомості дійових осіб утворюють відокремлені площини існування героїв, внаслідок перетину яких окреслюється драматичний конфлікт. У творах проекції формуються у результаті екстраполяції уявлень дійових осіб про дійсність, які виникають внаслідок різних поєднань, взаємодій та співвідношень зовнішніх і внутрішніх чинників, на об'єктивну дійсність. Конфлікт розвивається у декількох напрямках: як протиборство різних проекцій свідомості дійової особи, як боротьба проекцій свідомості різних дійових осіб, як протистояння проекцій і реальності.

Свідомість персонажів структурується негативними або деструктивними поняттями, програмуючи напрями розвитку драматичної дії. Відтворюється викривлення внутрішньої реальності героїв, яке відбувається під зовнішнім тиском. Свідомість дійових осіб показана у складних взаємодіях із домінуючою зовнішньою реальністю, оскільки внутрішні викривлення відбуваються незалежно від реакцій дійових осіб (протистояння, адаптації чи відсторонення). Вибір або певні вирішальні для героїв дії, визначені станом їхньої свідомості, накладаючись на зовнішню деструкцію, призводять до різних форм руйнування.

Жанрово-стильові складники розглядаються як каркас для відображення свідомості дійових осіб у п'єсах М. Ірчана, Я. Мамонтова, Д. Гунькевича, Д. Николишина. Елементи експресіонізму у соціально-політичних драмах М. Ірчана визначають загострення та укрупнення процесів, які відбуваються у свідомості героїв; посилюють залежність внутрішніх станів дійових осіб від зовнішніх обставин, ситуацій та перипетій; обумовлюють будь-які реакції героїв зовнішніми впливами. Естетика романтизму і символізму у психологічній, політичній, філософській драмі Я. Мамонтова позначається на відображенні внутрішніх механізмів функціонування свідомості героїв за допомогою глибинних, багатозначних асоціацій та абстракцій, які формують розвиток драматичної дії. У мелодрамах Д. Гунькевича, Д. Николишина увиразнюються альтернативні стани свідомості дійових осіб у вигляді снів, видінь, емоційної екзальтації,

що забезпечують миттєві перетворення ситуацій, явищ чи спричиняють стрімкий рух подій.

Драматургія другої половини 20-х років демонструє відтворення процесів взаємного наближення внутрішньої та зовнішньої реальності дійових осіб, що виявляється у формуванні двосторонніх відображень і видозмін. Підкреслюється умовна рівнозначність свідомості і реальності у моментах впливу героїв на зовнішню дійсність. Драматична дія вміщує усю часо-просторову протяжність видозмін, що охоплює етапи виникнення конструктивних ідей у свідомості дійових осіб; втілення їх за допомогою конструктивних і деструктивних дій, які накладаються на сприятливі та несприятливі обставини; перенесення героїв у видозмінену ними реальність; споглядання (відображення) неврахованих і непрогнозованих зовнішніх перетворень.

Відображення свідомості дійових осіб в історичних драмах Л. Старицької-Черняхівської, М. Семенка засновується на увиразненні ідеалістичних концепцій персонажів; свідомість героїв драм К. Буревія, Г. Хоткевича визначається прагматичними цілями. Конфлікт у творах розвивається по лініям найбільшого спротиву ідеям, діям дійових осіб, які його долають на певних етапах; зворотне розгортання драматичної дії призводить до конститутивних змін у свідомості героїв.

У трагедіях М. Куліша, В. Винниченка, І. Дніпровського свідомість дійових осіб відтворюється через функціонування ілюзій, які формують внутрішню реальність героїв. Драматична дія вибудовується на основі розвитку та розгалуження ілюзій дійових осіб, які перетворюються на замітники дійсності, що спричинює утворення паралельних художніх просторів. Відокремлені художні простори розвиваються на основі видимих та неочевидних взаємовпливів, що призводить до поступового окреслення драматичного конфлікту.

Ілюзорна симуляція, сконструйована дійовими особами, негативно змінює зовнішню реальність внаслідок цілковитого руйнування зв'язку між ідеями і діями персонажів, які раціоналізують невідповідності, тим самим перетворюючи їх на складові компоненти власних фантазій. Переключення свідомості персонажів між простором ілюзій і простором об'єктивної дійсності створює різні ефекти, що впливають на розвиток драматичної дії: аглютинації вигадок і фактів, внутрішнього роздвоєння. Зовнішня реальність впливає на модифікації ілюзій дійових осіб, які інкорпорує в ілюзорний простір будь-які прояви реального, до моменту вирішального зіткнення із об'єктивною дійсністю, коли відбувається нищення ілюзій разом зі свідомістю, що їх створила.

У драматургії 30-х років свідомість дійових осіб моделює іншу реальність, яка постає у вигляді покращених чи погіршених варіантів

феноменального буття або іншовимірних проєкцій. Засобами моделювання виступають закодовані у рухові драматичної дії ідеї, у яких увиразнюються метазнакові імплікації. Свідомість дійових осіб відображається через процеси множинних самотрансформацій, що відбиваються у розвиткові сюжету та визначають дії героїв зі створення суб'єктивно чи об'єктивно ідеальної конструкції дійсності. Інша реальність, яку матеріалізують дійові особи у драматичних творах, постає у вигляді наближення до ідеалу та втілення антиідеалу.

У драмі та трагедіях І. Кочерги й М. Куліша відображення свідомості дійових осіб співвідноситься із побудовою багаторівневих художніх символів, які у згорнутому вигляді містять знаки динамічної взаємодії між внутрішньою та зовнішньою реальністю, що циклічно розгортаються у процесі розвитку драматичної дії. Мережа художніх смислів, сформована сукупністю багатозначних образів та понять, асоціативно відтворює процеси, які відбуваються у свідомості персонажів. У драматичних творах О. Олеся сутність і зміст свідомості дійових осіб віддзеркалюється за допомогою міфологізації, що відбувається у результаті експлікації окремих значень, їхнього підсилення та піднесення до рівня самозавершених ментальних чи художніх субстанцій. Міфологізовані таким способом знаки явищ та ідей вбудовуються у свідомість дійових осіб як фрагменти зміненої реальності.

Драматичні твори Г. Лужницького, С. Ковбеля, М. Чирського Д. Гунькевича, Л. Мосендза представляють різні варіації кордонів ідентичності як репрезентативні засоби відображення обрисів свідомості дійових осіб. Процеси розпізнавання меж і відмінностей з одночасним окресленням внутрішньої іманентності, що мають динамічний характер завдяки загостреності драматичного конфлікту та контроверсійності драматичної дії, структурують свідомість героїв.

Відтворення свідомості дійових осіб у драматургії 40-50-х років визначається істотним розширенням обширів художньої умовності, що спричинює сегментацію художнього простору, формування різних вимірів відображення, ефекти та значення яких помножуються внаслідок їхніх взаємних накладань. Свідомість дійових осіб функціонує у різних художніх та смислових вимірах; водночас різні площини зображення віддзеркалюються у свідомості персонажів. Відбувається розмивання граней внутрішніх і зовнішніх реальностей героїв через їхні взаємоперетікання, що створює можливості для їхнього взаємного замінювання в утвореному свідомістю дійових осіб інтеріоризованому просторі.

Свідомість дійових осіб постає у вигляді першооснови усіх сконструйованих фрагментів художньої реальності, які автономно функціонують за заданими параметрами на основі притаманної їм логіки

внутрішнього розвитку та закономірностей. Одночасно свідомість персонажів саморозгортається через формування різних художніх площин, утворення структуротвірних конструкцій цих площин, смислове наповнення у межах утворених контурів. У кожному із фрагментів змодельованої реальності, що перебувають в однорівневих та (або) різнорівневих взаємозв'язках, формують ієрархічні чи ризоморфні системи, свідомість дійових осіб оперує абстрактними поняттями, образами та знаками, їхніми різноплощинними та різнорівневими сполученнями, що утворює складні художні структури усередині інших художніх структур. Водночас у драматургії 40-50-х років простежується розвиток реалістичних тенденцій, що віддзеркалює процеси, які відбуваються у свідомості дійових осіб, через показ міжособистісних й соціальних взаємодій з увиразненням політичних, аксіологічних аспектів.

У драматургії Л. Коваленко спостерігається застосування реалістичних типів художніх відображень та типів художньої умовності. Свідомість дійових осіб у метадискурсі художньої умовності демонструє переключення між гетерогенними планами зображення; маніпулювання театральними (театралізованими) ілюзіями та парадоксами.

Свідомість драматичних персонажів у драмах Ю. Косача формує мережу контрсмислів, які поступово включаються за допомогою дій і рівнозначних діям висловлювань героїв та утворюють сукупність шарів (пластів) відображень, які прозирають один через інший, спричинюючи виникнення видозміненої багатоваріантної реальності. Вигравання й коливання згенерованих свідомістю дійових осіб значень, визначає принципи розгортання перествореної дійсності.

П'єси І. Костецького представляють процес розсіювання свідомості героїв між різними художніми ситуаціями та вимірами, що забезпечує миттєві ментальні переміщення персонажів. Постійно змінювана свідомість (за допомогою масок, перевтілень дійових осіб, змін внутрішніх станів) утворює тотальну відносність зображуваного за якою криються приховані смисли.

Драматичні твори І. Огієнка максимально розширюють фокус зображення завдяки показові свідомості в іманентних та трансцендентних параметрах. Свідомість драматичних персонажів показана як зовнішньо самостійний фрагмент глобальної довершеної свідомості. Відцентрові і доцентрові принципи організації драматичної дії визначаються різними станами і формами свідомості героїв. Умовна відокремленість свідомості від першооснови шляхом герметизації у матеріалістичній сфері призводить дійових осіб до відчуття беззмістовності. Водночас свідомість у творах через матеріальні та позаматеріальні прояви осягає саму себе, свій зв'язок із первісною сутністю, глибинні закономірності світобудови.

Художні трансформації категорії свідомості в українській драматургії 20-50-х років XX ст. відображають складні розгалуження смислів через їхнє поглиблення, інтенсифікацію, виокремлення нових сутнісних нюансів та смислових розмежувань; відтворення першопричин і взаємозв'язків ситуацій, явищ, процесів, обумовлених внутрішніми пошуками дійових осіб, що відбуваються на різних рівнях буття; ускладнення динаміки внутрішніх та зовнішніх взаємодій. Граничні стани усвідомленості та неусвідомленості драматичних персонажів показані у різних модифікаціях та комбінаціях з різним смисловим та художнім наповненням у залежності від зовнішніх та внутрішніх зрушень, характерних для окремих етапів означеного періоду розвитку української драматургії.



## СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Авраменко С. Потік свідомості як засіб зображення внутрішнього світу персонажів (на матеріалі роману Вірджинії Вульф «Хвилі») // Вісник Львівського університету. Серія: Іноземні мови. 2014. Вип. 22. С. 241-247.
2. Агеева В. Апологія модерну: обрис ХХ віку: статті та есеї. К.: Грані-Т, 2011. 408 с.
3. Агеева В. П. Екзистенційні мотиви у драматургії Миколи Куліша // Наукові записки НаУКМА. 1998. Т. 4 : Філологія. С. 52-59.
4. Агеева В. Портрет модерніста в соцреалістичному інтер'єрі // Сильові тенденції української літератури ХХ століття. К.: ПЦ «Фоліант», 2004. С. 181-207.
5. Агеева В. Юрій Косач // Слово і час. 1995. № 1. С. 21-26.
6. Адорно Т. Теорія естетики / пер. з нім. П. Тарашук. К.: Вид-во Соломії Павличко «Основи», 2002. 518 с.
7. Андріанова Н.М. Іван Кочерга. Літературний портрет. К.: Держ. вид-во худож. л-ри, 1963. 102 с.
8. Аникст А. Теория драмы на Западе во второй половине XIX века. Москва: Наука, 1988. 311с.
9. Антонович Д. Триста років українського театру. 1619-1919 та інші праці / підготовка текстів, редагування і передмова докторів філологічних наук Г. Ф. Семенюка та Л. С. Дем'янівської. К.: ВІП, 2003. 418 с.
10. Антонович С. Драматургічна творчість українських письменників-емігрантів середини ХХ століття: автореф. дис. ... канд. філол. н.: 10.01.01. Харків: Харківський національний університет імені В. Н. Каразіна, 2009. 21 с.
11. Арістотель. Поетика. К.: Мистецтво, 1967. 136 с.
12. Астаф'єв О. Еволюція української еміграційної літературознавчої думки (від естетики неоромантизму до новітніх синтезів) // Вісник Київського національного університету імені Тараса Шевченка. Літературознавство. Мовознавство. Фольклористика. К.: ВПЦ «Київський університет», 2017. Вип. 1 (27). С. 6-10.
13. Астаф'єв О. Європейський вимір української повоєнної еміграційної літератури // Біблія і культура. 2009. № 11. С. 171-177.

14. Астаф'єв О. Концепція абсолюту у творах Юрія Липи // Літературознавчі студії. К.: ВПЦ «Київський університет», 2015. Вип. 44. Ч. 1. С. 3-15.
15. Астаф'єв О.Г. Лірика української еміграції: еволюція стильових систем. К.: Смолоскип, 1998. 313 с.
16. Астаф'єв О. Літературознавчий дискурс та його семантичне поле // Теорія літератури: концепції, інтерпретації: науковий збірник / Київський національний університет імені Тараса Шевченка, Інститут філології, Кафедра теорії літератури, компаративістики і літературної творчості; [ред. кол.: Л. В. Грицик (голова) та ін.]. К.: Логос, 2014. С. 15-22.
17. Астаф'єв О. На методологічних перехрестях третього тисячоліття (проблеми теорії і практики) // Слово і час. 2004. № 6. С. 75-91.
18. Астаф'єв О.Г. Образ і знак. Українська емігрантська поезія у структурно-семіотичній перспективі: монографія. К.: Наукова думка, 2000. 269 с.
19. Атаманчук В.П. Драматична поема Леоніда Мосендза «Вічний корабель»: символи в екзистенційній площині // Наукові праці: наук. журн. / Чорном. нац. ун-т ім. Петра Могили; ред. кол. О. В. Пронкевич (голова) [та ін.]. Миколаїв. 2018. Т. 316. Вип. 304 (Філологія. Літературознавство). С. 11-14.
20. Атаманчук В. Драматична тетралогія Гната Хоткевича «Богдан Хмельницький»: ідеї та художні інтерпретації // Вісник Черкаського університету. Серія «Філологічні науки». Черкаси. 2018. №1. Кн. 1. С. 52-60.
21. Атаманчук В. Духовна першооснова у філософській містерії Івана Огієнка «Народження людини» // Науковий вісник Миколаївського національного університету імені В. О. Сухомлинського. Філологічні науки (літературознавство): збірник наукових праць / за ред. О. Філатової. № 2 (20), жовтень 2017. Миколаїв: МНУ імені В.О.Сухомлинського, 2017. С.15-20.
22. Атаманчук В. Жанр трагедії в українській драматургії 1910-1920-х років: монографія. Кам'янець-Подільський: Кам'янець-Подільський національний університет імені Івана Огієнка, 2011. 180 с.
23. Атаманчук В. Мистерия Івана Огієнка «Рождение человека»: единство духовно-культурного и философско-религиозного начал // "Edges of Scientific Creativity": International Collection of Scientific Papers of the GISAP Project Participants, Autumn 2017 (London, October 18-24) / International Academy of Science and Higher Education; Organizing Committee: T.Morgan (Chairman), B.Zhytnigor, S.Godvint, A.Tim, S.Serdechny, L.Streiker, H.Osad, I.Snellman, K.Odros, M.Stojkovic, P.Kishinevsky, H.Blagoev. London: IASHE, 2017. P. 51-53.
24. Атаманчук В. Монографія Григорія Семенюка «Українська драматургія 20-х років» як зразок академічного літературознавчого дослідження» //

- Південний архів. Філологічні науки: збірник наукових праць. Херсон: ХДУ, 2018. Вип. LXXIV. С. 14-19.
25. Атаманчук В. Образи історичних діячів у драмах Григора Лужницького // Сучасні проблеми мовознавства та літературознавства: збірник наукових праць / відп. ред. І. В. Сабадош. Ужгород, 2018. Випуск 23. С. 21-24.
  26. Атаманчук В.П. Проблема вибору в трагедії Єлисея Карпенка «Момот Нір» // Вісник Харківського національного університету імені В. Н. Каразіна, 2018. № 79. С. 103-107.
  27. Атаманчук В. Проблема внутрішніх перетворень у драматичних поемах Юрія Липи («Вербунок», «Сон про ярмарок», «Парада вночі», «Цардівця») // Науковий часопис Національного педагогічного університету імені М. П. Драгоманова. Серія 8. Філологічні науки (мовознавство і літературознавство). К.: Вид-во НПУ імені М. П. Драгоманова, 2018. Вип. 10. С. 17-20.
  28. Атаманчук В. Проблема особистісної трансформації у драматичних поемах Юрія Липи «Поєдинок» та «Бенкет» // Прикарпатський вісник НТШ. Слово. 2017. №4 (40), 2018. №3 (47). С. 508-515.
  29. Атаманчук В. С ощущением неодолимого трагизма человеческого существования («Патетическая соната» Н.Кулиша) // Objective and Subjective Factors in Formation of Linguistic Mechanisms in the Age of Domination of Liberal Values and Priority of Personal Identity. Peer-reviewed material digest (collective monograph) published following the results of the CXLVI International Research and Practice Conference and II stage of the Championship in Philology (London, July 19-25) / International Academy of Science and Higher Education; Organizing Committee: T.Morgan (Chairman), B.Zhytnigor, S.Godvint, A.Tim, S.Serdechny, L.Streiker, H.Osad, I.Snellman, K.Odros, M.Stojkovic, P.Kishinevsky, H.Blagoev. London: IASHE, 2017. P. 27-30.
  30. Атаманчук В.П. Спотворення духовних цінностей у трагікомедіях Миколи Куліша «Народний Малахій» та Володимира Винниченка «Пророк» // Філологічний дискурс. Збірник наукових праць. Хмельницький: Хмельницька гуманітарно-педагогічна академія, 2017. Випуск 6. С. 9-19.
  31. Атаманчук В. Структура конфлікту у драматургії Людмили Коваленко // Закарпатські філологічні студії. Ужгород: Ужгородський національний університет, 2018. Вип. 3, Т. 3. С. 17-24.
  32. Атаманчук В.П. Форми художественного отображения сознания действующих лиц в драме Ю. Яновского «Дочь прокурора» // Colloquium-journal. 2019. № 4 (28). С. 58-61.

33. Атаманчук В. Художня динаміка проблеми вибору в трагедії Слисея Карпенка «В долині сліз» // Літературний процес: методологія, імена, тенденції: зб. наук. праць (філологічні науки) / Київ. ун-т ім. Б. Грінченка. К.: Київ. ун-т ім. Б. Грінченка, 2018. № 11. С. 67-71.
34. Атаманчук В.П. Художнє конструювання образу Павла Полуботка в однойменній драмі Костя Буревія // Літературознавчі студії. К.: ВПЦ «Київський університет», 2018. Вип. 4 (55). С. 13-18.
35. Атаманчук В.П. Художнє осягнення проблеми духовних перетворень у драматичних поемах Юрія Липи («Корабель, що відпливає», «Троянда з Єрихону», «Слово в пустині») // Вісник Черкаського університету. Серія «Філологічні науки». Черкаси, 2017. №1, Кн. 2. С. 15-22.
36. Атаманчук В. Художня умовність у відображенні сутнісних реалій свідомості: трагікомедія Миколи Куліша «Маклена Граса» // Проблеми сучасного літературознавства: Одеський національний університет імені І. І. Мечникова, 2018. Вип. 26. С. 108-116.
37. Атаманчук В. П. Художня реалізація ідеї духовності у містерії Івана Огієнка «До щастя!» // Філологічні трактати: науковий журнал. Суми: Сумський державний університет, Харків: Харківський національний університет імені В. Н. Каразіна, 2017. Т.9, № 4. С. 121-126.
38. Атаманчук В. Художня своєрідність відображення історичного минулого у драматургії Григора Лужницького // Філологічні науки: зб. наук. пр. Полтава: Полтавський національний педагогічний університет імені В. Г. Короленка, 2017. Вип. 27. С. 29-33.
39. Атаманчук В.П. Художня своєрідність драматичного конфлікту у творах Якова Мамонтова та Мирослава Ірчана // Development of philological sciences in countries of the European Union taking into account the challenges of XXI century: collective monograph. Lublin: Izdevnieciba "Baltija Publishing", 2018. P. 1-22.
40. Атаманчук В. Художня трансформація образу Івана Мазепи у трагедії Людмили Старицької-Черняхівської // Науковий вісник Миколаївського національного університету імені В. О. Сухомлинського. Філологічні науки (літературознавство): збірник наукових праць / за ред. О. Філатової. Миколаїв: МНУ імені В.О.Сухомлинського, 2018. № 1 (21), квітень. С. 7-12.
41. Атаманчук В.П. Художні форми відображення свідомості героя у драмі Юрія Косача «Облога» // Закарпатські філологічні студії. Ужгород: Ужгородський національний університет, 2018. Вип. 6. С. 169-172.
42. Баган О. Неоготика: стиль і концепт (до естетичних основ поезії Юрія Липи) // Юрій Липа: голос доби і приклад чину: збірник наукових

- праць. Львів: Львівський національний університет імені Івана Франка, 2001. С. 102-110.
43. Багрій М. Стильові особливості творчості Ігоря Костецького: автореф. дис. ... канд. філол. н.: 10.01.01. Тернопіль, 2013. 23 с.
44. Барабан Л. Драма і театр України 1940-50 років // Студії мистецтвознавчі. К.: ІМФЕ НАН України, 2007. № 4 (20). С. 54-68.
45. Барабан Л. Людмила Старицька-Черняхівська. Тернистий шлях творчості. Вінниця: Велес, 2003. 90 с.
46. Барабаш Ю. *Enfant terrible*, або «Інший» посеред більшості (Ігор Костецький. На шляху до української моделі модернізму) // Слово і час. 2018. № 9. С. 18-32.
47. Барт Р. Мифологии / пер. с фр. С. Н. Зенкин. Москва: Директ-Медиа, 2007. 459 с.
48. Барт Р. Нулевая степень письма / пер. с фр. Москва: Академический Проект, 2008. 431 с.
49. Барт Р. Работы о театре / составление, перевод, с фр. И послесловие М. Зерчаниновой. Москва: Ад Маргинем Пресс, 2014. 176 с.
50. Барчан В. Експресіоністична естетика й мистецька свідомість в Україні 10-20-х рр. ХХ ст. // Київська старовина. 2010. № 6. С. 60-69.
51. Бахтин М. Литературно-критические статьи / сост. С. Г. Бочаров. Москва: Художественная литература, 1986. 543 с.
52. Бахтин М. Эстетика словесного творчества. 2-е изд. Москва: Искусство, 1986. 445 с.
53. Бацевич Ф. Прийоми одивнення драматичного твору (на матеріалі п'єси Ігоря Костецького «Близнята ще зустрінуться») // *Studia Ucrainica Varsoviensia*. Warszawa: Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, 2017. № 5. С. 15-26.
54. Бентли Э. Жизнь драмы / пер. с англ. В. Воронина. Москва: Айрис-пресс, 2004. 416 с.
55. Беньямин В. Происхождение немецкой барочной драмы. Москва: Аграф, 2000. 288 с.
56. Бергсон А. Творча еволюція / пер. з фр. Р. Осадчука. К.: Видавництво Жупанського, 2010. 316 с.
57. Бернадська Н.І. Український роман: теоретичні проблеми і жанрова еволюція: монографія. К.: Академвидав, 2004. 368 с.
58. Бидерман Г. Энциклопедия символов / пер. с нем. Москва: Республика, 1996. 335 с.

59. Біла А. Михайль Семенко. Біографія // Семенко М. Вибрані твори. К.: Смолоскип, 2010. С. 21-23.
60. Біла А. Український літературний авангард: пошуки, стильові напрямки: монографія. К.: Смолоскип, 2006. 464 с.
61. Білецький О. І. Зародження драматичної літератури на Україні // Зібрання праць у 5-ти томах. К.: Наукова думка, 1965. Т. 1. С. 277-353.
62. Білецький О. Українська драматургія після жовтневої доби // Нове мистецтво, 1926. № 28. С. 9-21.
63. Блашків О. Міфи та фольклорні символи як маркери лірично-апелятивної структури драматичних творів О. Олесь та В. Б. Єйтса // *Studia Methodologica*. Тернопіль: Тернопільський національний університет імені Володимира Гнатюка, 2008. Вип. 25. С. 213-217.
64. Бовсунівська Т.В. Когнітивна жанрологія та поетика: монографія. К.: ВПЦ «Київський університет», 2010. 180 с.
65. Бовсунівська Т. Просторова критика у постнекласичну добу // Літературознавчі студії. К.: ВПЦ «Київський університет», 2018. Вип. 1 (52). С. 10-17.
66. Бовсунівська Т. Теоретичний зріз проблеми жанрових модифікацій // Літературознавчі студії. К.: ВПЦ «Київський університет», 2013. № 40 (1). С. 74-81.
67. Бодик О.П. Проблематизація модерністських течій у художньо-естетичних пошуках Івана Кочерги: автореф. дис. ... канд. філол. н.: 10.01.01. Дніпропетровськ: Дніпропетровський національний університет, 2003. 17 с.
68. Боднар О.Я. Генрі Лонгфелло у контексті українсько-американських літературних зв'язків XIX – XX ст. Рецепція. Відтворення стилю поета: автореф. дис. ... канд. філол. н. Тернопіль: Тернопільський національний університет імені Володимира Гнатюка, 2010. 22 с.
69. Бойко Ю. Вибране. Мюнхен: Logos, 1971. Т. 1. 358 с.
70. Бондарева О. Міф і драма у новітньому літературному контексті: поновлення структурного зв'язку через жанрове моделювання: монографія. К.: Четверта хвиля, 2006. 512 с.
71. Бондарева О. «Мов виноград у золоту чашу, вино словес він проливає в світ...» // Кочерга І. Вибрані твори / передм. О. Бондаревої. К.: Сакцент Плюс, 2005. С. 5-24.
72. Боньковська О. Олександр Загаров в українському народному театрі Товариства «Українська бесіда» (1921-23 рр.): реалізм-психологізм-символізм // Науковий вісник Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого, 2013. Вип. 13. С. 215-225.

73. Бровко О. О. Новела в структурі української прози: модифікації та функції: монографія. Луганськ: Вид-во ДЗ «ЛНУ імені Тараса Шевченка», 2011. 400 с.
74. Брехт Б. Про мистецтво театру: збірник. К.: Мистецтво, 1977. 365 с.
75. Брюховецький В. Іван Кочерга // Кочерга І. Драматичні твори. К.: Наукова думка, 1989. С. 5-26.
76. Буревій К. А. Бучма: монографія. Харків: Рух, 1933. 116 с.
77. Буревій К. Павло Полуботок. Драма на 5 дій. Мюнхен: Видавництво «Орлик», 1948. 100 с.
78. Вакуленко Д. Т. Сучасна українська драматургія 1945-1972. Основні тенденції розвитку. К.: Наукова думка, 1976. 228 с.
79. Васильєв С. М. Сучасна драматургія : жанрові трансформації, модифікації, новації: монографія. Луцьк : ПВД «Твердиня», 2017. 532 с.
80. Векуа О.В. Гуманістична основа художнього та етичного ідеалу Володимира Винниченка (на матеріалі драматичних творів): дис. ... канд. філол. н.: 10.01.01. К.: Київський університет імені Тараса Шевченка, 1998. 163 арк.
81. Веселовська Г.І. Дванадцять вистав Леся Курбаса: навчальний посібник для вищих навчальних закладів культури і мистецтва. К.: ДЦТМ імені Леся Курбаса, 2004. 316 с.
82. Веселовська Г. Театральний експресіонізм в Україні: генеза і витоки // Сучасність. 1997. № 3. С. 146-153.
83. Веселовська Г. І. Український театральний авангард / Ін-т проблем сучасного мист-ва . акад. мист-в України. К.: Фенікс, 2010. 368 с.
84. Веселовский А. Н. Историческая поэтика. Москва: Высшая школа, 1989. 405 с.
85. Введение в литературоведение / Л. В. Чернец, В. Е. Хализев, А. Я. Эсалнек и др. / под ред. Л. В. Чернец. Москва: Высшая школа, 2004. 680 с.
86. Винниченко В. Пророк // Вітчизна. 1992. №4. С. 15-52.
87. Вівчарик Н. Григор Лужницький: митець, який назавжди залишився українцем... // Дивослово. 2016. № 3. С. 54-60.
88. Вільна Я.В. Ідейно-естетичний феномен творчості Г. Квітки-Основ'яненка: герменевтичний аспект: дис. ... д. філол. н.: 10.01.01. К.: Київський національний університет імені Тараса Шевченка, 2006. 414 арк.
89. Вірченко Т. Художній конфлікт в українській драматургії 1990–2010-х років: дискурс, еволюція, типологія: монографія / ДЗ «Луганський національний

- університет імені Тараса Шевченка». Кривий Ріг: Видавничий дім, 2012. 336 с.
90. Вітгенштайн Л. Tractatus Logico-Philosophicus. Філософські дослідження / пер. з нім. Є. Поповича. К.: Основи, 1995. 311 с.
  91. Владимиров С. В. Действие в драме. 2-е изд., доп. Санкт-Петербург: Издательство Санкт-Петербургской государственной академии театрального искусства, 2007. 192 с.
  92. Власенко В., Кравчук П. Мирослав Ірчан. Життя і творчість. К.: Радянський письменник, 1960. 291 с.
  93. Возняк М. Історія української літератури: у 2-х книгах. 2-ге вид., випр. Львів: Світ, 1994. Кн. 2. 560 с.
  94. Возняк М. С. Початки української комедії (1619-1819). Нью-Йорк: Говерля, 1955. 251 с.
  95. Волицька І. Український театр у Галичині першої третини ХХ ст. // Український театр ХХ століття / редкол.: Н. Корнієнко та ін. К.: Видавництво «ЛДЛ», 2003. С. 168-198.
  96. Воробйова О. Когнітивна поетика: здобутки і перспективи // Вісник Харківського національного університету імені В. Н. Каразіна, 2004. Вип. 635. С. 18-22.
  97. Вороний М. Драма живих символів // Вороний М. Поезії. Переклади. Критика. Публіцистика. К.: Наукова думка, 1996. С. 248-254.
  98. Вороний М. Театральне мистецтво і український театр // Вороний М. Поезії. Переклади. Критика. Публіцистика. К.: Наукова думка, 1996. С. 270-356.
  99. Гадамер Г.Г. Истина і метод. К.: Юніверс, 2000, 464 с.
  100. Галацька М. Форми вираження авторської свідомості у драматичних поемах та кіноповістях Івана Драча: дис. ... канд. філол. н.: 10.01.01. Дніпропетровськ: Дніпропетровський державний університет, 1997. 164 арк.
  101. Галич О., Назарець В., Васильєв С. Теорія літератури / за наук. ред. О. Галича. 2-ге вид., стереотип. К: Либідь, 2005. 488 с.
  102. Гачев Г. Д. Жизнь художественного сознания. Очерки по истории образа. Ч. 1. Москва: Искусство, 1972. 200 с.
  103. Гачев Г.Д. Содержательность художественных форм. Эпос. Лирика. Театр. Москва: Просвещение, 1968. 302 с.
  104. Гегель Г. В. Ф. Драматическая поэзия // Гегель Г. В. Ф. Эстетика: в 4-х томах. Москва: Искусство, 1971. Т. 3. С. 537-616.
  105. Гірняк Й. Спомини. Нью-Йорк: Сучасність, 1982. 487 с.



106. Гірняк М. Диверсифікація авторської свідомості в інтелектуальній прозі В. Домонтовича: автореф. дис. ... канд. філол. н.: 10.01.06. К.: Інститут літератури імені Т. Г. Шевченка, 2006. 21 с.
107. Гливинська Л. Поетика в умовах когнітивної революції // *Studia methodologica*. 2015. № 40. С. 292-301.
108. Гнатюк М. Генетична критика і текстологія: діалогізм дискурсивних практик // *Літературознавчі студії*. К.: ВПЦ «Київський університет», 2010. Вип. 26. С. 104-109.
109. Гнатюк М. Історико-літературна текстологія: когнітивний аспект // *Філологічні семінари*. 2010. Вип. 13. С. 85-93.
110. Гнатюк М. Текстологічні проблеми творчості Юрія Яновського: теоретичний аспект: автореф. дис. ... д. філол. н.: 10.01.06, 10.01.01. К.: Інститут літератури ім. Т. Г. Шевченка, 2006. 41 с.
111. Гнатюк М. Феномен автора у генетичній текстології // *Теорія літератури: концепції, інтерпретації: науковий збірник / Київський національний університет імені Тараса Шевченка, Інститут філології, Кафедра теорії літератури, компаративістики і літературної творчості; [ред. кол.: Л. В. Грицик (голова) та ін.]*. К.: Логос, 2014. С. 73- 85.
112. Гнатюк М. Юрій Яновський: текст і авантекст. К., Ніжин: Вид-во «Аспект-Поліграф», 2006. 328 с.
113. Гнідан О.Д., Дем'янівська Л.С. Володимир Винниченко. Життя. Діяльність. Творчість: навч. посіб. для студентів-філологів. К.: Четверта хвиля, 1996. 256 с.
114. Голобородько Я. Духовний подіум Миколи Кулша (До 110-річчя від дня народження письменника) // *Дивослово*. 2002. № 12. С. 10-13.
115. Голобородько Я. Національний геніалітет (Курбас, Куліш, Крушельницький) // *Слово і час*. 2006. № 1. С. 72-84.
116. Голобородько Я. «Патетична соната» України: художні версії Миколи Куліша // *Вітчизна*. 1998. №1-2. С. 143-147.
117. Голобородько Я. Художньо-інтелектуальна аура Миколи Куліша // *Українська література в загальноосвітній школі*. 2003. Січень-лютий. С. 50-64.
118. Голубева З.С. Іван Кочерга. Нарис життя і творчості. К.: Дніпро, 1981. 191 с.
119. Горідько Ю. П'єси І. Костецького як феномен «драми абсурду» в українській літературі // *Українська література в загальноосвітній школі*. 2005. № 2. С. 6-9.

120. Гребенюк Т.В. Когнітивні аспекти репрезентації свідомості в художній оповіді // Наукові записки Бердянського державного педагогічного університету. Бердянськ: ФО-П Ткачук О. В., 2016. Вип. ІХ. С. 200-206.
121. Гречанюк С. Співатор україно-європейського альянсу (Штрихи до портрета Ігоря Костецького – прозаїка, драматурга, мистецтвознавця, перекладача) // Дивослово. 1995. № 9. С. 12-21.
122. Гречанюк С. Сучасник поколінь прийдешніх (Микола Куліш) // Українська мова і література в школі. 1989. № 2. С. 16-25.
123. Гринишина М.О. Театральна культура рубежу ХІХ-ХХ століть: реалізм, дискурс. К.: Фенікс, 2013. 346 с.
124. Гринишина М. Український революційний сентименталізм. Драматургія Мирослава Ірчана в другій половині 1920-30-х рр. // Гринишина М. Театр української драматургії. Сучасна та класична українська п'єса на сценах театрів 1930-х рр. К.: Інтертехнологія, 2006. С. 174-193.
125. Гринишина М., Драк А. М. Куліш «Маклена Граса» // Український театр ХХ ст.: антологія вистав / за ред. М. Гринишиної; Ін-т проблем сучасн. мистецтва НАМ України. К.: Фенікс, 2012. С. 393-412.
126. Грицик Л.В. Українська компаративістика: концептуальні проєкції: монографія. Донецьк: Юго-Восток, 2013. 298 с.
127. Гротовский С. Театр. Ритуал. Перформер. Львів: Літопис, 1999. 188 с.
128. Гудзенко О.П. Романтичні засади української драматургії 20-х років ХХ століття (І. Дніпровський, Я. Мамонтов, М. Куліш): дис. ... канд. філол. н.: 10.01.01. К.: Київський національний університет імені Тараса Шевченка, 2001. 187 арк.
129. Гузар З. Геній юнацтва («Вічний корабель» Л. Мосендза) // Баган О., Гузар З., Червак Б. Лицарі духу (українські письменники – націоналісти – «вісниківці»). 2-е вид., доп. Дрогобич: Видавнича фірма «Відродження», 1996. С. 197-198.
130. Гуменюк В. Контрасти та нюанси. Статті про творчість Володимира Винниченка. Сімферополь: Видавництво «Доля», 2001. 80 с.
131. Гуменюк В. Сила краси: Проблеми поетики драматургії Володимира Винниченка: монографія. Сімферополь: ВАТ «Сімферопольська міська друкарня», 2001. 340 с.
132. Гуменюк В. Складне наймення персонажа в новочасній літературі: Іван Франко, Володимир Винниченко, Микола Куліш // Українське літературознавство: зб. наук. пр. Львів: Вид. центр Львів. нац. ун-ту ім. І. Франка, 2002. Вип. 65. С. 133-141.

133. Гуменюк В. Шлях до «Одержимої». Творче становлення Лесі Українки – драматурга: монографія. Сімферополь: Таврія, 2002. 232 с.
134. Гундорова Т. Проявлення слова. Дискурс ранняго українського модернізму: вид. 2-е, доп., переробл. К.: Критика, 2009. 448 с.
135. Гунькевич Д. Манівцями. Трагікомедія на 3 дії. З канадійського життя. Львів: Театральна бібліотека, 1931. 35 с.
136. Гунькевич Д. Серед граду куль або неустрашима героїня. Трагедія в 4-ох діях, в 5 відслонах зі співами. З життя боротьби за волю Українського Народу, в часі Всесвітньої Війни в р.р. 1914-1920. Вінніпег: Накладом української книгарні. 135 с.
137. Гуссерль Е. Идеи к чистой феноменологии и феноменологической философии. Книга первая. Общее введение в чистую феноменологию / пер. с нем. А. В. Михайлова. Москва: Академический Проект, 2009. 489 с.
138. Давидова І. Малі форми драматургії. К.: Мистецтво, 1966. 138 с.
139. Делез Д. Логика смысла / пер. с фр. Я. И. Свирского. Москва: Академический Проект, 2011. 472 с.
140. Делез Ж. Эмпиризм и субъективность: опыт о человеческой природе по Юму. Критическая философия Канта. Бергсонизм. Спиноза / пер. с фр. и послесловие Я. И. Свирского. Москва: Пер Сэ, 2001. 480 с.
141. Дем'янівська Л. С. Українська драматична поема (Проблематика, жанрова специфіка). К.: Вища шк., 1984. 160 с.
142. Дем'янівська Л. С. Іван Карпенко-Карий (І. К. Тобілевич). Життя і творчість. К.: Либідь, 1995. 144 с.
143. Дем'янова С.К. Жанрові особливості української та польської драми про владу землі другої половини ХІХ – початку ХХ століття: дис. ... канд. філол. н.: 10.01.01. Одеса: Одеський національний університет імені І. І. Мечникова, 2014. 210 арк.
144. Державин В. Українська еміграційна література (1945-1947) // Стефановська Л. Mission Impossible. МУР і відродження українського літературного життя у таборах для біженців на території Німеччини 1945-1949. Антологія першоджерел. Варшава: Варшавський університет, 2014. Ч. 2. С. 169-204.
145. Дерріда Ж. Письмо та відмінність / пер. з фр. В. Шовкун. К.: Видавництво Соломії Павличко «Основи», 2004. 602 с.
146. Дерріда Ж. Поля філософії / пер. с фр. Д. Ю. Кралечкина. Москва: Академический Проект, 2012. 376 с.

147. Дивнич Ю. Остання роля в останній праці Курбаса і «Березоля» // Хмурий В., Дивнич Ю., Блакитний Є. В масках епохи. Новий Ульм: Вид-во Україна, 1948. С. 39-46.
148. Дильтей В. Собрание сочинений в 6 т. / под ред. А. В. Михайлова и Н. С. Плотникова. Т. 4. Герменевтика и теория литературы / пер. с нем. под ред. В. В. Библихина и Н. С. Плотникова. Москва: Дом интеллектуальной книги, 2001. 531 с.
149. Діалог і діалогічність в українській літературі XIX-XXI ст.: монографія / за загальною редакцією д. філол. н., проф. Н. П. Малютіної. Одеса: ОНУ імені І. І. Мечникова, 2013. 288 с.
150. Дмитрук О. Постаць Юрія Косача на шпальтах газети «Неділя» (Ашшафенбург) // Слово і час. 2009. № 12. С. 54-61.
151. Дніпровський І. Яблуневий полон. Вибрані твори. К.: Дніпро, 1985. 359с.
152. Дудка А. М. Картина світу в інтерпретації В. Винниченка-драматурга: константи і трансформації: дис. ... канд. філол. н.: 10.01.01. Харків: Харківський національний університет імені В. Н. Каразіна, 2012. 218 арк.
153. Енциклопедія постмодернізму / за ред. Ч.Вінквіста та В.Тейлора: пер. з англ. В. Шовкун. К.: Вид-во Соломії Павличко «Основи», 2003. 503 с.
154. Євченко О.В. Драма-антиутопія. Генезис. Поетика: дис. ... канд. філол. н. Житомир: Житомирський державний педагогічний університет імені Івана Франка, 2002. 189 арк.
155. Євшан М. Критика. Літературознавство. Естетика / упорядкування, передмова та примітки Н. Шумило. К.: Основи, 1998. 659 с.
156. Єрмакова Н. С. М. Куліш. «Народний Малахій» // Український театр XX ст.: антологія вистав / за ред. М. Гринишиної; Ін-т проблем сучасн. мистецтва НАМ України. К.: Фенікс, 2012. С. 338-350.
157. Єфремов С. О. В поисках новой красоты // Єфремов С. О. Літературно-критичні статті. К.: Дніпро, 1993. С. 48-120.
158. Єфремов С. Історія українського письменства. К.: Femina, 1995. 685 с.
159. Желновач А. Соціальний міф і його художнє втілення у драматургії І. Багряного («Морітурі», «Розгром», «Генерал»): дис. ... канд. філол. н.: 10.01.01. Харків: Харківський національний університет імені В. Н. Каразіна, 2018. 213 арк.
160. Жифарська І. Національно-визвольна ідея в ліро-драматичних поемах Юрія Липи / І. Жифарська // Четверті Липівські читання. Пам'яті Івана та Юрія Лип: зб. матеріалів Всеукраїнської наукової конференції 18-19 квітня 2008 р. К.: Українська видавнича спілка ім. Ю. Липи, 2009. С. 131-139.

161. Жулинський М. Г. Из забуття – в безсмертя (Сторінки призабутої спадщини). К.: Дніпро, 1990. 447 с.
162. Журба С. Образ пророка в українській драматургії першої третини ХХ століття // Літературознавчі студії. К.: ВПЦ «Київський університет», 2001. С. 107-111.
163. Залеська Онишкевич О. Володимир Винниченко і Єлисей Карпенко: про це саме різними шляхами // Володимир Винниченко: у пошуках естетичної, особистої і суспільної гармонії: збірник статей / гол. ред. Л. Залеська Онишкевич. Нью-Йорк, 2005. С. 106-114.
164. Залеська-Онишкевич Л. Жертвоприношення і відкуплення у «Патетичній сонаті» Миколи Куліша // Сучасність. 1998. №5. С. 105-109.
165. Залеська-Онишкевич Л. Куліш і Брехт: самостереження героя та самостереження актора // Сучасність. 1992. № 1. С. 131-135.
166. Залеська Онишкевич Л. Драматургія української діаспори. Вступ // Залеська Онишкевич Л. Близнята ще зустрінуться. Антологія драматургії української діаспори. Київ-Львів: Видавництво «Час», 1997. С. 9-32.
167. Залеська-Онишкевич Л. Пророк – остання драма Володимира Винниченка // Слово: зб. укр. письм. Едмонтон: [Б.в.], 1973. С. 194-204.
168. Залеська Онишкевич Л. Текст і гра. Модерна українська драма. Львів: Літопис, 2009. 472 с.
169. Залеська Онишкевич Л. Українська драматургія на північно-американському континенті // Наш театр. Книга діячів українського театрального мистецтва 1915-1975 / ред.кол.: О. Лисяк, Г. Лужницький та ін. Нью-Йорк: Об'єднання мистців української сцени, 1975. Т. 1. С. 215-230.
170. Зингерман Б.И. Очерки истории драмы 20 века. М.: Наука, 1979. 392 с.
171. Зубков Ю. Герой и конфликт в драме. Москва: Советский писатель, 1975. 280 с.
172. Зубрицька М. Новаторський характер драматургії Миколи Куліша // Сучасність. 1992. № 12. С. 148-150.
173. Зубрицька М. Текстуальність та контекстуальність мисленнєвого світу Юрія Липи // Юрій Липа: голос доби і приклад чину: збірник наукових праць. Львів: Львівський національний університет імені Івана Франка, 2001. С. 90-97.
174. Іванова О.В. Образ Пава Полуботка в історії та в одноіменній трагедії Костя Буревія // Літературознавчі студії. К.: Київський національний університет імені Тараса Шевченка, ВПЦ «Київський університет», 2011. Вип. 31. С. 150-157.

175. Івашків В. М. Українська романтична драма 30-80-х років XIX ст. К.: Наукова думка, 1990. 143 с.
176. Ільницький М. Мале літературне відродження (Українська повоєнна еміграційна критика) // Дивослово. 2000. № 4. С. 3-7.
177. Ірчан Мирослав. Вибрані твори: у 2-х т. К.: Державне видавництво художньої літератури, 1958. Т. 1. 383 с.
178. Ірчан М. Безробітні. Вінніпег: Видавництво «Пролеткульт», 1923. 71 с.
179. Іщенко Є. Екзистенційність художньої свідомості Василя Стуса // Компаративні дослідження слов'янських мов і літератур. Пам'яті академіка Леоніда Булаховського, 2012. Вип. 17. С. 169-174.
180. Іглтон Т. Теория литературы. Введение / пер. Е. Бучкиной под ред. М. Маяцкого и Д. Субботина. Москва: Территория будущего, 2010. 296 с.
181. Карпенко Є. В долині сліз. Драма. Київ-Відень: Видавництво Театр, 1921. 60 с.
182. Карпенко Є. Едельвайс // Залеська Онишкевич Л. Близнята ще зустрінуться. Антологія драматургії української діаспори. Київ-Львів: Видавництво «Час», 1997. С. 33-52.
183. Карпенко Є. Момот Нір. Трагедія. Київ-Відень: Видавництво Театр, 1920. 49 с.
184. Карпенко Є. Осінньої ночі. Трагедія. Київ-Відень: Видавництво Театр, 1920. 16 с.
185. Карпенко Є. Святого Вечера. Драма. Київ-Відень: Видавництво Театр, 1920. 17 с.
186. Карпенко Є. Земля. Київ-Відень: Видавництво Театр, 1921. 62 с.
187. Карягин А.А. Драма как эстетическая проблема. Москва: Наука, 1971. 224 с.
188. Катышева Д. Н. Вопросы теории драмы: действие, композиция, жанр: учебное пособие. 2-е изд., испр. и доп. Санкт-Петербург: Издательство «Лань»; Издательство «Планета музыки», 2016. 256 с.
189. Кисельов Й. Майстри театральної літератури. К.: Мистецтво, 1976. 238 с.
190. Кисіль О. Г. Український театр. Дослідження. К.: Мистецтво, 1968. 258 с.
191. Клековкін О. Ю. Містерія у генезі театральних форм і сценічних жанрів: навчальний посібник. К.: Київський державний інститут театального мистецтва імені І. К. Карпенка-Карого, 2001. 256 с.
192. Клековкін О. Ю. Сакральний театр. Генеза. Форми. Поетика: структурно-типологічне дослідження. К.: Київський державний інститут театального мистецтва імені І. К. Карпенка-Карого, 2002. 272 с.

193. Клековкін О. *Theatrica*. Лексикон. К.: Фенікс, 2012. 800 с.
194. Клековкін О. Ю. *Theatrica*. Морфологія: лексикон. К.: Арт Економі, 2011. 444 с.
195. Ключек Г. Синергетика на літературознавчому полі: випробування можливостей // *Теорія літератури: концепції, інтерпретації: науковий збірник / Київський національний університет імені Тараса Шевченка, Інститут філології, Кафедра теорії літератури, компаративістики і літературної творчості; [ред. кол.: Л. В. Грицик (голова) та ін.]*. К.: Логос, 2015. С. 104-112.
196. Ключек Г. «Художній світ» як категоріальне поняття // *Слово і час*. 2007. № 9. С. 3-14.
197. Коваленко Л. В часі і просторі. П'єси. Париж – Торонто – Нью-Йорк: Видавництво «Ми і світ». 216 с.
198. Ковалів Ю. Жанрово-стильові модифікації в українській літературі: монографія. К.: ВПЦ «Київський університет», 2012. 191 с.
199. Ковалів Ю. Людмила Старицька-Черняхівська // *Слово і час*. 2018. № 8. С. 56-60.
200. Ковалів Ю. Експериментальні одивнення І. Костецького // *Літературознавчі студії*. К.: ВПЦ «Київський університет», 2010. Вип. 29. С. 191-201.
201. Ковалів Ю. Історія української літератури : кінець XIX – поч. XXI ст.: у 10 т. К. : ВЦ «Академія», 2014. Т. 3: У сподіваннях і трагічних зламах. 472 с.
202. Ковалів Ю. Історія української літератури : кінець XIX – поч. XXI ст.: у 10 т. К. : ВЦ «Академія», 2015. Т. 4: У пошуках іманентного сенсу. 576 с.
203. Ковалів Ю. Історія української літератури : кінець XIX – поч. XXI ст.: у 10 т. К.: ВЦ «Академія», 2019. Т. 6: На розламах міжвоєнного двадцятиліття. 528 с.
204. Ковалів Ю. Літературознавча енциклопедія: у двох томах / авт.-уклад. Ю. І. Ковалів. К.: ВЦ «Академія», 2007. Т. 1. 608 с.
205. Ковбель С. Недоспівана пісня: п'єса на 5 дій. [Б.м.], 1939. 33с.
206. Когут О. Архетипні сюжети й образи в сучасній українській драматургії (1997-2007 рр.): монографія. Рівне: Національний університет водного господарства та природокористування, 2010. 440 с.
207. Когут О. В. Трансформація містерійних сюжетів в українській драматургії кінця XIX-XX століття: автореф. дис. ... канд. філол. н.: 10.01.01. К.: Інститут літератури імені Т. Г. Шевченка, 2005. 20 с.
208. Кодак М. Авторська свідомість письменника і класична поетика. К.: ПЦ «Фоліант», 2006. 336 с.

209. Козлов А. В. Духовність як літературознавча категорія. К.: Акцент, 2005. 272 с.
210. Козлов А.В. Категории трагического, драматического и комического в украинской советской драматургии 20-х годов: автореф. дис. ... канд. филол. н.: 10.01.02. К.: Ин-т л-ры им. Т.Г. Шевченко, 1980. 24 с.
211. Козлов А. Українська дожовтнева драматургія. Еволюція жанрів. К.: Вища школа, 1991. 200 с.
212. Козлов Р.А. Хронотопіка драм Івана Франка: теорія та інтерпретація: автореф. дис. ... д. філол. н.: 10.01.06, 10.01.01. Львів: Львівський національний університет імені Івана Франка, 2012. 32 с.
213. Коломієць В.В. Проблематика героїко-романтичної драматургії Л. Старицької-Черняхівської (на матеріалі народної трагедії «Гетьман Дорошенко» та драми «Останній сніп») // Літературознавчі студії. К.: ВПЦ «Київський університет», 2013. Вип. 39 (2). С. 28-35.
214. Коновалова М., Грачова Т. Україна і жінка в художньому просторі драми Л. Коваленко «Домаха» // Південний архів: збірник наукових праць: філологічні науки. Херсон: Херсонський державний університет, 2017. Вип. LXX. С. 35-38.
215. Коноплицька О. Авторська генологічна свідомість Богдана Лепкого і жанрові традиції в європейській літературі // *Studia Methodologica*. 2017. Вип. 44. С. 80-91.
216. Копистянська Н. Жанр, жанрова система у просторі літературознавства: монографія. Львів: ПАІС, 2005. 368 с.
217. Копистянська Н.Х. Час і простір у мистецтві слова: монографія. Львів: ПАІС, 2012. 344 с.
218. Кореневич М. Маска справжня й уявна (Гротесковість драматургії Миколи Куліша) // *Слово і час*. 2000. № 11. С. 32-37.
219. Кореневич М. Л. Типологія та поетика драм Миколи Куліша у контексті європейської «нової драматургії»: дис. ... канд. філол. н.: 10.01.05. К.: Інститут літератури імені Т. Г. Шевченка, 2001. 192 арк.
220. Корибут Ю. Наш містерійний театр // Наш театр. Книга діячів українського театрального мистецтва 1915-1975 / ред.кол.: О. Лисяк, Г. Лужницький та ін. Нью-Йорк: Об'єднання мистців української сцени, 1975. Т. 1. С. 257-259.
221. Кормер В. Ф. О карнавализации как генезисе «двойного сознания» // *Вопросы философии*. 1991. № 1. С. 168-185.



222. Корнієнко Н. Лесь Курбас і новий український театр: від «модернізму» до «фантастичного реалізму» // Український театр ХХ століття / редкол.: Н. Корнієнко та ін. К.: Видавництво «ЛДЛ», 2003. С. 101-167.
223. Корнієнко Н. Лесь Курбас: репетиція майбутнього. К.: Либідь, 2007. 328 с.
224. Корнієнко Н. Український театр у переддень третього тисячоліття. Пошук (Картини світу. Ціннісні орієнтації. Мова. Прогноз). К.: Факт, 2000. 160 с.
225. Косач Ю. Дійство про Юрія-переможця. Трагедія. Регенсбург: Накладом видавничої спілки «Українське слово», 1947. 64 с.
226. Косач Ю. Кортес і Безталанна // Сучасність. 1998. №5. С. 12-49.
227. Косач Ю. Облога // Кур'єр Кривбасу. 2013. № 287-289. С. 150-230.
228. Косач Ю. Слово про Миколу Куліша // Слово і час. 2009. № 12. С. 48-54.
229. Костелянець Б. О. Драма и действие: лекции по теории драмы. Москва: Совпадение, 2007. 504 с.
230. Костецький І. Від автора // Костецький І. Театр перед твоїм порогом. Мюнхен: Видання «На горі», 1963. С. 5-12.
231. Костецький І. Театр перед твоїм порогом. Мюнхен: Видання «На горі», 1963. 256 с.
232. Костецький І. Три маски // Театр. 1946. Ч. 1. С. 13-16.
233. Костюк Г. Микола Куліш // Костюк Г. У світі ідей і образів. Вибране. Критичні та історико-літературні роздуми 1930-80. [Б.м.]: Сучасність, 1983. С. 127-137.
234. Кочерга І. Драматичні твори. К.: Наукова думка, 1989. 736 с.
235. Кочерга І. Про яку «свічку» розповідає моя «пісня» // Кочерга І. Радість мистецтва. Збірник театральної публіцистики. Рецензії, статті, промови. К.: Мистецтво, 1973. С. 57-63.
236. Кочерга І. Радість мистецтва. Збірник театральної публіцистики. Рецензії, статті, промови. К.: Мистецтво, 1973. 189 с.
237. Кочерга І. У майстерні драматурга // Кочерга І. Радість мистецтва: збірник театральної публіцистики. Рецензії, статті, промови. К.: Мистецтво, 1973. С. 31-34.
238. Кочерга С. Культурософія Лесі Українки. Семіотичний аналіз текстів. Луцьк: Твердиня, 2010. 676 с.
239. Красильникова О. В. Історія українського театру ХХ сторіччя. К.: Либідь, 1999. 208 с.
240. Кримський С. Б., Павленко Ю. В. Цивілізаційний розвиток людства. К.: Фенікс, 2007. 316 с.

241. Криса Б. Необароко Юрія Липи // Антипролог: зб. наук. пр., присвячених 60-річчю члена-кореспондента НАН України Миколи Сулими. К.: ВД «Стилос», 2007. С. 393-402.
242. Кудрявцев М. Драма В.Винниченка «Пророк» як соціально-етична пересторога // Українська мова та література. 2000. Чис.14. С. 1-3.
243. Кудрявцев М. Драма ідей в українській новітній літературі ХХ ст. Кам'янець-Подільський: Оіюм, 1997. 272 с.
244. Кудрявцев М. Драматургія О. Олеся у контексті філософської «пророчої» драми І пол. 20 ст. // Олександр Олесь. Творча спадщина і сучасність: зб. наук. пр. Суми: Козацький вал, 1999. С. 22-29.
245. Кудрявцев М. Микола Куліш: сторінки життя і творчості. Кам'янець-Подільський: Оіюм. 2002. 108 с.
246. Кузякіна Н. Драматург Іван Кочерга. К.: Радянський письменник, 1968. 329 с.
247. Кузякіна Н. Драматург Микола Куліш. Літературно-критичний нарис. К.: Радянський письменник, 1962. 204 с.
248. Кузякіна Н. Творчість Миколи Куліша // Кузякіна Н. Автопортрет, інтерв'ю, публікації різних літ, історія їх рецепції та інтерпретації, мемога. Дрогобич: Видавнича фірма «Відродження», 2010. С.147-221.
249. Кузякіна Н. Щедре літо Миколи Куліша // Український театр. 1992. № 6. С. 2-13.
250. Куліш М. Вибрані твори. Харків: Веста: Видавництво «Ранок», 2003. 400 с.
251. Курбас Л. Березіль: із творчої спадщини / упорядник М. Лабінський. К.: Дніпро, 1988. 518 с.
252. Курбас Л. Філософія театру / упорядник М. Лабінський. К.: Видавництво Соломії Павличко «Основи», 2001. 917 с.
253. Лавренчук В. Художня рецепція образу Івана Мазепи в романах Григорія Колісника та Юрія Хорунжого: автореф. дис. ... канд. філол. н. К.: Київський національний університет імені Тараса Шевченка, 2009. 22 с.
254. Лавріненко Ю. Микола Куліш // Українське слово. Хрестоматія української літератури та літературної критики ХХ ст.: у 3 кн. К.: Рось, 1994. Кн.1. С. 623-636.
255. Лакофф Дж., Джонсон М. Метафори, которими ми живем / пер. с англ. / под ред. и с предисл. А. Н. Баранова. Москва: Едиториал УРСС, 2004. 256 с.
256. Ласло-Куцюк М. Ключі до театру Івана Кочерги // Ласло-Куцюк М. Шукання форми. Нариси з української літератури ХХ ст. Бухарест: Критеріон, 1980. С. 267-296.

257. Ласло-Куцюк М. «Маски» Миколи Куліша // Ласло-Куцюк М. Шукання форми. Нариси з української літератури ХХ ст. Бухарест: Критеріон, 1980. С. 233-266.
258. Ласло-Куцюк М. П'єса як структура // Ласло-Куцюк М. Засади поетики. Бухарест: Критеріон, 1983. С. 282-315.
259. Ласло-Куцюк М. Породження тексту в драматургії // Ласло-Куцюк М. Ключ до белетристики. Бухарест: Мустанг, 2000. С. 230-245.
260. Лебединцева Н. Українська поетична свідомість кінця ХХ ст.: трансформація архетипу Великої Матері: автореф. дис. ... канд. філол. н.: 10.01.01. К.: Інститут літератури імені Т. Г. Шевченка, 2003. 22 с.
261. Левчук Ю. О. Жанрова система творчості Лесі Українки (когнітивний аспект): автореф. дис. ... канд. філол. н.: 10.01.06. Чернівці: Чернівецький національний університет імені Юрія Федьковича, 2015. 16 с.
262. Легкий М. Техніка «потoku свідомості» в художній прозі Івана Франка» // Питання літературознавства, 2014. Вип. 90. С. 98-108.
263. Лещинин М. Внутрішній монолог як форма літературного викладу: автореф. дис. ... канд. філол. н.: 10.01.06. Львів: Львівський національний університет імені Івана Франка, 2009. 21 с.
264. Лиотар Ж. Ф. Феноменология / пер. с фр. Б. Г. Соколова. Санкт-Петербург: Алетейя, 2001. 160 с.
265. Липа Ю. Поезія. Торонто, 1967. 292 с.
266. Липа Ю. Твори: у 10-ти т. Львів: Каменяр, 2005. Т.1. 545 с.
267. Липківська Г. Світ у дзеркалі драми: монографія. К.: Кий, 2007. 356 с.
268. Лисенко Н.В., Ковальов Р.Д. «Мистецтво кохати» у творах письменників-модерністів МУРУ // Молодий вчений. Філологічні науки. 2016. № 10 (37). С. 178-181.
269. Ліберт Є.О. Драматургія Миколи Куліша: інтерпретація біблійного тексту: автореф. дис. ... канд. філол. н.: 10.01.01. К., 2011. 22 с.
270. Лосев А.Ф. Логика символа // Философия. Мифология. Культура. Москва: Политиздат. 1991. С. 247-274.
271. Лотман Ю. М. Внутри мыслящих миров. Человек – текст – семиосфера – история. Москва: Языки русской культуры, 1996. 464 с.
272. Лотман Ю. Текст у тексті // Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст. / за ред. М.Зубрицької. 2-е вид., доп. Львів: Літопис, 2001. С. 581-595.
273. Лужницький Г. Вибране. Історичні драми, наукові праці. Івано-Франківськ: Плай, 1998. 276 с.

274. Лужницький Г. Нова українська п'єса // Лужницький Г. Український театр. Наукові праці, статті, рецензії: збірник праць. Львів: Львівський національний університет імені І. Франка, 2004. Т.1. Наукові праці. С. 262-263.
275. Лужницький Г. Український театр після визвольних змагань // Наш театр. Книга діячів українського театрального мистецтва 1915-1975 / ред.кол.: О. Лисяк, Г. Лужницький та ін. Нью-Йорк: Об'єднання мистців української сцени, 1975. Т. 1. С. 9-92.
276. Луцак С. М. Художня домінанта: категоріальний статус і поліфункціональна природа (на матеріалі української літератури межі XIX – XX століть): автореф. дис. ... д. філол. н.: 10.01.01., 10.01.06. К.: Інститут літератури імені Т. Г. Шевченка, 2010. 45 с.
277. Лучицька М. Прояви свідомості автора в наративі великої прози Євгена Гуцала» // Рідний край, 2013. № 2. С. 106-115.
278. Любенко О. Експеримент в українській драматургії: феномен Ігоря Костецького // Слово і час. 2005. № 6. С. 32-41.
279. Маланюк Є. Книга спостережень: статті про літературу. К.: Дніпро, 1997. 430 с.
280. Малютіна Н. Іntenціональність висловлювань та способи їх художнього функціонування у драматичних етюдах Олександра Олеса // Слово і час. 2004. № 12. С. 42-50.
281. Малютіна Н. Драматургія Олександра Олеса у творчому діалозі доби // Історико-літературний журнал. Одеса, Одеський національний університет імені І. І. Мечникова: Астропринт, 2007. Вип. 14. С. 62-74.
282. Малютіна Н.П. Українська драматургія кінця XIX – початку XX століття: аспекти родо-жанрової динаміки. Одеса: Астропринт, 2006. 352 с.
283. Малютіна Н. П. Українська драматургія XIX – початку XX ст.: навчальний посібник. К.: Академвидав, 2010. 256 с.
284. Малютіна Н. Феномен драматичної поеми Юрія Липи в контексті західно-європейської ліричної драми (до проблеми театру поета) // Четверті Липівські читання. Пам'яті Івана та Юрія Лип: зб. матеріалів Всеукраїнської наукової конференції 18-19 квітня 2008 р. К.: Українська видавнича спілка ім. Ю. Липи, 2009. С. 29-37.
285. Мамардашвили М. К., Пятигорский А.М. Символ и сознание. Метафизические рассуждения о сознании, символическом и языке. Москва: Школа «языки русской культуры», 1997. 224 с.
286. Мамонтів Я. Над безоднею. Драма в 3-х актах. Харків: Державне видавництво України, 1922. 45 с.

287. Мамонтов Я. На театральних роздоріжжях. Публіцистика. Харків: Книгоспілка, 1925. 64 с.
288. Мамонтов Я. Театральна публіцистика. К.: Мистецтво, 1967. 328 с.
289. Мамонтов Я.А. Твори /упорядник, автор передмови і приміток Ю.Г. Костюк. К.: Дніпро, 1988. 557 с.
290. Матвієнко С. Експеримент з мовою. Інтерпретація творів Ігоря Костецького // Кур'єр Кривбасу. 2001. № 145. С. 167-183.
291. Матющенко А. Між диктатором і блазнем (Драматургія Миколи Куліша у контексті драми абсурду) // Науковий вісник Ужгородського університету. Серія: Філологія. 2016. Вип. 2 (36). С. 193-196.
292. Матющенко А.В. Особистісна колізія в українській драматургії ХХ-го століття: дис. ... канд. філол. н.: 10.01.01. К., 1996. 161 арк.
293. Матющенко А. Протоканон соцреалізму та українська драматургія 1920-х років // Слово і час. 2011. № 10. С. 32-42.
294. Матющенко А. Романтик у лабетах залізної доби. Шлях драматурга Івана Кочерги до його шедеврів «Свіччине весілля» та «Майстри часу» // Дивослово. 2010. № 12. С. 48-52.
295. Матющенко А. Час героя: Українська драматургія першої третини ХХ століття. К.: ПЦ «Фоліант», 2004. 125 с.
296. Мегела І. Філософська казка «Ірис» Германа Гессе як особистий міф // Літературознавчі студії. К.: Київський національний університет імені Тараса Шевченка, ВПЦ «Київський університет», 2018. Вип. 4 (55). С. 122-128.
297. Мейзерська Т. Езотерична проблематика поетичної збірки Ю. Липи «Вірую» // Четверті Липівські читання. Пам'яті Івана та Юрія Лип: зб. матеріалів Всеукраїнської наукової конференції 18-19 квітня 2008 р. К.: Українська видавнича спілка ім. Ю. Липи, 2009. С. 99-107.
298. Мельничук-Лучко Л. Драматургія Мирослава Ірчана. К.: Радянський письменник, 1963. 253с.
299. Митрополит Іларіон. Вікові наші рани. Драматичні поеми. Вінніпег: Trident Press Ltd, 1960. 272 с.
300. Митрополит Іларіон. Твори. Філософські містерії. Вінніпег : Trident Press Ltd, 1957. Т.1. 336 с.
301. Михайлин І. Жанр трагедії в українській радянській драматургії (питання історії і теорії). Х.: Вища шк. Вид-во при Харк. ун-ті, 1989. 152 с.
302. Михайлин І. Скарб гетьмана Полуботка // Березіль. 1991. № 1. С. 117-119.

303. Михида С.П. Конфлікт у драмах В. Винниченка: змістові домінанти і поетика: дис. ... канд. філол. н.: 10.01.01. К., 1995. 188 арк.
304. Михида С. П. Реконструкція психологічних портретів письменників кінця XIX – початку XX ст. на основі мегатексту: автореф. дис. ... д. філол. н.: 10.01.01, 10.01.06. К.: Інститут літератури імені Т. Г. Шевченка, 2013. 40 с.
305. Михида С. Слідами його експериментів. Змістові домінанти та поетика конфлікту в драматургії Володимира Винниченка: монографія. Кіровоград: Центрально-Українське видавництво, 2002. 192 с.
306. Мірошніченко Н. Микола Куліш і Лесь Курбас у контексті діалогічної моделі творчості // Курбасівські читання. 2007. № 2. С. 133-148.
307. Мірошніченко Н. Модернізм в українській драматургії початку XX століття // Український театр XX століття / редкол.: Н. Корнієнко та ін. К.: Видавництво «ЛДЛ», 2003. С. 4-35.
308. Мовчан Р. Модернізм в українській прозі 1920-х років: генезис, поетика, стратегії: автореф. дис. ... д. філол. н. К.: Інститут літератури імені Т. Г. Шевченка, 2009. 44 с.
309. Моклиця М. Експресіонізм як алегоричний стиль // Волинь філологічна: текст і контекст. 2017. № 23. Літературний експресіонізм в інтермедіальному контексті. С. 140-149.
310. Мороз З. Від шкільної драми до комедії. Дослідження. П'єса. К.: Фоліант, 2004. 302 с.
311. Мороз З. П. На позиціях народності: у 2-х т. К.: Дніпро, 1971. Т. 1. (дослідження з історії драматургії). 416 с.
312. Мороз З. Проблема конфлікту в драматургії. Нариси з історії української реалістичної драми другої половини XIX ст. К.: Радянський письменник, 1961. 457 с.
313. Мороз Л. З. Драматургія // Історія української літератури XIX століття: у 3 кн.: навчальний посібник / за ред. М. Т. Яценка. К.: Либідь, 1996. Кн. 2. С. 352-373
314. Мороз Л. З. Драматургія // Історія української літератури XIX століття: у 3 кн.: навчальний посібник / за ред. М. Т. Яценка. К.: Либідь, 1997. Кн. 3. С. 363-421.
315. Мороз Л. Жанр трагікомедії в українській класичній драматургії // Слово і час. 2014. № 9. С. 40-52.
316. Мороз Л. Загадки Володимира Винниченка // Слово і час. 1993. № 5. С. 40-46.

317. Мороз Л.З «Сто рівноцінних правд». Парадокси драматургії В.Винниченка. К.: Віпол, 1994. 208 с.
318. Мосендз Л. Вічний корабель // Баган О., Гузар З., Червак Б. Лицарі духу (українські письменники – націоналісти – «вісниківці»). 2-е вид., доп. Дрогобич: Видавнича фірма «Відродження», 1996. С. 199-224.
319. Муқан В. Поетика абсурду в українській драматургії першої половини ХХ століття (на матеріалі творів Миколи Куліша та Ігоря Костецького): дис. ... канд. філол. н.: 10.01.01. К., 2015. 176 арк.
320. Нариси з історії театрального мистецтва України ХХ століття / Інститут проблем сучасного мистецтва Академії мистецтв України; редкол.: В. Сидоренко (голова) та ін. К.: Інтертехнологія, 2006. 1054 с.
321. Наєнко М. Жанри канонічні і... постмодерні // Філологічні семінари. 2015. Вип. 18. С. 5-11.
322. Наєнко М.К. Історія українського літературознавства. К.: Академія, 2003. 360 с.
323. Наєнко М. Наступ. Творчий шлях Івана Дніпровського // Дніпровський І. Яблуневий полон: Вибрані твори. К., 1985. С. 5-20.
324. Наєнко М. Художня література України. Від міфів до модерної реальності. К.: Просвіта, 2012. 1083 с.
325. Неврлий М. Олескандр Олесь. Життя і творчість. К.: Дніпро, 1994. 173 с.
326. Нефед В. И. Размышления о драматическом конфликте. Минск: Наука и техника, 1970. 120 с.
327. Николишин Д. Маги. Драма в 4-ох діях. Коломия: Накладом «Загальної книгозбірні», 1929. 104 с.
328. Новиченко Л. Мирослав Ірчан. Літературний портрет. К.: Держ. вид-во худож. л-ри, 1958. 115 с.
329. Олесь О. Твори: у 2-х т. К.: Дніпро, 1990. Т. 2. 683 с.
330. Олійник Оксана. Феномен символістської драми в системі українського модернізму // Стильові тенденції української літератури ХХ століття. К.: ПЦ «Фоліант», 2004. С.63-97.
331. Олійник О. Кризь шати повсякденності (Особливості символістської драми Олександра Олесья) // Слово і час. 1994. № 4-5. С. 15-19.
332. Онишкевич Л. Вина й відповідальність за Переяславську угоду у драмі // Слово і час. 2008. № 1. С. 47-52.
333. Ортега-и-Гассет Х. Дегуманізація искусства // Ортега-и-Гассет Х. Восстание масс. Москва: ООО «Изд-во АСТ»: ЗАО НПП «Ермак», 2003. С. 211-269.

334. Паві П. Словник театру / пер. з фр. М. Якуб'як. Львів: ЛНУ імені Івана Франка, 2006. 640 с.
335. Павліщева Я. Структура потоку свідомості в романній трилогії Г. Міллера «Тропік рака», «Чорна весна», «Тропік козерога»: автореф. дис. ... канд. філол. н.: 10.01.04. Дніпропетровськ: Дніпропетровський національний університет, 2008. 16 с.
336. Павличко С. Теорія літератури. К.: Вид-во Соломії Павличко «Основи», 2002. 679 с.
337. Панченко В. Арки і шибениці (Драматургія Миколи Куліша) // Дивослово. 1996. №11. С. 3-10.
338. Панченко В. Будинок з химерами. Творчість Володимира Винниченка 1900-1920 р.р. у європейському літературному контексті. Кіровоград: Друк. газ. «Народне слово», 1998. 272 с.
339. Панченко В. Володимир Винниченко: парадокси долі і творчості. Книга розвідок та мандрівок. К.: Твім інтер, 2004. 288 с.
340. Панченко В. Є. Магічний кристал: сторінки історії українського письменства. Кіровоград: Народне слово, 1995. 234 с.
341. Панченко В. Сандормох як розплата за утопізм. Микола Куліш і Володимир Винниченко: трагедія після ілюзій // Літературна Україна. 1998. 7 трав. С. 7.
342. Панченко В. Українська версія соцреалізму // Слово і час. 2011. № 7. С. 23-26.
343. Панченко В. Юрій Яновський. Життя і творчість. К.: Дніпро, 1988. 294 с.
344. Партола Я. Г. М. Хоткевич і українська театральна культура кінця ХІХ – початку ХХ століття: автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства: 17.00.01. Харків: Харківська державна академія культури, 2003. 24 с.
345. Пархомик Р. Я. Драматургія Олександра Олеса. Питання модернізації: дис. ... канд. філол. н. Львів: Львівський державний університет імені Івана Франка, 1993. 186 арк.
346. Паскевич Н.М. Специфіка та структура конфлікту у драматургії Володимира Винниченка в контексті світової «нової (модерної) драми» кінця ХІХ – початку ХХ століття: дис. ... канд. філол. наук: 10.01.05. Тернопіль: Тернопільський державний педагогічний університет імені В. Гнатюка, 1999. 205 арк.
347. Перетц В. М. До історії вертепної драми // Записки Наукового товариства імені Тараса Шевченка. 1908. Т. 85. Кн. 5. С. 5-20.



348. Перетц В. М. Кукольный театр на Руси. Исторический очерк // Ежегодник императорских театров. Сезон 1894-1895. Приложения. Санкт-Петербург, 1895. Кн. 1. С. 85-185.
349. Перетц В. Н. Краткий очерк методологии русской литературы: пособие и справочник для преподавателей, студентов и для самообразования. Петроград: Академия, 1922. 164 с.
350. Перлін Є. Драматургія В. Винниченка // Життя й революція. 1930. № 5. С. 115-135.
351. Петров В. Українські культурні діячі УРСР 1920-1940. Жертви більшовицького терору. Нью-Йорк: Пролог, 1959. 80 с.
352. Плахтій Т. «А вино – як кров» (Християнська символіка драм Миколи Куліша) // Українська мова і література. 2004. Чис. 39. С. 7-9.
353. Погребенник В. Корифей: літературний портрет Івана Карпенка-Карого. К.: Веселка, 2008. 31 с.
354. Погребенник Ф. Гнат Хоткевич // Хоткевич Г. Твори в двох томах. К.: Дніпро, 1966. Т. 1. С. 5-31.
355. Поліщук Я. Міфологічний горизонт українського модернізму. Івано-Франківськ: Лілея-НВ, 1998. 272.
356. Поляков М. В мире идей и образов. Историческая поэтика и теория жанров. Москва: Советский писатель, 1983. 361 с.
357. Потебня А. А. Теоретическая поэтика. Москва: Высшая школа, 1990. 344 с.
358. Просалова В. Текст у світі текстів Празької літературної школи: монографія. Донецьк: Східний видавничий дім, 2005. 344 с.
359. Процюк Л. Антична історія та реалії в драматургії Людмили Старицької-Черняхівської // Вісник Прикарпатського університету. Філологія. Івано-Франківськ: Місто НВ, 2014-2015. Вип. 42-43. С. 150-157.
360. Процюк Л. Інтертекст у драматургії Людмили Старицької-Черняхівської // Вісник Прикарпатського університету. Філологія. Івано-Франківськ: Місто НВ, 2010. Вип. 27-28. С. 154-159.
361. Процюк Л.Б. Особливості побудови конфлікту в драматургії Людмили Старицької-Черняхівської // Прикарпатський вісник НТШ. Слово. Івано-Франківськ. 2015. № 2 (30). С. 398-404.
362. Радишевський Р. Журба і радість Олександра Олеся // Олесь О. Твори: у 2-х т. К.: Дніпро, 1990. Т. 1. С. 5-47.
363. Радишевський Р. «На варті нації» з Юрієм Косачем // Слово і час. 2009. № 12. С. 42-44.

364. Радішевський Р., Семенюк Г. Оновлена Клію. Юрій Косач: український письменник, загублений у вирі століття (передмова) // Косач Юрій. Рубікон Хмельницького. Історичні твори у трьох книгах. Книга перша. Київ: ДП Видавничий дім «Персонал», 2010. С. 4-57.
365. Реутова М. Драматургія Юрія Косача в контексті літератури української діаспори: дис. ... канд. філол. н.: 10.01.01. К.: Київський університет імені Бориса Грінченка, 2018. 213 арк.
366. Речка А. М. Жанрова специфіка «драми для читання»: автореф. дис. ... канд. філол. н.: 10.01.06. К.: Інститут літератури імені Т. Г. Шевченка, 2002. 18 с.
367. Рікер П. Идеология та утопія / пер. з англ. К.: ДУХ І ЛІТЕРА, 2005. 386 с.
368. Родіонова І.Г. Образ Івана Мазепи в трагедії Людмили Старицької-Черняхівської «Іван Мазепа» // Науковий вісник Миколаївського державного університету імені В. О. Сухомлинського. Серія: Філологічні науки (літературознавстві). 2014. Вип. 4. 14 (111). С. 141-144.
369. Романенко О.В. Семіосфера української масової літератури. Текст. Читач. Епоха. К.: Якубець А. В., 2015. 362 с.
370. Романов С. Леся Українка і Олександр Олесь: на порубіжжі часів, світів, ідентичностей: монографія. Луцьк : Вежа-Друк, 2017. 500 с.
371. Ромащенко Л.І. Інтерпретація національної історії в українській прозі ХХ століття: автореф. дис. ... д. філол. н.: 10.01.01. К.: Київський національний університет імені Тараса Шевченка, 2006. 26 с.
372. Руднев В. П. Прочь от реальности. Исследования по философии текста. Москва: Аграф, 2000. 432 с.
373. Руднев В. П. Словарь культуры XX века. Москва: Аграф, 1999. 384 с.
374. Рудницький Л. Драматургія Григора Лужницького // Записки НТШ. Львів, 1992. Т. ССХХІV. С. 185-209.
375. Рулін П. І. Рання українська драма. К.: Книгоспілка, 1928. 87 с.
376. Салига Т. ...Завжди напружено, бо завжди проти течій... (Євген Маланюк та Юрій Липа) // Юрій Липа: голос доби і приклад чину: зб. наук. пр. Львів: Львівський національний університет імені Івана Франка, 2001. С. 9-19.
377. Сапожнікова Г. Антисвіт-задзеркалля як частина моделі світу О. Олесь-драматурга // Вісник СумДУ. Серія «Філологія», 2008. №2. С. 178-183.
378. Сартр Ж.П. Бытие и ничто. Опыт феноменологической онтологии / пер. с фр., предисл., примеч. В. И. Колядко. Москва: Республика, 2000. 639 с. // Режим доступу: [http://librebook.me/l\\_\\_tre\\_et\\_le\\_n\\_ant/vol2/1](http://librebook.me/l__tre_et_le_n_ant/vol2/1) Назва з екрана. Дата звернення: 09.03.2019.

379. Сартр Ж.-П. Слова. Затворники Альтоны. Повесть, пьєма / пер. с фр. Москва: ООО «Издательство АСТ»; Харьков: Фолио, 2002. С. 7-162.
380. Сахновський-Панкєєв В. О. Драма і театр. К.: Мистецтво, 1982. 132 с.
381. Свєрбілова Т., Малюгіна Н., Скорина Л. Від модерну до авангарду: жанрово-стильова парадигма української драматургії першої третини ХХ століття. Черкаси, 2009. 598 с.
382. Свєрбілова Т.Г. Драматургічні жанри: концепція культурного вибуху перехідних епох у порівняльному аспекті // Літературна компаративістика: Вип.1. К.: ПЦ «Фоліант», 2005. С. 74-85.
383. Свєрбілова Т. Микола Гурович Куліш // Дивослово. 2013. №1. С. 47-54.
384. Свєрбілова Т. Моделі оніричного простору в драматургії українського та російського експресіонізму // Сучасні літературознавчі студії: Вип.1. Онірична парадигма світової літератури: зб. наук. пр. К.: Вид. центр КНЛУ, 2004. С. 138-143.
385. Свєрбілова Т.Г. Мотиви месіанства, оновлення людини та перемоги над часом в українській та російській експресіоністичній драмі (порівняльний аспект) // Літературна компаративістика: Вип. 2. К.: ПЦ «Фоліант», 2005. С. 94-106.
386. Свєрбілова Т. Персонажі Винниченкових жертв – кати чи жертви? // Слово і час. 1993. № 5. С. 32-40.
387. Свєрбілова Т. Російська культура як «Інший» у спадщині Миколи Хвильового та модель подолання окциденталізму у проєкті Миколи Куліша // Слово і час. 2010. № 1. С. 3-17.
388. Свєрбілова Т., Скорина Л. Українська драма 30-х рр. ХХ ст. як модель масової культури та історія драматургії у постатях. Черкаси: Маклаут, 2007. 384 с.
389. Сєгал Д. Литература как охранная грамота. Москва: Водолей, 2006. 976 с.
390. Семак О.І. Драматургія Людмили Коваленко: націо-екзистенціальний аспект // Науковий вісник Міжнародного гуманітарного університету. Серія: філологія. Одеса, 2016. № 21, Т. 1. С. 65-68.
391. Семак О.І. Драматургія української діаспори першої половини ХХ століття: система конфліктів і характерів: автореф. дис. ... канд. філол. н.: 10.01.01. Івано-Франківськ: Прикарпатський національний університет імені Василя Стефаника, 2009. 22 с.
392. Семак О.І. Експлікація конфлікту як рушійної сили дії у драматичних творах діаспори першої половини ХХ ст. (на матеріалах творів С. Карпенка,

- Л. Полтави, В. Чапленка) // Прикарпатський вісник НТШ. Слово. Івано-Франківськ, 2008. № 2 (2). С. 249-257.
393. Семенко М. Вибрані твори. К.: Смолоскип, 2010. 686 с.
394. Семенюк Г.Ф. Біля джерел. Драматургічний процес на Україні в роки Жовтня та громадянської війни. К.: Т-во «Знання» УРСР, 1989. 48 с.
395. Семенюк Г. Книга народу // Кобзар / Тарас Шевченко [редкол.: Г. Ф. Семенюк (голова) та ін.]. 4-е вид., перероб. та доп. К.: ВПЦ «Київський університет», 2013. С. 3-13.
396. Семенюк Г.Ф. Кочерга Іван Антонович // Енциклопедія сучасної України : у 30 т. / ред. кол. І. М. Дзюба [та ін.]; НАН України, НТШ, Координаційне бюро енциклопедії сучасної України НАН України. К., 2003-2016. Режим доступу: [http://esu.com.ua/search\\_articles.php?id=1216](http://esu.com.ua/search_articles.php?id=1216). Назва з екрана. Дата звернення: 09.03.2019.
397. Семенюк Г.Ф. Микола Куліш і становлення української радянської драматургії радянської доби. К.: НМК ВО, 1991. 56 с.
398. Семенюк Г.Ф. Українська драматургія 20-х років. К.: Либідь, 1992. 184 с.
399. Семенюк Г.Ф. Українська драматургія 20-х років. Нове осмислення драматургічних явищ одного з найбагатших і непростих етапів в історії національної літератури і культури: посіб. для вчителя. К.: РВЦ «Проза», 1993. 204 с.
400. Семенюк Г. Українська комедія 20-х років: динаміка жанрів і розмаїття засобів типізації // Текст. Система. Поетика жанру: навчальний посібник / за ред. Г. Семенюка, М. Зимомрі, М. Ткачука. Дрогобич: Редакційно-видавничий відділ Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка, 2011. С. 5-31.
401. Семенюк Г. Ф. Шевченківські традиції в драматургії і сценічному мистецтві України в 20-х роках // Дослідження творчості Т. Г. Шевченка: тематичний збірник наукових праць. К.: НМК ВО, 1992. С. 156-162.
402. Семенюк Г. Ф., Гуляк А. Б., Науменко Н. В. Літературна майстерність письменника: підручник. К.: ВПЦ «Київський університет», 2012. 367 с.
403. Семенюк Г. Ф., Дем'янівська Л. С. Історики українського театру // Триста років українського театру. 1619-1919 та інші праці. / Д. Антонович та ін. / підготовка текстів, редагування і передмова докторів філологічних наук Г. Ф. Семенюка та Л. С. Дем'янівської. К.: ВП, 2003. С. 3-24.
404. Сиваченко Г.М. Пророк не своєї вітчизни. Експатріантський роман Володимира Винниченка: текст і контекст. К.: Альтернативи, 2003. 280 с.

405. Сивокінь Г. У вимірах сприймання. Теоретичні проблеми художньої літератури, її історії та функцій. К.: Фенікс, 2006. 304 с.
406. Сироватська М.І. Поетика драматургії Єлисея Карпенка: дис. ... канд. філол. н.: 10.01.01. Харків: Харківський національний університет імені В. Н. Каразіна, 2014. 220 арк.
407. Сироватська М.І. Риси інтермедіальності в п'єсах Єлисея Карпенка («Білі ночі», «В долині сліз», «Момот Нір») // Вісник Харківського національного університету імені В. Н. Каразіна. Серія: Філологія. 2013. № 1080, Вип. 69. С. 18-22.
408. Скафтымов А. П. Поэтика художественного произведения. Москва: Высшая школа, 2007. 535 с.
409. Скорина Л. Біблійний інтертекст в історичній драматургії Людмили Старицької-Черняхівської // Літературознавство. Фольклористика. Культурологія. 2015. Вип. 21-22. С. 227-251.
410. Скорина Л.В. Драматургія Івана Дніпровського: стиль, проблема характеру. Соціально-історичний аспект: дис. ... канд. філол. н.: 10.01.01. К.: Інститут літератури імені Т. Г. Шевченка, 2001. 205 арк.
411. Скорина Л. Література та літературознавство української діаспори. Курс лекцій. 2-ге, доп. Черкаси: Брама-Україна, 2005. 384 с.
412. Сліпушко О. «Володимир» Феофана Прокоповича як українська просвітницька класицистична драма // Література. Фольклор. Проблеми поетики. 2012. Вип 35. С. 259-263.
413. Смирнов И. П. Олитературенное время. (Гипо)теория литературных жанров. Санкт-Петербург: Издательство Русской христианской гуманитарной академии, 2008. 264 с.
414. Солецький О. Модифікація емблематичних форм українського фольклорного та літературного дискурсів: дис. ... д. філол. н.: 10.01.01, 10.01.06. Івано-Франківськ: Прикарпатський національний університет імені Василя Стефаника, 2018. 471 арк.
415. Сонді П. Теорія сучасної драми / пер. з нім. М. Ліпісівіцького, С. Соколовської. Житомир: Вид-во ЖДУ імені І. Франка, 2015. 132 с.
416. Софронова Л. А. Культура сквозь призму поэтики. Москва: Языки славянских культур, 2006. 832 с.
417. Стайн Дж. Сучасна драматургія в теорії та театральній практиці: у 3 кн.: пер. з англ. Л.: Львів. нац. ун-т ім. І. Франка, 2004. Кн. 2: Символізм, сюрреалізм і абсурд. 272 с.

418. Стайн Дж. Сучасна драматургія в теорії та театральній практиці: у 3 кн.: пер. з англ. Л.: Львів. нац. ун-т ім. І. Франка, 2004. Кн. 3: Експресіонізм та епічний театр. 288 с.
419. Ставицька Л. Про символіку драм Миколи Куліша // Українська мова і література. 1997. № 24. С. 5.
420. Ставицький О.Ф. Українська драматургія початку ХХ століття. К.: Наукова думка, 1964. 126 с.
421. Старинкевич Є. Драматургія Івана Кочерги. К.: Мистецтво, 1947. 115 с.
422. Старинкевич Є.І. Характери у драмі (Із спостережень над художньою майстерністю українських радянських драматургів) // Радянське літературознавство. 1957. № 2. С. 40-54.
423. Старицька-Черняхівська Л. Напередодні. Історична сцена на 1 дію. Харків: Рух, 1926. 40 с.
424. Старицька-Черняхівська Л. Іван Мазепа. Драма на V дій та IX одмін. 2-е вид. Нью-Йорк: Накладом ООЧСУ і Української Книгарні «Говерля», 1959. 152 с.
425. Старицька-Черняхівська Л. Розбійник Кармелюк: вистава на 5 дій і 6 одмін. Харків: Рух, 1926. 107 с.
426. Стежко С.О. Концепція історичного минулого в українській драматургії 1920-1930-х років (С. Черкасенко, Л. Старицька-Черняхівська, І. Микитенко, М. Ірчан): автореф. дис. ... канд. філол. н.: 10.01.01. К.: Київський національний університет імені Тараса Шевченка, 2018. 20 с.
427. Стех М.Р. Косачеві легенди про Тимоша Хмельницького // Кур'єр Кривбасу. 2013. № 287-289. С. 146-150.
428. Стех М. Р. Пошуки // Костецький І. Тобі належить цілий світ. Вибрані твори. К.: Критика, 2005. С. 7-19.
429. Стех М.Р. У пошуках «українського Гамлета» // Кур'єр Кривбасу. 2012. № 276-277. С. 156-158.
430. Сторчак К. Питання поетики драми. К.: Держ. вид-во худож. л-ри, 1959. 243 с.
431. Сторчак К. М. Творчий шлях І. А. Кочерги // Кочерга І. Твори: у 3-х т. К.: Держ. вид-во худож. л-ри, 1956. С. 5-36.
432. Сулима М. Лесь Курбас і Михайль Семенко // Курбасівські читання. 2007. № 2. С. 118-132.
433. Сулима М. Українська драматургія XVII-XVIII ст. К.: Фоліант, 2005. 367 с.
434. Сулима М. «...Що для мене Азія значить» (Східні мотиви у творчості Михайля Семенка) // Слово і час. 2008. № 9. С. 70-73.

435. Суходольський В. Талановитий майстер драми (До 75-річчя з дня народження Івана Кочерги) // Вітчизна. 1956. № 10. С. 126-129.
436. Тамарченко Н. Конфликт драматический // Поэтика: словарь актуальных терминов и понятий / гл. науч. ред. Н. Д. Тамарченко. Москва: Intrada, 2008. С. 104-105.
437. Танюк Л. Драма Миколи Куліша // Куліш М. Твори: у 2 т. К.: Дніпро, 1990. Т. 1. С. 3-35.
438. Танюк Л. Етичні колізії на звуженій сцені (з років Розстріляного Відродження) // Танюк Л. Слово. Театр. Життя. Вибране в 5-х томах. К.: Альтерпрес, 2003. Т. 2. Театр. С. 354-365.
439. Танюк Л. До проблеми української «пророчої» п'єси // Березіль. 1992. № 2. С. 173-183.
440. Тарнашинська Л. Презумпція доцільності. Абрис сучасної літературознавчої концептології. К.: Видавничий дім «Кисво-Могилянська академія», 2008. 534 с.
441. Твердохліб В. Мирослав Ірчан // Жовтень. 1977. № 7. С. 110-117.
442. Тимошик М. Голгофа Івана Огієнка. Українознавчі проблеми в державо-творчій, науковій, редакторській та видавничій діяльності: монографія. К.: Заповіт, 1997. 231 с.
443. Тимошик М. «Лишусь навіки з чужиною...» Митрополит Іларіон (Іван Огієнко) і українське відродження. К.: Укр. православний Собор Св. Покрови: Наша культура і наука, 2000. 546 с.
444. Теория литературы: в 2-х т. / под ред. Н. Д. Тамарченко. Т. 1.: Тамарченко Н. Д., Тюпа В. И., Бройтман С. Н. Теория художественного дискурса. Теоретическая поэтика: учебное пособие. М.: Издательский центр «Академия», 2004. 512 с.
445. Тіменик З. Ідеї філософії релігії у контексті української духовної культури: 30-ті роки ХІХ ст. – 80-ті роки ХХ ст.: монографія. Львів: Видавництво Львівської політехніки, 2014. 312 с.
446. Тіменик З. Іван Огієнко (Митрополит Іларіон). Життєписно-бібліографічний нарис. Наукове товариство імені Шевченка у Львові. Визначні діячі НТШ, №6. Львів, 1997. 230 с.
447. Ткаченко А. Мистецтво слова. Вступ до літературознавства. К.: ВПЦ «Київський університет», 2003. 418 с.
448. Ткаченко А. Інтертекст як світ // Філологічні семінари. Парадигма сучасного літературознавства: світовий контекст. К.: Київський національний університет імені Тараса Шевченка, 2013. Вип. 16. С. 31-40.

449. Ткаченко А. Квінтесенція – художність // Літературознавчі студії. К.: ВПЦ «Київський університет», 2010. Вип. 26. С. 508-516.
450. Ткаченко А. «Красиве і корисне»: від шумерів – дотепер // Наукові записки БДПУ. Серія: Філологічні науки, 2018. Вип. XVII. С. 55-63.
451. Ткаченко А. Художність – із чим її їдять? // Філологічні семінари. Літературна критика і критерії художності. К.: Київський національний університет імені Тараса Шевченка, 2009. Вип. 12. С. 43-50.
452. Ткачук М. Драматургія і театр доби Відродження // Ткачук М. Українська література ХХ століття: монографія. Тернопіль: Медобори, 2014. С. 76-87.
453. Тодоров Ц. Поняття літератури та інші есе / пер з фр. К.: Вид. дім «Києво-Могилянська академія», 2006. 162 с.
454. Томашевский Б. В. Теория литературы. Поэтика: учебное пособие. Москва: Аспект Пресс, 1996. 334 с.
455. Турган О. Культурно-історичні мотиви у художньому світі поем Юрія Липи // Четверті Липівські читання. Пам'яті Івана та Юрія Лип: зб. матеріалів Всеукраїнської наукової конференції 18-19 квітня 2008 р. К.: Українська видавнича спілка ім. Ю. Липи, 2009. С. 38-45.
456. Турган О. Культурно-історична універсалія ярмарку в творчості Ю. Липи // Вісник Дніпропетровського університету імені Альфреда Нобеля. Серія «Філологічні науки», 2013. № 2 (6). С. 217-221.
457. Турган О. Універсалізм як художня домінанта ідеостилію Юрія Липи-драматурга // Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка. Серія: Літературознавство: збірник наукових праць з нагоди 60-річчя доктора філологічних наук, професора Миколи Ткачука / за ред. д. філол. н. Поплавської Н. М. Тернопіль: ТНПУ, 2009. Вип. 27. С. 188-193.
458. Унамуно М. де. Цивілізація і культура // Избранное: в 2 т. / пер. с исп. Ленинград: Художественная литература, 1981. Т. 2. С. 220-227.
459. Уэллек Р., Уоррен У. Теория литературы / пер. с англ. А. Зверева, В. Харитоновна, И. Ильина. Москва: Прогресс, 1978. 326 с.
460. Фадеева Н.И. Драматический герой и его модификации в трагедии и комедии // Филологические науки. 1984. № 4. С. 10-17.
461. Фарино Є. Введение в литературоведение: учебное пособие. Санкт-Петербург: Издательство РГПУ имени А. И. Герцена, 2004. 639 с.
462. Філатова О. «Український роман 20-30-х рр. ХХ століття: типологія авторської свідомості: автореф. дис. ... д. філол. н.: 10.01.01, 10.01.06, К.: Київський національний університет імені Тараса Шевченка, 2011. 38 с.



463. Франко І. Я. До історії українського вертепу XVIII в // Франко І. Я. Зібрання творів у п'ятдесяти томах. К.: Наукова думка, 1982. Т. 36. С. 170-375.
464. Франко І. Я. Наш театр // Франко І. Я. Зібрання творів у п'ятдесяти томах. К.: Наукова думка, 1980. Т. 28. С. 279-292.
465. Фрейденберг О. М. Поэтика сюжета и жанра. Москва: Лабиринт, 1997. 448 с.
466. Фролов В. Судьбы жанров драматургии. М.: Советский писатель, 1979. 424 с.
467. Фромм Е. Духовная сущность человека. Способность к добру и злу // Философские науки. 1990. № 8. С. 88-95.
468. Фромм Е. Человек для себя. Минск: Харвест, 2004. 352 с.
469. Фуко М. Археологія знання / пер. з фр. В. Шовкун. К.: Видавництво Соломії Павличко «Основи», 2003. 326 с.
470. Фуко М. Слова и вещи. Археология гуманитарных наук / пер. с фр. В. П. Визгина, Н. С. Автономовой. Санкт-Петербург: А-сad, 1994. 407 с.
471. Хабермас Ю. Модерн – незавершенный проект // Вопросы философии. 1992. № 4. С. 40-52.
472. Хайдеггер М. Основные проблемы феноменологии / пер. с нем. А. Г. Чернякова. Санкт-Петербург: Высшая религиозно-философская школа, 2001. 446 с.
473. Хализев В.Е. Драма как род литературы (Поэтика, генезис, функционирование). Москва: Изд-во Моск. ун-та, 1986. 256 с.
474. Хализев В. Е. Теория литературы: учебник. 3-е изд., испр. и доп. Москва: Высшая школа, 2002. 437 с.
475. Хмурий В. Йосип Гірняк (1915-1930) // Хмурий В., Дивнич Ю., Блакитний С. В масках епохи. Новий Ульм: Вид-во Україна, 1948. С.11-32.
476. Хороб С. Драматургія Вільяма Батлера Єйтса початку ХХ століття й українська модерна драма: від символу до ритуалу // Зарубіжна література в школах України. 2012. № 2. 50-55.
477. Хороб С. Драматургія Мирослава Ірчана і Ярослава Галана: жанрово-стильові домінанти 20-30-х років ХХ ст. // Прикарпатський вісник НТШ. Слово. Івано-Франківськ, 2009. № 2 (6). С. 93-104.
478. Хороб С.І. Драматургія Олександра Олеся і Моріса Метерлінка: типологія символістської ідейно-естетичної свідомості // Теорія літератури. Компаративістика. Україністика: зб. наукових праць з нагоди 70-річчя професора Романа Гром'яка. Тернопіль, 2007. С. 293-301.

479. Хороб С. Из когорти сподвижників (Ідейно-естетичні концепції творчості Григора Лужницького) // Лужницький Г. Вибране. Історичні драми, наукові праці. Івано-Франківськ: Плай, 1998. С. 5-10.
480. Хороб С. П'єси Володимира Винниченка в контексті західноєвропейської модерної драми: типологія драматичного конфлікту // Українське літературознавство: збірник наукових праць, кафедра української літератури імені Михайла Возняка. Вип. 65. Львів: Видавничий центр Львівського національного університету імені Івана Франка, 2002, С. 34-47.
481. Хороб С. Українська драматургія 20-30-х років у Західній Україні та діаспорі. Івано-Франківськ: Нова зоря, 2008. 192 с.
482. Хороб С. Українська драматургія діаспори перших десятиліть ХХ століття: текст і гра // Вісник Прикарпатського університету. Філологія. Івано-Франківськ: Місто НВ, 2009-2010. Вип. 23-24. С. 25-33.
483. Хороб С. Українська драматургія: кризь виміри часу (теоретичні та історико-літературні аспекти драми): зб. ст. Івано-Франківськ: Лілея НВ, 1999. 200 с.
484. Хороб С. Українська модерна драма кінця ХІХ – початку ХХ століття (неоромантизм, символізм, експресіонізм). Івано-Франківськ: Плай, 2002. 413 с.
485. Хорунжий Ю. Людмила Старицька-Черняхівська // Людмила Старицька-Черняхівська. Вибрані твори. Драматичні твори. Проза. Поезія. Мемуари. К.: Наукова думка, 2000. С. 5-34.
486. Хоткевич Г. Народній і середньовічний театр в Галичині. Харків: Державне видавництво України, 1924. 59 с.
487. Хоткевич Г. Твори. Т.6: Богдан Хмельницький. Харків: Рух, 1929. 438 с.
488. Хропко П. Оновлення української літератури на шляхах модернізму // Дивослово. 1999. № 10. С. 36-40.
489. Церна Г.М. Творча інтерпретація «вічних» образів в українській літературі 1920-х р.р.: дис. ... канд. філол. н.: 10.01.01. Кіровоград: Кіровоградський державний педагогічний університет імені Володимира Винниченка, 2001. 158 арк.
490. Чернова І. В. Міфопоетика творчості Олександра Олеся: автореф. дис. канд. ... філол. н.: 10.01.01. Запоріжжя: Запорізький державний університет, 1999. 19 с.
491. Чернова І.П. Еволюція проблематики і поетики у драматургії Людмили Старицької-Черняхівської: автореф. дис. ... канд. філол. н. К.: Національний педагогічний університет імені М. П. Драгоманова, 2002. 21 с.
492. Чижевський Д. І. Історія української літератури. К.: Академія, 2003. 568 с.

493. Чирков А.С. Эпическая драма (проблемы теории и поэтики): монография. К.: Вища шк. Изд-во при Киев. ун-те, 1988. 160 с.
494. Чирський М. Отаман Пісня: п'єса. Чернівці, 1936. 50 с.
495. Чорній С. Український театр і драматургія. Мюнхен–Нью-Йорк: [Б.в.], 1980. 470 с.
496. Чубасов В. Л. Вступ до спеціальності «Кінотелемистецтво»: навчальний посібник. К.: Київський міжнародний університет, 2005. 484 с.
497. Чумаченко А. «Гра» і «промова» Миколи Куліша // Сучасність. 1998. № 5. С. 110-121.
498. Шаповал М. Інтертекст у світлі рампи: міжтекстові та міжсуб'єктні реляції української драми: монографія. К.: Автограф, 2009. 352 с.
499. Швець В.С. Исторична драматургія Людмили Старицької-Черняхівської (проблематика і поетика): автореф. дис. ... канд. філол. н.: 10.01.01. Дніпропетровськ: Дніпропетровський національний університет, 2008. 18 с.
500. Шевельов Ю. Українська еміграційна література в Європі 1945-1949. Ретроспективи й перспективи // Стефановська Л. Mission Impossible. МУР і відродження українського літературного життя у таборах для біженців на території Німеччини 1945-1949. Антологія першоджерел. Варшава: Варшавський університет, 2014. Ч. 2. С. 480-515.
501. Шевченко Й. Українські драматурги: театральні-критичні нариси про старі й нові п'єси, придатні для клубної та професійної сцени. Харків: Український робітник, 1928. 135 с.
502. Шерех Ю. Лесь Курбас і Харків // Шерех Ю. Пороги і Запоріжжя. Література. Мистецтво. Ідеології: у 3-х т. Харків: Фоліо, 1998. Т. 3. С. 136-148.
503. Шерех Ю. Про чесність і про правду (Л. Коваленко. «В часі і просторі. П'єси») // Шерех Ю. Друга черга. Література. Театр. Ідеології. Нью-Йорк: Сучасність, 1978. С. 229-236.
504. Шерех Ю. Шоста симфонія Миколи Куліша // Микола Куліш. Твори: у 2 т. К.: Дніпро, 1990. Т. 2. С. 326-339.
505. Шляхова Н. Зображально-виражальний феномен художньої творчості // Теорія літератури: концепції, інтерпретації: науковий збірник / Київський національний університет імені Тараса Шевченка, Інститут філології, Кафедра теорії літератури, компаративістики і літературної творчості; [ред. кол.: Л. В. Грицик (голова) та ін.] К.: Логос, 2013. С. С. 197-204.
506. Штось Г. М. Духовний простір української ліро-епічної прози. К.: Інститут літератури імені Т. Г. Шевченка, 1998. 318 с.

507. Шубравський В. Є. Драматургія Шевченка: нарис. К.: Державне видавництво образотворчого мистецтва і музичної літератури УРСР, 1957. 111 с.
508. Шумило Н. На шляху до великої прози // Стильові тенденції української літератури ХХ століття. К.: ПЦ «Фоліант», 2004. С. 156-180.
509. Шумило Н. Під знаком національної самобутності. К.: Задруга, 2003. 354 с.
510. Щур Н.О. Драматургія і театральна публіцистика Я. А. Мамонтова в контексті ідейно-естетичних пошуків доби: дис. ... канд. філол. н.: 10.01.01. К.: Київський національний університет імені Тараса Шевченка, 2013. 203 арк.
511. Эко У. Отсутствующая структура. Введение в семиологию / пер. с итал. В. Резник и А. Погоняйло. Санкт-Петербург: Sumposium, 2006. 544 с.
512. Юрова І.Ю. Творча особистість І. Костецького у літературному дискурсі II половини ХХ століття: автореф. дис. ... канд. філол. н.: 10.01.01. Харків: Харківський національний університет імені В. Н. Каразіна, 2007. 22 с.
513. Явтушенко В.М. «Твори» Івана Дніпровського як цикли імпресіоністичної прози: дис. ... канд. філол. н.: 10.01.01. Х.: Харківський національний університет імені В. Н. Каразіна, 2000. 185 арк.
514. Якимович О. Готичний театр Юрія Липи // Слово і час. 2013. № 5. С. 50-63.
515. Яновський Ю. Оповідання, романи, п'єси. К.: Наукова думка, 1984. 576 с.
516. Янчук О. Пороги вічності Юрія Липи // Липа Ю. І. Вірую: вибрані вірші; перевидання за збіркою 1938 р. / післяслово О. Янчука. Львів: Каменяр, 2000. С. 93-100.
517. Яранцева Н. Про драматичне. К.: Мистецтво, 1971. 131 с.
518. Яструбецька Г. Динаміка українського літературного експресіонізму: монографія. Луцьк: ПВД «Твердиня», 2013. 380 с.
519. Abbot Porter. H. Garden Paths and Ineffable Effects: Abandoning Representation in Literature and Film // Toward a Cognitive Theory of Narrative Acts / edited by Frederick Luis Aldama. Austin: University of Texas Press, 2010. P. 205-226.
520. Atamanchuk V. Conflict Peculiarity in Literary Works of Elysey Karpenko "The Autumn Night" and "The Earth" // Modern Science – Moderni věda. Praha. Česká republika, Nemoros. 2018. № 2. P. 140-146.
521. Atamanchuk V.P. Symbols and Paradoxes in Tragicomedy of Mykola Kulish "The National Malahii" // Science and Education a New Dimension. Philology. – Budapest. – Hungary. 2018. Issue 176 (September), VI (51). P. 15-17.
522. Atamanchuk V. The Problem of Consciousness Reflection in I. Kostetskii's Dramaturgy // Colloquium-journal. 2019. № 6 (30). P. 33-40.

523. Atamanchuk V.P. Tragedy of Liudmyla Starytska-Chernyakhivska "The Robber Karmelyuk": Genre Originality and Image System // *The European Journal of Humanities and Social Studies*. Vienna. 2018. № 3. P. 95-100.
524. Barba E. *The Paper Canoe. A Guide to Theatre Anthropology* / translated by R. Fowler. London; New York: Routledge, 1995. 187 p.
525. Blackmore S. *Consciousness. A Very Short Introduction*. New York: Oxford University Press. 2005. 148 p.
526. Brandt G. *Modern Theories of Drama: A Selection of Writings on Drama and Theatre, 1850-1990*. Oxford: Clarendon Press, 1998. 360 p.
527. Broderick D. *Consciousness and Science Fiction*. San Antonio: Springer, 2018. 196 p.
528. Burke M. *The Oceanic Mind: A Study of Emotion in Literary Reading*. University of Amsterdam. Digital Academic Repository, 2008. 296 p.
529. Carraciolo M. *Fictional Consciousness: A Reader's Manual* // *Style*. Vol. 46, No. 1, Public Discourse, Forms, Plots, and Consciousness (Spring 2012), P. 42-65.
530. Chafe W. *Discourse, Consciousness and Time. The Flow and Displacement of Conscious Experience in Speaking and Writing*. Chicago & London: The University of Chicago Press, 1994. 327 p.
531. *Cognitive Literary Science: Dialogues Between Literature and Cognition* / edited by Burke M., Troscianko E. New York: Oxford University Press, 2017. 346 p.
532. Cohn D. *Transparent Mind. Narrative Modes for Presenting Consciousness in Fiction*. Princeton, New Jersey: Princeton University Press, 1978. 331 p.
533. Courtney R. *Drama and Intelligence. A Cognitive Theory*. Montreal & Kingston; London; Buffalo: McGill Queen's University Press. 1990. 190 p.
534. Danvers J. *Picturing Mind: Paradox, Indeterminacy and Consciousness in Arts and Poetry*. Amsterdam; New York: Rodopi, 2006. 368 p.
535. Dukore B. F. *Dramatic Theory and Criticism: Greek to Grotowski*. New York: Holt, Rinehart and Winston, 1974. 1003 p.
536. Eko U. *Semiotics of Theatrical Performance*. *The Drama Review: TDR*, Vol.21. № 1. Theatre and Social Action Issue (Mar., 1977). P. 107-117.
537. Elam K. *The Semiotics of Theatre and Drama*. 2nd edition. London; New York: Taylor & Francis Group, 2005. 256 p.
538. Esslin M. *The Theatre of the Absurd*. London: Penguin Books, 1987. 480 p.
539. *Explorations of Consciousness in Contemporary Fiction (Consciousness, Literature and the Arts)* / edited by Maziarczyk G., Teske J. K. Leiden; Boston: Brill, Rodopi, 2017, 260 p.

540. Fischer-Lichte E. History of European Drama and Theatre / translated by J. Riley. London; New York: Routledge, 2002. 396 p.
541. Fludernik M. An Introduction to Narratology / translated from the German by P. Hausler-Greenfield and M. Fludernik. London; New-York: Routledge, Taylor&Francis Group, 2009. 183 p.
542. Haney W. S. Culture and Consciousness: Literature Regained. Lewisburg: Bucknell University Press, London: Associated University Press, 2002. 197 p.
543. Herman L., Vervaeck B. Handbook of Narrative Analysis. Linkoln; London: University of Nebraska Press, 2001. 232 p.
544. Herman V. Dramatic Discourse. Dialogue as Interaction in Plays. London; New York: Routledge, 1995. 332 p.
545. Hogan L. P. Profesying with Accent Terrible: Emotion and Appraisal in Macbeth // Toward a Cognitive Theory of Narrative Acts / edited by Frederick Luis Aldama. Austin: University of Texas Press, 2010. P. 251-280.
546. Hogan P. C. Consciousness, Ethics, and Narrative: Reading Literature In Age of Torture // Toward a Cognitive Theory of Narrative Acts / edited by Frederick Luis Aldama. Austin: University of Texas Press, 2010. P. 226-250.
547. Hogan P. C. Shakespeare, Eastern Theatre and Literary Universals: Drama in the Context of Cognitive Science // Shakespeare, East and West, ed. Minoru Fujita and Leonardo Pronko: New York: St. Martin's, 1996. P. 165-180, 189-190.
548. Hogan P. C. Simulation and the Structure of Emotional Memory: Learning from Arthur Miller's "After the Fall" // Cognitive Literary Science: Dialogues Between Literature and Cognition / edited by Burke M., Troscianko E. New York: Oxford University Press, 2017. P. 113-134.
549. Gilman R. The Drama is Coming Now. New Heaven; London: Yale University Press, 2005. 351 p.
550. Guthke K.S. Modern Tragicomedy. An Investigation into the Nature of the Genre. New York: Random House, 1966. 204 p.
551. Kelen (Kit) K. Poetry, Consciousness and Community. Amsterdam; New York: Rodopi, 2009. 199 p.
552. Kiebuszinska K. Intertextual in Modern Drama. London: Associated University, 2001. 350 p.
553. Letwin D., Stockdale J., Stockdale R. The Architecture of Drama. Plot, Character, Theme, Genre and Style. Lanham, Maryland; Toronto; Plymouth, UK: The Scarecrow Press, 2008. 184 p.
554. Nair S. Restoration of Breath. Consciousness and Performance / general editor D. Meyer-Dinkgrafe. Amsterdam; New York: Rodopi, 2007. 198 p.

555. Nayeypour K. *Mind Presentation in Ian Mac Evan's Fiction: Consciousness and The Presentation of Character in Amsterdam, Atonement and On the Chesil Beach*. New York: Columbia University Press, 2017. 317 p.
556. Palmer A. *Fictional Minds*. Lincoln and London: University of Nebraska Press, 2004. 275 p.
557. Pfister M. *The Theory and Analysis of Drama* / translated from the German by J. Halliday. Cambridge; New York: Cambridge University Press, 1991. 339 p.
558. Richardson B. *Fictional Minds, Natural and Unnatural*. *Narrative Matters 2014: Narrative Knowing / Récit et Savoir*, Jun 2014, Paris, France.
559. Shepherd S., Wallis M. *Drama. Theatre. Performance (The New Critical Idiom)*. London; New York: Routledge, 2004. 262 p.
560. Stockwell P. *Cognitive Poetics. An Introduction*. London; New York: Routledge, 2005. 193 p.
561. *Toward a Cognitive Theory of Narrative Acts* / edited by Frederick Luis Aldama. Austin: University of Texas Press, 2010. 328 p.
562. Turner M. *The Literary Mind: The Origin of Thought and Language*. New York; Oxford: Oxford University Press, 1996. 187 p.
563. Worthen W. B. *Drama Between Poetry and Performance*. Wiley-Blackwell, 2010, 304 p.
564. Zunshine L. *Theory of Mind and Experimental Representation of Fictional Consciousness // Narrative*. 2003. Vol. 11, No. 3. P. 270-291.
565. Zunshine L. *Theory of Mind and Michael Fried's "Absorption and Theatricality": Notes toward Cognitive Historicism // Toward a Cognitive Theory of Narrative Acts* / edited by Frederick Luis Aldama. Austin: University of Texas Press, 2010. P. 179-203.

*Наукове видання*

*Вікторія Петрівна АТАМАНЧУК*

**ХУДОЖНЄ КОНСТРУЮВАННЯ  
СВІДОМОСТІ ГЕРОЯ  
В УКРАЇНСЬКІЙ ДРАМАТУРГІЇ  
20-50-Х РОКІВ ХХ СТ.**

*Монографія*

*Оригінал-макет Фенцуур Вадим  
Підписано до друку 29.05.2019  
Формат 60х84/16. Умовн. друк. арк. 23,72.  
Наклад 300 прим. Зам. №393.*

*Видано та віддруковано ТОВ «Друкарня «Рута»  
(свід. серія ДК №4060 від 29.04.2011 р.)  
м. Кам'янець-Подільський,  
вул. Руслана Коношенка, 1  
тел. 0 (3849) 4 22 50, e-mail: drukruta@ukr.net*