

Порівняльне літературознавство

Наталя Малютіна

УДК [821.161.2:821.162.1]-2.091

ТИП ТЕАТРАЛЬНОГО БАЧЕННЯ: ЗБЛИЖЕННЯ ТА ВІДДАЛЕННЯ УКРАЇНСЬКОЇ ТА ПОЛЬСЬКОЇ МОДЕРНОЇ ДРАМИ

У статті розглянуто тип театрального бачення в українській і польській драмі доби модерну на основі компаративного аналізу способів реактуалізації канону. Авторка виходила з того, що вагомий для польських модерних п'єс канон романтичної драми втілювався в різних варіантах неоромантичного бачення (у доробку С. Виспянського, К. Ростворовського, К. Тетмаєра та ін.). Натомість призабута традиція шкільної драми давалася взнаки в підтексті таких різних за жанром і стилем українських п'єс доби модерну, як трагедія В. Пачовського "Сон української ночі", соціально-побутові драми С. Черкасенка та Є. Карпенка, одноактівки Л. Пахаревського та Олександра Олеса.

Ключові слова: тип театру, канон, театральна візія, романтична драма, мораліте, комедійно-мелодраматична традиція.

Natalia Malyutina. The type of theatrical vision: approaching and distancing of Polish and Ukrainian modern drama

The paper deals with the type of theatrical vision in modernistic Ukrainian and Polish drama. The comparative analysis has been applied to the ways of reactualization of the canon. The romantic drama canon being important for modernistic Polish drama was implemented in different variants of the neoromantic vision (in plays by S. Wyspiański, K. Rostworowski, K. Tetmajer and others). While the half-forgotten tradition of the school drama can be discerned in the subtext of modernistic Ukrainian plays being diverse in their genres and styles. Those are V. Pachovskyi's tragedy "The dream of the Ukrainian night", social dramas by S. Cherkasenko and Y. Karpenko, one-act plays by L. Pakharevskiyi and Oleksandr Oles.

Key words: type of theatre, canon, theatrical vision, romantic drama, morality, comedian melodramatic tradition.

За останні роки компаративістичні розвідки набули особливої актуальності та популярності як в Україні, так і за її межами. Цей порівняльний бум має під собою вагоме наукове підґрунтя, адже статус і функціональне спрямування таких студій модифікували в напрямку нарощування антропологічно-гносеологічних і культурологічних параметрів. Е. Касперський переконливо розглядає компаративістику в ролі метанауки та метатеорії, що створює децентровану сферу пізнання, у якій "інше" не лише відокремлює, а й об'єднує, опосередковує [11, 49]. Вивчення того, як змінюється літературний і культурний контекст артефактів, впливає, за спостереженнями дослідника, на сприйняття структури, досліджуваної низкою літературознавчих шкіл (на чолі зі структуралістською) поза контекстами [11, 58]. Помітно змінилося й розуміння діалогу в сучасному гуманітарному світі: він оприявнює процеси автокреації письменства, формує дійсність під час осмислення в літературі (і самою літературою) інобуття в собі [11, 91]. Отож діалог, зокрема й між текстами, набуває чинності методу пізнання.

Пошук індивідуального, сутнісного в літературі, котру ми розуміємо як динамічний нестабільний дискурс, потребує культурного діалогу, множення

контекстів, що в них і розкривається динамічна сутність означуваного. Таке розуміння екзистенціальної сутності літературного дискурсу можливе лише у взаємодії контекстів – культурно-історичних, літературних, біографічних, критично-літературознавчих, філософських, ментальних. Літературний текст у компаративній оптиці бачення функціонує не як ізольоване явище, а як ситуація, у котрій він постає, що включає, за спостереженням Е. Касперського, виміри риторики, комунікації, критики та інтерпретації [11, 131]. Проблема множення контекстів набуває особливого значення в ситуації культурного пограниччя, до якого за останній час звертається міждисциплінарна наукова думка. За Е. Касперським, можна виокремити три типи розуміння цього явища: воно вживається на позначення літературної географії, на позначення змішування культур на одній політично-адміністративній території (наприклад, Галичини), а також на позначення універсалізації світових реляцій “унаслідок контакту і конфронтації різних пунктів бачення, інших мов, різних систем символів та окремих цінностей” [11, 316]. Третій тип розуміння пограниччя дає змогу розпізнати інше в собі та корелювати співзалежність релігій, культур, мов у творчій свідомості суб’єкта пізнання.

Близькі в географічному, політичному, культурно-історичному сенсі польська та українська літератури не лише виявляють спільні художньо-естетичні засади (на різних етапах існування), а й мають доволі яскраву національну специфіку, очевидну завдяки орієнтації кожної з них на канон, передусім, національний, ознаки котрого уточнюємо відповідно до загальних тенденцій інтерпретації кожної літератури (ураховуючи те, що національне письменство розвивається за об’єктивними, іманентними законами).

Загальноживаною стала теза дослідників про відмінність двох типів раннього модернізму (українського і польського) у річищі орієнтації відповідно на загальноєвропейський літературний канон польського мистецтва і на українську національну традицію (яка розглядається доволі-таки неоднозначно). Зіставляючи лірику “Молодої Польщі” та раннього українського модернізму, В. Моренець, зокрема, спостерігає показову рису літературності, котра свідчить про тяглість художньої традиції в польській літературі. Контекстом доробку молодопольяків виступає вся вітчизняна і вся вершинна частина європейської літератури, що забезпечує клішованість сприйняття “молодопольських” творів [4, 56]. Отож на перший план виступає характер ставлення до традиції.

У низці досліджень (Р. Нича, С. Яковенка) ідеться про феномен алієнації (відчуження від традиції, що виявилось передусім у “деміфологізації” мови, руйнуванні її риторичності, догматичності з метою створення нових міфів) [4, 74-77].

Розглядаючи філософсько-етичний дискурс “молодопольяків”, більшість дослідників (Т. Гундорова, В. Моренець, С. Яковенко) пов’язують міфотворчість польської літератури з артикуляцією неоромантичного мислення й поетики. С. Яковенко на підставі критичної думки С. Бжозовського (зокрема, його праці “Філософія польського романтизму”) виявив низку тенденцій, що споріднюють оновлений романтизм із традицією: ірраціоналізм і антипозитивізм, відродження героїчного чину та ідеї патріотизму, експресивне піднесення індивідуалістського трагізму справжнього деміурга (якими були Ц. Норвід, А. Міцкевич, Ю. Словацький), перегляд засад історизму та поступальності культурного прогресу, тотальну відчуженість особистості від світу, креативність націленого на абсолютну сакралізацію мовлення [4, 70-75].

Особливого характеру набуває неоромантична традиція в польській драматургії раннього модернізму внаслідок реінтерпретації в ній більш давніх джерел – містерії, мораліте, вертепної драми. Дослідивши наджанрову,

естетичну сутність містерійності в романтичній і неоромантичній польській драмі (передусім, С. Виспянського та Т. Міцинського), А. Зіолович дійшла висновку про семантичну потужність містерійного “надтексту”, який в уяві читача закладав спрямування інтерпретації [15, 17]. Ідеться про накладання структурно-змістових, ціннісно-антропологічних, естетичних, філософських ознак містерійності, котрі, на відміну від українського контексту, були активізовані та задіяні в читацькому досвіді польської публіки на сприйняття модерністських (чи неоромантичних) п’єс. Дослідниця звертається до двох версій відомої театральної метафори: *hominis theatrum mundi* та *Dei theatrum mundi*, розкриваючи сакральний характер явленої у драмах картини світу, уписаної в контекст містерійної символіки. У цьому сенсі містерійність неоромантичної драми відповідає феноменології втаємниченого пізнання [15, 152].

Завдяки символічному образу світу в означених драмах виявляється не лише структура містичного театру, споріднена зі способом проникнення до екзистенційних основ буття, а й структура пізнання світу (автором і читачем). Можна говорити про тип театру як спосіб бачення й переживання Буття. Цей досвід оприявлення власне польського театру, реалізованого в багатьох площинах, про які далі йтиметься більш предметно, дає змогу виявити спорідненість української моделі формування театральної візії, ураховуючи те, що традиція давньої народної і літературної (шкільної) драми була перервана й не знайшла художнього втілення в добу романтизму. Тому, на перший погляд, здавалося б, містерійна традиція в українській драмі була втрачена й мала лише поодинокі стилізовані вияви (часто іронічно-пародійного стибу) на межі XIX – XX ст., а згодом і в перших десятиліттях XX ст.

Не варто забувати про спільні джерела розвитку польської та української давньої драми. Згадаймо, що, аналізуючи репертуар київської шкільної драми XVII–XVIII ст., Вл. Резанов виявив схрещування двох явищ європейського театру: містерійної драми та єзуїтської драми на зразок “мораліте” [6, 34]. На початку XIX ст. алегорично-панегіричний дискурс містерійно-моралітетної драматургії в українській літературі відходить на другий план. Натомість активізується побутове насичення світських комедійно-мелодраматичних колізій, популяризуються позірно міметичні опереткові сюжети, поетика яких свідчила про театралізацію огрублених до фарсу карикатурних героїв і ситуацій, що уклалися у сферу існування популярної видовищної культури й театру. Так закладався український канон драми, в основі якого були комічна опера “Наталка Полтавка” та водевіль “Москаль-чарівник” І. Котляревського. Високий панегіричний дискурс мораліте розчинявся в іронізмі комедійних, водевільно-мелодраматичних п’єс, комічної опери, тому й утрачався ефект призабутого канону під час глядацького сприйняття жартівливо-розважальних, видовищних комедійних вистав. Починаючи з 80-х років XIX ст., “театр корифеїв” поповнюють драми, мелодрами, у яких на тлі побутових стосунків формувалася трансцендентний катастрофізм, умотивований як суб’єктивною провиною героїв, так і фатальними збігами обставин: згадаймо хоча б “Наймичку” І. Тобілевича, “Дві сім’ї” М. Кропивницького. Завдяки архетипно-трагедійному конфлікту автори подекуди досягали того рівня узагальнення, який давав змогу виявити в дії ознаки прадавніх вірувань, ритуалів, магічних заклинань тощо в таких п’єсах, як, наприклад, “Сава Чалий” І. Тобілевича, котру митець назвав “трагедією”. У ній можна виявити настроєвість (чи тональність) трагедії або мораліте. Містерійні ознаки сюжетності розчинялися в дискурсі героїзації в подібних п’єсах, особливо на іронічно-фольклорні теми. Загалом в українській історичній драмі з характерними фольклорними

кліше найвиразніше прочитувалася героїчно-панегірична ідея містерійно-моралітетного жертвопринесення, що формувало параромантичну модель драми. Принагідно згадаємо, що в Центрально-Східній Європі романтизм на початку ХХ ст., як зазначає, покликаючись на думку М. Кундери, В. Агеєва, “у своїй вульгарній подобизні фатально перетворюється на кітч” [1, 67]. Проти такого огрублення і профанації романтичної риторики виступили Ф. Кафка, М. Брод, Р. Музиль, В. Гомбрович, З. Фройд. Гадаємо, що подібна тенденція кітчевості розпізнається в численних українських водевілях, жартах, оперетках на сакральні та героїчні теми.

Не випадково, розглядаючи рівні вияву (від декларації до пародії чи іронії) сакральної героїчної тематики в українській драматургії 1880–1930 рр., Р. Тхорук вирізняє релігійно-сакральну драму, розмаїті варіанти святої історії (Леся Українка, І. Трембицький, С. Черкасенко, вертепи, Г. Лужицький тощо) та національно-сакральну (В. Пачовський; як невдалу спробу дослідниця трактує “Гандзю” І. Тобілевича та як межове явище між героїчним і агіографічним рівнем – драми П. Куліша) [8, 15]. Що ж до освоєння героїчно-сакральної тематики у формі комедійно-мелодраматичних п’єс, то тут, на думку Р. Тхорук, завдяки інтерпретації романсових фабул виявляється іронічний модус, що надає твору жанрове бачення іронічної драми, спрямованої до викриття утопічних проектів, антиідеалів, антигероїв, і в цьому дослідниця слушно спостерігає відхід од комедії.

Модальність іронічної драми та ідеологічно-тенденційної п’єси, що нагадує пародію на романс, виявляє Р. Тхорук у творах І. Тобілевича, Лесі Українки, В. Овчинникова, В. Товстоноса на теми фатальної помилки слабкого героя, поневіряння жертви в “пеклі” людського існування [7, 45].

В умовах ренесансу українського театру 80 – 90-х рр. ХІХ ст. привертає увагу діяльність “театру корифеїв”, на котрій позначилися процеси догматизації клішованої, стереотипної мови, і це сприймалося як ганебне відтворення актуальної дійсності, тогочасних соціальних колізій. Щоправда, “пейзани” і пани в п’єсах М. Кропивницького (особливо в його ранніх творах) нагадували театралізованих персонажів французької “слізної” “комедії, у котрих М. Вороний спостерігав ознаки “пейзанського” сентименталізму та пересадного трагізму [2, 177-184]. У доробку І. Тобілевича, як це довели студії останніх років, спостерігаємо відхід од етнографічно-побутових стереотипів у бік нової авторської драми з помітним інтертекстуальним насиченням і виявами авторефлексії, особливо виразними у драматичних картинах “Суєта”, “Житейське море”.

Зрозуміло, що стійка риторична клішованість драматургії корифеїв (яка й понині сприймається недиференційовано, хоча риторична оперність драматургії М. Старицького, позбавлена індивідуалізації художньої образності та більше спрямована на просвітянсько-патріотичні завдання, значно відрізняється од просякнутих авторським баченням, укрупненими характерами драм і комедій І. Тобілевича) упродовж майже всього ХХ ст. сприймалася як єдиний канон української драми.

Тому неоромантичний дискурс формувався й розпізнавався в українській, переважно поетичній, драмі (драматичних поемах Лесі Українки, Олександра Олеса, Юрія Липи, містерійних драмах і трагікомедіях В. Пачовського) у контексті ліричного висловлювання. Не випадково, осмислюючи явище новоромантизму, Леся Українка звернулася до новітньої польської літератури. Вона вважала, що лише в цьому письменстві органічно поєднуються висока поезія і памфлетність: “По внешней манере, в сущности, такие различные по духу писатели, как Пшибышевский и Жеромский, как Тетмайер и Каспрович,

очень сходны между собой; они пишут новоромантическим стилем и постоянно противопоставляют чувство рассудку” [9, 203].

Предметом віднесення в неоромантичній поетичній драмі стає культура з її репертуаром топосів і стилів; часто це міфологія, сакральні тексти, посилюється роль тропеїчності мовлення, у вируванні якого й формуються смисли. За спостереженнями К. Латавець, художній світ поетичної драми (ідеться про польську драматургію ХХ ст.) формує не ідейна основа, а сила сугестії образу; замість репрезентації авторської свідомості маємо процеси ментальної сфери в метафізичній і метафоричній дії [12, 44-45]. Дія у драматичній поемі розгортається згідно із законами метафоризації, сугестії поетичного образу, універсалізації змісту через підпорядкування чинникам поетичної умовності (тропам, фігурам, символіці, алегорії, асоціативності як мовомисленню). Варто зазначити, що, на відміну від драми ідей, драматична колізія не будується відповідно до світоглядної чи філософської ідеї, її організаційним началом стає спосіб універсалізації поетичної умовності (наприклад, символізація візії). Досить часто замість репрезентації свідомості автора у драматичній поемі чи в ліричній драмі початку ХХ ст. глядач (читач) занурюється у сферу поетичної експресії. Поетичне слово виявляє надмірну сугестивність відповідно до сталих літературних взірців чуттєвості, романтичної екзальтації, інтелектуалізації (властивої модерністській драмі) тощо.

Зазначимо, що в польській драматургії 10–20-х рр. ХХ ст., яка зростала на ґрунті авангардного інтелектуалізму, на сцені часто персоніфікується уявлюваний світ авторської (або універсальної, безсуб’єктної) свідомості. Закладається поетична оптика бачення, яка може бути означена вибором теми, стилістичних норм, метафоричного розгортання смислів, зумовлена апеляцією до певного типу театру (народного, романтичного, романтично-комедійного, казково-гротескного, оніричного). Загалом у поетичній драмі ХХ ст., за спостереженнями К. Латавець, авторське інтелектуальне “я” виявляє себе у виборі моделі театральної візії, виборі форм і способів поетичної умовності [9, 46].

Поетична драма самим вибором дискурсу заявляла про метафізичність дії, умовної або ж дуже схематичної, підпорядкованої тенденціям алегоризації. Жанровий підзаголовок “драматична поема” передусім орієнтував жанрові очікування глядача (читача) на переваги поетичної функції мовлення, форм і способів узагальнення. Завдяки випромінюванню словом смислів формувалась драматична дія у творі. Слід зазначити, що за відсутності розвиненого романтичного канону драми драматичні поеми Лесі Українки намагалися досить довго інтерпретувати через ідеологічні коди, що нівелювало їхню художню природу. Прочитання цих творів у контексті європейського модернізму, зокрема польської поетичної драми С. Виспянського, християнської містерійної драми К. Ростворовського, відкриває приховані культурні коди. Такий шлях інтерпретації оприявлює в поетичному театрі Лесі Українки обшири екзистенційної драми душі, яка має свої особливості, відмінні, з нашого погляду, від символістського театру, репрезентованого п’єсами М. Метерлінка чи Т. Міцинського. Очевидно, спільним явищем української і польської модерної драми можна вважати вибіркоче зарахування до європейської літературної традиції (почасти у формі стилізації), що надавало п’єсам присмаку екзотизму і штучності. Це відкривало помітний план авторської іронії щодо усталених літературних стереотипів, власної театральної традиції (тут доречно згадати явне висміювання В. Винниченком стійких мелодраматичних і водевільних штампів у його комедіях “Панна Мара”, “Молода кров”, “Співочі товариства”). Помітне спрямування іронії драматургів на фольклорні штампи. Можна

погодитися зі спостереженнями В. Моренця: “Контекстом іронії раннього українського модернізму є фольклорний, народнопоетичний дискурс, що його молодомузівська іронія не тільки не “зруйнувала” <...>, а собою примножила” [4, 70]. Цей контекст, на думку дослідника, в українській поетичній традиції є відрефлексивним, а отже, привнесення народного бачення (відомого в польському ранньому модерні як “хлопоманство”, інспіроване потребою піднесення національної самосвідомості) в українській молодомузівській поезії суперечило прагненню авторської суб’єктивності. Традиційне застосування народнопоетичних образів, мотивів і відповідного пафосу, як зазначає В. Моренець, “не дозволило розвинутися в ліриці молодомузівців новій універсальній іронії, передовсім, іронічній саморефлексії” [4, 82]. У творчості Л. Риделя, С. Виспянського, Л. Стаффа фольклорна традиція була також індивідуально засвоєна і транспонована крізь авторську свідомість, як модні на той час вагнеризм, ніцшеанство, бергсонізм, ренесансизм, фрейдизм, дискурс французького символізму. На стиках між різними, хоча й адаптованими, дискурсами (як про це красномовно свідчить “Весілля” С. Виспянського) і виникає план структурної іронії, спрямованої на народне (“хлопське”) бачення, народну міфопоетику, просякнуту європейською віковою традицією (згадаймо хоча б “аркадійський” міф селянства в тому ж “Весіллі” С. Виспянського). Варто додати, що інтерпретована у драмі Виспянського культурна традиція кореспондує з театральною чи традицією драматургії, і це виявилось в метатеатральному принципі вертепу (зхорку) як моделі бачення світу й конструкції дії. Візьмімо до уваги, що звернення “молодополяків” до стереотипів народної свідомості як репертуару гасел, жестів і поз також породжує дискурс дійства, у котрому відкривається сенс власної національної (“польської”) екзистенції. М. І. Ольшевська слушно розглядає драми із селянського життя як спробу реанімувати античні та європейські міфи, що перетворює їх на трагедії пізнання (згадаймо, наприклад, названі самим автором, С. Виспянським, “tragedie galicyjske” “Клятва” й “Судді”) [14, 375].

У містерійних драмах В. Пачовського “Сон української ночі”, “Сонце руїни”, “Мазепа” стилізоване народнописанне мовлення постає як метамова, котра має піднести особисту духовність, етос, що викликає ефект оцінки її функціонування. Можливо, саме тому засвоєні літературні дискурси адаптуються в тексті у фольклорному стилі (такий собі звичний для вихованого на українському фольклорі глядача мовний “театр у театрі”). Наприклад, пафос гоголівського “Тараса Бульби” й типова метафоризація передані через спів Русалки ясных зір у хвилях Дніпра Славутиці: “Що се? Хто се?.. Тихо – та й око лине і губиться в степу широкім, зупиняється на лісі, що обрублює степ праворуч, а ліворуч широко, далеко, просторо – зорі світять!..” [5, 162]. Переконливим прикладом того, що стилізоване ритуалізоване перформативне мовлення у драмі “Сон української ночі” втрачає функцію індивідуалізованого називання, може бути сцена-репрезентація вегетативного образу перевтілення, коли Козак викликає голих чоловіків (хлопів і панів), показуючи на однакові зерна. Ім’я викликаного не дає уявлення про його стан, сутність, а лише затуманює її. Козак:

“Разом гурма є велика!..
а всі люди – рівні є! –
Ну, бо хто з них пізнає,
хто Люденко, хто Паненко;

хто Неволя, хто Безполя,
хто є Піп, а хто є Ціп,
хто Бродяра, а хто Штундарь...” [5, 198].

Між іменами, що, за словами М. Євшана, виконують функцію “персоніфікації, олицетворення певних думок та ідей автора”, і персонажами відчутна дистанція, що викликає ефект лялькового театру [3, 342]. Риторично спрямований пафос оцінювання, декларації певних національно-ідеологічних орієнтирів, позицій, а почасти і просто імперативів входить у суперечність із позірними рисами символістської трагедії, бо ж означуване не пов’язується у свідомості читача з тим, що означає. Завдяки змішуванню патетичного пафосу, народних і літературних стереотипів, стилів, риторично загостреного публіцистичного дискурсу, що надає тексту трагедії рис трактату, “Сон української ночі” нагадує пастиш, у якому автор оперує масками-персонажами, котрі проголошують відомі ідеї (Сміхунчик, Русалки, Демон), мовними конструктами й риторичними фігурами. Утрачається міметична основа дії, натомість риторика декларування, наголошування завдяки тиражуванню й варіюванню (численним повторам) тих самих слів заповнює простір театральної візії; у такий спосіб створюється квазидія, котра передбачає прирощування уявлюваних сенсів завдяки стереотипам колективної свідомості. Так розходяться ідейно-сюжетний план твору В. Пачовського і перформативний план висловлювання, який фіксує подію репрезентації словесної дії. Очевидно, сюжет цієї п’єси тяжіє до ритуалізованої семантики містерії або, точніше, мораліте.

Органічним контекстом для виявлення містерійної знаковості трагедії В. Пачовського “Сон української ночі” був, безумовно, синкретичний театр С. Виспянського, у якому інтертекстуальність (містерійна основа драматичної дії й картини світу, ознаки шекспірівської, вагнерівської, метерлінківської драми, зв’язок із національною традицією вертепу й міфологією світу, з ніцшеанською філософією) набуває основоположної ваги. Ідеться також про особливу функцію театру, спрямовану на відродження свідомості людей, у якій від міфів і традицій залишилися стереотипи, такі собі “тіні забутих предків”.

Варто ще, покликаючись на спостереження М. Ольшевської, додати, що містерійні драми С. Виспянського, Л. Стаффа, К. Ростворовського, Е. Зегадловича завдяки текстовій гібридності реалізують метафізику трагедійного пізнання, зберігаючи при цьому фабульну канву натуралістичних чи соціально-побутових “образків життя”.

Розширення віртуального семіотичного простору внаслідок накладання контекстів можна вважати рисою модерної драми, адже інтерпретація охоплює “надтекст” і “підтекст”, які не завжди розпізнаються поза театральнолітературними контекстами. Цікавим видається прочитання ліричних імпресіоністичних етюдів, замальовок Олександра Олеся, Л. Пахаревського у знаковому полі декадентського естетизму, сецесійного сенсуалізму, що з різними жанрово-стильовими тенденціями репрезентовані в одноактовій драматургії С. Пшибишевського, К. Пшерви-Тетмаєра, А. Хертцувни. Ця одноактова драма, очевидно, являла собою новий тип театру “постантропоцентричного”, бо й герої, і конфлікти, і подієвий ряд пересуваються у сферу ментальної свідомості глядача; отже, ця уявлювана “фабула” становить передусім організаційний чинник рецепції та інтерпретації.

У зіставленні знакових драматургічних творів українських і польських модерністів початку ХХ ст. більш рельєфно виявляється відмінність тієї картини світу, котра виявляє певний тип театру в розширювальному значенні слова, яке, наприклад, спостерігаємо у праці Г.-Т. Лехманна “Театр постдраматичний” [13, 353]. Ідеться про спосіб театрального бачення, уже заявлений у тексті драми. За спостереженнями Г.-Т. Лехманна, починаючи з 80-х рр. ХІХ ст., помітно порушується відповідність драми як тексту і як театральної візії. Театральний спосіб представлення, заявлений у семіотиці тексту п’єси,

виявляє певну автономність, посилюється роль режисерських практик. В інсценізованому тексті увиразнюється наративність і референтність щодо дійсності, театральної традиції тощо; це дає змогу виразніше унаочнити авторські стратегії [13, 69]. Через автореферентність, розщеплення елементів драматичного тексту (як, скажімо, “декомпозицію” жанру, стильових ознак, форм і способів представлення, означених у тексті п’єси [13, 68]) можна сфокусувати увагу на театральності як на дискурсі тексту й розрізнати (ураховуючи умовність та проєктивність поданої нижче класифікації) імплікований у поетиці тексту п’єси тип театрального бачення за різними основами: 1) стильовою, що вбирає і світоглядно-ціннісні засади пізнання (ідеться про неоромантичний, натуралістичний, неореалістичний чи модерністський тип театру); 2) антропологічно-ціннісними чинниками бачення і способами представлення світу (ідеться про психологічний або екзистенційно-феноменологічний тип театру); 3) суб’єктно-поетикальними засадами створення картини світу (ідеться про метафорично-візійний, сакральньо-метафізичний, символічний, символіко-алегоричний тип театру).

Наприкінці XIX ст. театральна автореферентність драматичного тексту настільки увиразнюється, що театральне життя, його повсякденність і творче спрямування, стереотипи бачення й репертуар стають поширеною темою, яка спрямовує драматичну дію й авторські стратегії. Не випадково вже у драматичному жарті І. Тобілевича (Карпенка-Карого) “Паливода XVIII століття” театральність як принцип бачення та існування заявляє про себе і стає повноправним тематичним і дискурсивним стрижнем дії.

Аналізуючи ранньомодерністську польську драму С. Виспянського, К. Ростворовського, К. Пшерви-Тетмаєра, В. Оркана, А. Хертцувни, ми орієнтуємося на ту парадигму сакральньо-метафізичного (зокрема трагедійного, містерійно-моралітетного) феномену, яка корелює з романтичною метафорою *theatrum mundi*. У низці текстів української драми цього періоду помітною стає тенденція авторського театру, що в ній доволі виразно закладаються жанрові, комунікативні стратегії драматурга, у першу чергу, спосіб представлення дії та авторського бачення.

У п’єсах В. Пачовського, Лесі Українки, С. Черкасенка, Олександра Олесья, М. Жука, Є. Карпенка формується тип літературного театру, що у природі висловлювання містив передбачувану рецепцію глядача, скеровану автором, а драматична дія розгорталася крізь пафос риторичного слова.

Ще недостатньо осмислена в літературознавстві й театрознавстві категорія “тип театру” як тип театральної візії передає феноменологічний підхід до екзистенціалів пізнання світу, закодованого в тексті драми. Не випадково в усталених сполуках, що демонструють різнобічні аспекти існування театру (“театр містерійний”, “театр метафоричний”, “театр антропологічний”, “театр уяви”, “театр масок”, “театр жестів”), так чи так, більшою чи меншою мірою дається взнаки феномен існування театру (антропологізованого, соціологізованого або удавано закоординованого в межах спільноти чи людського “я”).

Для аналізу обрано знакові драматичні твори В. Пачовського, Лесі Українки, С. Черкасенка, Є. Карпенка, Олександра Олесья, М. Жука, у яких розпізнається своєрідність суб’єктивного бачення, образ театральної візії, що помітно насичена феноменологією трагедійного пізнання, має ознаки містерії як певного культурно-естетичного універсуму, моделі пізнання. Віддаємо належне тому, що ця семіотична площина тексту була прихована довгий час від реципієнта внаслідок багатьох причин не лише літературно-театрального характеру. Отож інтерпретація українських драм у контексті польської драматургії дає змогу

більш рельєфно побачити імпліцитні коди, виявити їхній зв'язок із національною та європейською традицією. Хоча до аналізу залучено лише окремі, але напрочуд показові для уявлення про розвиток національної як української, так і польської драматургії твори, однак гадаємо, що така спроба занурення до джерел спільної та водночас відмінної культурної традиції допоможе глибше усвідомити характер канону драматургії.

ЛІТЕРАТУРА

1. *Агеєва В.* Апологія модерну : обрис XX віку : статті та есеї. – К.: Грані, 2011. – 408 с.
2. *Вороний М.* Нотатки з приводу “Спогадів” Марка Кропивницького // *Життя й революція.* – 1928. – Кн. IX.
3. *Євшан М.* Трагедія козацької України // *Українська хата.* – 1911. – [№5-6]. – С. 339-343.
4. *Моренець В.* Національні шляхи поетичного модерну першої половини XX ст. : Україна і Польща. – К.: Основи, 2002. – С. 56.
5. *Пачовський В.* Сон української ночі. Трагедія. – Львів, 1903. – 289 с.
6. *Резанов Вл.* Древне-русские мистерияльные “действия” и школьная драма XVII–XVIII в. // *Резанов Вл.* Из истории русской драматургии. – М., 1910. – 344 с.
7. *Тхофук Р.* Поза, завдяки і навколо комедії : зміни в жанровій системі драматургії 1880–1920 рр. // *Актуальні проблеми сучасної філології. Літературознавство.* – Рівне, 2005. – Вип. X. – С. 45.
8. *Тхофук Р.* Сакральний вимір героїчного в українській драматургії 1880–1920-х років // *Актуальні проблеми сучасної філології. Літературознавство.* – Рівне, 2004. – Вип. XIII. – С. 15.
9. *Українка Леся.* Заметки о новейшей польской литературе // *Українка Леся.* Твори. – Т. XII: Статті. – NewYork, 1954.
10. *Яковенко С.* Романтики, естети, ніцшеанці. Українська та польська літературна критика раннього модернізму. – К.: Критика, 2006. – 295 с.
11. *Kasperski E.* Kategorie komparatystyki. – Warszawa : UW, 2010.
12. *Latawiec Kr.* Dramat poetycki po 1956 roku. – Kraków : WNAPK, 2007.
13. *Lechmann H.-Th.* Teatr postdramatyczny. – Kraków : KA, 2004.
14. *Olszewska M. J.* “Tragedia chlopska” od W. L. Anczyca do K. H. Rostworowskiego. – Warszawa : WPUW, 2001.
15. *Ziolowicz A.* Misteria Polskie. Z problemów misteryjności w dramacie romantycznym i mlodopolskim. – Kraków : Universitas, 1996. – Wyd. 1.

Отримано 29 липня 2015 р.

м. Одеса