

МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ
НАЦІОНАЛЬНИЙ ПЕДАГОГІЧНИЙ УНІВЕРСИТЕТ
ІМЕНІ М. П. ДРАГОМАНОВА

На правах рукопису

БОЖУК АНТОН ОЛЕКСАНДРОВИЧ

УДК 821.161.2 – 2.09 Васильченко

ПОЕТИКА ДРАМАТУРГІЇ СТЕПАНА ВАСИЛЬЧЕНКА

10. 01.01 – українська література

дисертація на здобуття наукового ступеня
кандидата філологічних наук

Науковий керівник
доктор філологічних наук, доцент
Бикова Тетяна Валеріївна

Київ – 2016

ЗМІСТ

ВСТУП.....	3
РОЗДІЛ 1. Ідейно-естетичне переосмислення жанрів української драматургії межі ХІХ – ХХ ст. у творчості Степана Васильченка.....	
1.1. Рецепція драматичної творчості Степана Васильченка у літературознавчому дискурсі доби.....	10
1.2. Світоглядні переконання Степана Васильченка-драматурга крізь взаємодію традицій і новаторства.....	29
Висновки до розділу 1.....	37
РОЗДІЛ 2. Синтез стилів та творче співвідношення художнього вимислу з джерелами у драматичних творах Степана Васильченка.....	
2.1. Еволюціонування драматурга: від шевченківських впливів та ідеалізації минулого до авторської інтерпретації сучасності.....	41
2.2. «Чарівниця»: фольклорно-міфологічне тло екзистенційної проблематики.....	53
2.3. Сакралізація постаті й чину народного героя у драмі «Кармелюк».....	75
2.4. Моделювання ідеального образу української нації через дихотомію «сила – слабкість» у п'єсі «Недоросток».....	102
2.5. Єврейська тема у драматургії Степана Васильченка.....	109
Висновки до розділу 2.....	116
РОЗДІЛ 3. Характерокреаційні пропозиції драматургії Степана Васильченка.....	
3.1. Сатира у драматургії Степана Васильченка (п'єса «Куди вітер віє»).....	120
3.2. Художнє новаторство п'єси «Листопад»: поєднання романтики й сатири.....	136
Висновки до розділу 3.....	158
ВИСНОВКИ.....	161
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ.....	168

ВСТУП

Актуальність теми. В українській літературі перехідний період між XIX і XX ст. характеризується не лише синтезом мистецького досвіду європейських народів, а й становленням ще не існуючих до того часу літературних орієнтирів і впровадженням їх у реальність. Українські письменники цієї доби прагнули до об'єктивного відображення у творах особливостей національного характеру й етнографічної атрибутики. Серед них був і Степан Васильченко, відомий українському читачеві як прозаїк, драматург, літературний критик і перекладач. Його поетологічна система драматургії формувалася в переломний для української літератури і театру період, коли змінювалося розуміння ролі театру, з'являлися нові теми та естетичні концепції, які зумовлювали значною мірою своєрідність жанрово-композиційних форм та образної палітри драматичного твору.

Більшість творів Степана Васильченка повернулася із забуття, проте вони й досі залишаються належно не поцінованими та недостатньо дослідженими. Критики минулого століття, оперуючи переважно шаблонними методами, з огляду на класову позицію, були недостатньо об'єктивними в оцінці творчості Степана Васильченка через презентацію «народницького» напрямку в українській літературі. Лише наприкінці XX ст. з'явилася можливість без ідейно-політичної заангажованості трактувати літературний доробок Степана Васильченка, який належав до авторів, що творили у складний період протистояння «елітарних» і «народницьких» мистецьких течій. Адже його творчість гідна стати предметом ґрунтовного літературознавчого дослідження.

Своєрідність художньої творчості Степана Васильченка загалом, і драматургії зокрема, як і його індивідуальність, досі ще не розкрита вповні. Письменник мав індивідуальне творче кредо, яке послідовно здійснював, – дати селянам, із якими його споріднювало походження, життєрадісну й вишукану художню літературу, спрямовану на пошук власної ідентичності і збереження української ментальності. На його думку, українська література

мала йти шляхом розвитку саме кращих традицій народної творчості.

Степан Васильченко намагався орієнтувати творчий доробок, зокрема драматургічний, переважно на багатомільйонного сільського читача. Цей крок був виправданим потребою вирішення проблеми національної самосвідомості народу, підняття його загальноосвітнього й культурного рівня та духовності. Твори письменника, в яких порушені глибокі філософські морально-етичні проблеми, об'єднує, крім конкретно-національного першоелементу, авторська гармонійність світовідчуття, якою щедро наділялись і читачі.

Усе вищезазначене, як і очевидна необхідність модернізації досліджень творчості спадщини Степана Васильченка, визначило **актуальність** комплексного дослідження поезики його драматургії, необхідність з'ясування еволюції естетичної свідомості драматурга, визначення місця драматичної спадщини Степана Васильченка в українській літературі перших десятиліть ХХ ст.

Зв'язок роботи з науковими програмами, планами, темами. Дослідження виконано на кафедрі української літератури Національного педагогічного університету імені М. П. Драгоманова. Проблематика дисертації становить складову частину планової теми кафедри «Шляхи розвитку української літератури XVII – ХХ століть». Тему дослідження затверджено на засіданні Вченої ради Національного педагогічного університету імені М. П. Драгоманова (протокол № 9 від 30 грудня 2015 р.) та на засіданні Бюро Наукової ради НАН України з проблеми «Класична спадщина та сучасна художня література» (протокол № 4 від 6 грудня 2011 р.).

Мета дисертації – з'ясувати особливості поезики драматичних творів Степана Васильченка в контексті сучасних йому літературних тенденцій.

Визначена мета включає вирішення таких **завдань**:

- визначити характер художньої цілісності драматургії письменника;

- простежити вплив мистецьких тенденцій межі XIX – XX ст. на творчу еволюцію драматурга в контексті його художнього світогляду;
- охарактеризувати принципи стилістичного синтезу в драматичних творах Степана Васильченка;
- дослідити композиційно-сюжетні та характерокреаційні риси поезики творчості драматурга;
- проаналізувати специфіку архетипних проєкцій у п'єсах на рівні сюжетно-композиційної та хронотопної організації;
- охарактеризувати способи міфологізації та ідеалізації минулого, а також методику побудови картини твору в сатиричному й алегоричному аспектах;
- з'ясувати місце драматичної спадщини Степана Васильченка в українській літературі перших десятиліть XX ст.

Об'єкт дослідження – драматична творчість Степана Васильченка («До світла», «Зіля королевич», «Кармелюк», «Куди вітер віє», «Листопад», «На перші гулі», «Недоросток», «Чарівниця» та ін.).

Предмет дослідження – поетологічні модифікації драматургії Степана Васильченка, естетична природа та принципи моделювання художнього світу драматичних творів письменника.

Методи дослідження були обрані з огляду на особливості порушеної в роботі наукової проблематики. Основу комплексного підходу до характеристики цілісного уявлення про поезику драматургії Степана Васильченка складають принципи герменевтичного методу. Біографічний і описовий методи актуалізують досвід Степана Васильченка у моделюванні власної картини світу та образотворення. Порівняльно-історичний та культурно-історичний методи застосовано з метою аналізу творчості драматурга у контексті літературного процесу перших десятиліть XX ст. Структурно-типологічний метод сприяв виокремленню домінантних рис поезики драматургії Степана Васильченка. Також у дослідженні було застосовано цілісний аналіз художнього тексту.

Теоретико-методологічна база дисертації. Наукове підґрунтя роботи становлять літературознавчі й культурологічні праці українських і зарубіжних учених, фундаментальні роботи дослідників теорії та історії драми, філософів та культурологів Д. Антоновича, Е. Бентлі, О. Білецького, М. Грудницької, О. Забужко, В. Курашової, Я. Мамонтова, Л. Мороз, П. Паві, В. Халізева, В. Шевчука, А. Шопенгауера тощо.

Концептуальний аналіз жанрового розмаїття п'єс, ідейно-стильових пошуків драматургів ХХ ст. у художньому збагаченні драми представлений працями вітчизняних та зарубіжних науковців Н. Берковського, Т. Бикової, М. Вороного, Л. Горболіс, М. Гринишиної, Г. Ібсена, Н. Кузякіної, М. Кургінян, Я. Мамонтова, Л. Мороз, В. Погребенника, Г. Семенюка, Т. Свєрбілової, О. Турган, С. Хороба, С. Чорнія, Т. Шевель, Й. Шевченка, Я. Шлапака, Б. Шоу, Н. Шумило, Я. Януша та ін. У дисертації використано здобутки дослідників поезики літературної творчості Степана Васильченка Б. Деркача, Р. Дуба, М. Грудницької, В. Костюченка, В. Курашової, З. Нестер, В. Олійника, А. Шамрая, Ф. Якубовського та ін.

Наукова новизна одержаних результатів полягає у тому, що дисертація є першим спеціальним комплексним дослідженням особливостей поезики драматургії Степана Васильченка. До наукового обігу залучено недосліджені матеріали Архіву відділу рукописних фондів та текстології Інституту літератури ім. Т. Г. Шевченка НАН України (драматичні твори «Листопад» і «Кармелюк» (у трьох редакціях)).

У роботі вперше визначено основні етапи еволюції жанрової своєрідності драматургії письменника, простежено взаємодію його художніх пошуків із розвитком сучасних йому літературних тенденцій, розкрито основні риси індивідуального художнього стилю Степана Васильченка-драматурга, що дало змогу осмислити цілісність творчої індивідуальності автора. Удосконалено питання співвідношення у драматичних творах письменника художнього вимислу з фольклорними та історичними джерелами.

Практичне значення отриманих результатів. Результати наукового дослідження можуть бути використані під час викладання курсів історії української літератури перших десятиріч ХХ ст., історії драми та театру, спецкурсів і спецсеминарів на філологічних факультетах класичних і педагогічних університетів, при написанні пошукових (дипломних) робіт із проблем драматургії, у підготовці посібників із теорії літератури та історії новітньої української літератури, а також для подальших наукових студій української драматургії.

Особистий внесок здобувача полягає в систематизації широкого фактичного матеріалу, його осмисленні у світлі нових методологічних теорій, в інтерпретації творів драматурга, які ще не стали об'єктом спеціальних студій та їх оновленої поетики.

Апробація результатів дослідження. Основні положення і висновки дисертації викладено та обговорено на засіданнях кафедри української літератури НПУ імені М. П. Драгоманова, а також на міжнародних і всеукраїнських наукових конференціях і семінарах, зокрема на: Міжнародній науковій конференції «Крихти буття: література і практики повсякдення» (Бердянськ, 2011); Міжнародній науковій конференції «Міжкультурний діалог слов'янських спільнот Центральної і Східної Європи» (Київ, 2012); Міжнародній науковій конференції «“Що водить сонце й зорні стелі”: Поетика любові в художній літературі» (Бердянськ, 2012); Міжнародній науково-практичній конференції «П'єса Лесі Українки “Оргія” та проблеми новітньої драми і театру» (Сімферополь – Ялта, 2012); Міжнародній науковій конференції «Творчість Лесі Українки та Михайла Коцюбинського в контексті драматизації та театралізації художніх тенденцій новітньої доби» (Сімферополь – Ялта, 2013); VIII Всеукраїнській науково-методичній конференції «Творчість Т. Г. Шевченка в житті сучасної молоді» (Сімферополь, 2011); Всеукраїнській науковій конференції «Леся Українка і контексти» (Ялта, 2011); IV Всеукраїнській (VII Всекримській) науковій конференції молодих вчених «Молода наука – 2011», присвяченій 197-й

річниці з дня народження Т. Г. Шевченка (Сімферополь, 2011); Всеукраїнській науковій конференції «Літературний процес: структурно-семіотичні площини» (Київ, 2012); Всеукраїнській науковій конференції «Література в контексті культурних студій» (Миколаїв, 2012); ІХ Всеукраїнській науково-методичній конференції «Спадкоємці великого Кобзаря в українській літературі ХХ-ХХІ століття: викладання, виховання, літературні шляхи» (Сімферополь, 2012); Всеукраїнській науковій конференції «Література та історія» (Запоріжжя, 2012); Всеукраїнській науково-теоретичній конференції «Література на пограниччі. Амбівалентність, гібридність, долання кордонів» (Львів, 2012); Міжвишівській науковій конференції «Функціонування літератури в культурному контексті епохи (ХІІ Шрейдерівські читання)» (Дніпропетровськ, 2013); науково-теоретичній конференції «Поліфонія української літератури» (Житомир, 2013); Міжвишівській науково-методичній конференції «Творчість Т. Г. Шевченка і виховання студентської молоді», присвяченій 197-й річниці з дня народження поета (Сімферополь, 2011); VIII науковому семінарі «Роль визначних особистостей – митців, діячів науки та культури, у процесі формування національної самосвідомості наприкінці ХІХ – початку ХХ ст. (До дня народження М. П. Старицького)» (Київ, 2012); наукових конференціях професорсько-викладацького складу, аспірантів і студентів Таврійського національного університету імені В. І. Вернадського (Сімферополь, 2011 – 2013); звітно-науковій конференції викладачів, аспірантів і докторантів Національного педагогічного університету імені М. П. Драгоманова за підсумками наукових досліджень 2015 року «Єдність навчання і наукових досліджень – головний принцип університету» (Київ, 2016).

Публікації. Основні положення та результати дослідження викладено у 14 статтях, 10 з яких розміщено у наукових фахових виданнях України, 1 – у зарубіжному науковому виданні, 3 – додаткові публікації.

Структура наукової роботи відповідає меті та поставленим завданням

і складається зі вступу, трьох розділів, висновків до розділів, висновків, списку використаних джерел. Загальний обсяг роботи – 189 сторінок, основний текст – 166 сторінок. Список використаних джерел охоплює 263 найменування.

РОЗДІЛ 1. ІДЕЙНО-ЕСТЕТИЧНЕ ПЕРЕОСМИСЛЕННЯ ЖАНРІВ УКРАЇНСЬКОЇ ДРАМАТУРГІЇ МЕЖІ ХІХ – ХХ СТ.

У ТВОРЧОСТІ СТЕПАНА ВАСИЛЬЧЕНКА

1.1. Рецепція драматичної творчості Степана Васильченка у літературознавчому дискурсі доби

Цілісне осмислення й систематизація драматургії Степана Васильченка, дослідження еволюції творчого процесу письменника з погляду художньої динаміки обов'язково має відбуватися в контексті важливої проблеми специфіки перехідних епох у розвитку літератури і мистецтва. Ретельне вивчення потрібне з огляду на те, що у творчому просторі зламу ХІХ–ХХ ст. відбувалися взаємопроникнення мистецьких здобутків різних періодів. До того ж, у теорії та на практиці було сформовано традиційні культурні цінності загальнонаціонального масштабу, а також сталі внутрішні закономірності національного літературного розвитку. У літературі того часу виникають нові персонажі та сюжети, оновлюються жанрові системи.

В українській літературі перехідний період між ХІХ і ХХ ст. характеризується не лише синтезом мистецького досвіду європейських народів, а й становленням ще не існуючих до того часу літературних орієнтирів і впровадженням їх до реальності. Кінець ХІХ – початок ХХ ст. як етап художнього поступу за рівнем національного самоусвідомлення літератури, здатності письменників самотужки розвивати власний таланти, утворювати «школи» навколо схильних до експериментаторства новітніх творчих особистостей став важливою еволюційною ланкою формування подальшого українського літературного процесу. Модернізм виявив різнобічно обдарованих митців, які самореалізувалися за допомогою створення різних за естетичною цінністю зразків майстерної літератури, що відзначалася стильовим розмаїттям і неординарністю художнього мислення. Варто зазначити, що зміна одного художнього напрямку іншим не може відбуватися докорінно, оскільки зазвичай паралельно з новітніми тенденціями зберігаються канонічні традиції; це призводить до того, що

національні мистецькі явища набувають виразності. Початок ХХ ст. характеризується підвищеною стильовою та жанровою динамікою і вельми швидким формуванням нових естетичних моделей. Цей час є самодостатнім, багатим на таланти періодом, у якому актуалізуються обрання митцем свіжих об'єктів зображення, співвіднесення етичних і естетичних аспектів творчості, стійкості літературних традицій, опанування запозичених змістового та формального аспектів твору, перевага тих чи інших стильових тенденцій. Осягнення цієї ситуації значною мірою залежить від з'ясування пріоритетів у літературі цієї доби – літературно-фольклорних і літературно-міфологічних народних традицій чи їх нівелювання, специфіки національного художнього мислення, що завжди безпосередньо взаємодіє з типом художньої свідомості.

Традиційною є історично зумовлена процесом культурного національного відродження і явищами інтеграції в інші культури «диспозиція єдиного фронту», яка постає каталізатором одночасного «пробудження» і «подолання» національної свідомості, актуалізуючи як усталені категорії (пам'ять, етику тощо), так і новотворчі мистецькі процеси з підвищеною увагою до естетики. Взаємодія цих двох тенденцій, зумовлених «філософією серця» Г. Сковороди та «філософією життя» Ф. Ніцше, сприяла розвитку українського національного літературного процесу, в межах якого відбулося розмежування категорій літератури про народ і літератури для народу. В українській літературі поставали автентичні зразки самостійно функціонуючих імпресіонізму, експресіонізму, символізму, неоромантизму, необароко і т.д., що свідчило про прискорений розвиток літератури. Скажімо, завдяки функціонуванню імпресіонізму та експресіонізму як стильових тенденцій початку ХХ ст., поряд із неоромантизмом, активної фази розвитку досягав психологізм української літератури). Ідеї натуралізму та символізму ввібрала в себе «нова драма».

Що ж стосується впливу на тогочасні загальнокультурні та націєтворчі процеси драматургії, яка продовжила традицію сценічної літератури ХІХ століття, можна сказати, що й на новому етапі вона виконувала роль

стимулятора національних духовних прагнень і орієнту суспільно-політичних тенденцій. Реалізації цієї місії сприяла надзвичайна популярність сценічного мистецтва, яка по суті зробила тогочасний театр особливим консолідуючим простором, у якому позначалися й переосмислювалися головні проблеми і спроби подальшого розвитку суспільства.

До початку ХХ ст. об'єктивістське зображення національного характеру й етнографічної атрибутики могло трактуватись як панівне, і в першому десятилітті ХХ ст. деякі митці художнього слова відчували на собі вплив цього зображення – серед них і Степан Васильченко, чия поетична система драматургії формувалася в переломний для української літератури і театру період, коли видозмінювалося розуміння ролі театру, з'являлися нові теми та естетичні концепції, які зумовлювали значною мірою своєрідність жанрово-композиційних форм та образної палітри твору. Навіть якщо письменник говорить безпосередньо про те, що є актуальним для всіх людей, завжди можна визначити конкретне соціальне середовище, яке сприяло формуванню його художнього бачення. Орієнтуючись на відкриття європейської «нової драми», синтезуючи в своїх п'єсах особливості неореалізму, неоромантизму, символізму, експресіонізму, Степан Васильченко йшов до формування національних версій цих феноменів в українських реаліях, до переусвідомлення параметрів рідної культури, шукаючи творчі засоби, адекватні до нових культурних викликів. Для з'ясування провідної конструктивної естетичної ідеї драматурга його доробок можна розглядати на різних рівнях, залежно від поставленої дослідником мети – наприклад, розкриття традицій української драми як у формі, так і у сфері ідей, проблем, змісту, існування її в контексті світової театральної культури. Драма як літературний рід зазвичай не передбачає місця для авторських характеристик (окрім ремарок) і прямого аналізу того, що відбувається на сцені, маючи за естетичний предмет емоційно-вольові реакції дійової особи, що втілюються в словесній формі й фізичних діях. Тому цей рід вважається найскладнішим для аналізу, оскільки, окрім тексту,

необхідно оперувати також і знанням сцени, її ефектів і можливостей, мізансцени, декорацій, музики, звукових і світлових ефектів тощо.

Степана Васильченка через публікації на шпальтах журналу «Дзвін» разом з іншими авторами видання – Д. Донцовим, Л. Юркевичем, С. Черкасенком та іншими – було зараховано до представників старої демократичної інтелігенції, які обрали позицію формальної лояльності до радянської влади, «хоч і неоднаковою – для кожного – мірою внутрішнього її прийняття» [115, 79]. Традиційно до прізвища Степана Васильченка щоразу додаються різні характеристики-позначення – «модерніст», «неокласик», «неоромантик», «неореаліст», «письменник старшого покоління», говориться про те, що «майстер експресивної стилістики» «володів двомірністю художнього, почасти – дидактичного слова» [115, 26], давши поштовх для розвитку провідних течій в літературі 1920-х рр. (символізму, футуризму, неокласицизму). Проте водночас стверджувалося, що він був традиціоналістом, який не міг «визволитися від чарів сільської літньої ночі» [115, 24]. Однак можна погодитися з наступною тезою: «Він був майстром художнього слова і послідовно здійснював власну мистецьку програму: з метою пробудження самосвідомості українського народу водночас і стверджував засобом поетизації позитивну самобутність національного характеру» [115, 25].

У цьому дослідженні ми схилиємось до тієї думки, що спадкоємність традицій способу функціонування стильових тенденцій у драматургії Степана Васильченка проявила себе у взаємонакладанні імпресіонізму, символізму та експресіонізму в контексті спроб продовження золотого віку українського театру. Степан Васильченко якомога органічніше синтезує у своєму творчому доробку впливи української народно-поетичної творчості та західноєвропейських літературних творів (драматургія Г. Ібсена, М. Метерлінка, К. Гамсуна, А. Стріндберга), поєднуючи народну мораль з європейською естетикою психологічного імпресіонізму, що характеризує творчу манеру письменника разом із забарвленим романтичним колоритом

м'яким ліризмом, який є наслідком майстерності композиційної побудови. Тракткування Степана Васильченка як імпресіоніста можна пояснити тим, що письменник-імпресіоніст до реалізму може наближатись у безпосередньому фіксуванні своїх суб'єктивних вражень від дійсності.

Значення імпресіонізму як рушія літературного процесу не обмежується поглибленням психологізму в контексті загальної тенденції, оскільки напрям набуває додаткової ваги, створюючи канон нового типу. Як відомо, імпресіонізм трактується як почуттєво-суб'єктивна психоданність, що у свою чергу пояснює розвиток вельми потужної лірико-імпресіоністичної течії до того моменту, після якого вона починає проникати в експресіонізм. Суто ж український імпресіонізм, випродукований інтровертним за своєю вдачею народом, який творить культуру споглядального типу, є органічною стильовою течією у розвитку української літератури, завдяки якій існує логічно вмотивована принципова зміна способів розкриття психічного стану героїв – тобто герой здатний самостійно утворювати «художній простір», а його свідомість амбіціями дорівнюється до авторської. До художнього тексту входять лише відчуття й переживання героя, що втілюються в діалоги або монологи. Імпресіонізм передусім передбачає досягнення мистецької гармонії через домінування якогось одного образного чинника (одухотвореність враження, неповторність уяви).

На межі XIX–XX ст. в Україні популярністю користувалася соціально-психологічна драма. За деякий час, у період визвольних змагань 1917–1921 рр., поруч із нею виникла політична драма, яка стала відгуком на суспільно-політичну ситуацію, коли людські характери досліджувалися в екстремальних умовах. Цей жанр успішно апробував Степан Васильченко, створивши соціально-політичну одноактівку «Куди вітер віє» (1919 р.). У цьому творі розкривається тема соціального й політичного ренегатства, тому тривалий час вона була заборонена і повернулася до нас із напівзабуття. Цей твір є свідченням продовження Степаном Васильченком традицій «нової драматургії» західноєвропейського зразка, яка налічувала різноманітні форми

драматичного мистецтва – від соціально-критичних і соціально-філософських п'єс до фарсів і політичних п'єс. Загалом же соціально-політична драма на сцені українського театру – явище не нове: як слушно зазначив Д. Антонович у праці «Триста років українського театру», «по справедливості на Україні театр ніколи не був тільки мистецтвом, але завжди був засобом громадської акції, був національною зброєю в боротьбі з ворогами української культури і народності <...> Тут театр було покликано до життя перш за все як зброю для оборони zagrożеної української народності, і такою зброєю він весь час оставався» [5, 224]. Саме нею український народ «триста років культурно боровся за своє існування» [5, 226]. Дослідник також говорить про те, що, «коли в двадцятому столітті новий театр рождався з новим репертуаром і новою драматичною школою, але не міг перейти остаточно мук народження, революція 1917 р. розрубала цю справу і народила новий драматичний театр, що без того ніяк не міг родитися, хоч, здавалося, що все для того було приготовано» [5, 218]. Проте як на початку ХХ ст., так і в наші дні розробка і осягнення специфіки одноактних жанрів та їх текстової структури здійснюється як щось «вторинно-доповнююче» щодо повнометражної драми на кілька дій. Також одноактівка досі може сприйматись як твір, який фрагментарно зображує щось художньо незавершене, або й взагалі як позбавлений сценічності через регламентованість драматичної дії та ескізність сюжету словесний уривок тексту п'єси [див.: про це: 30, 78].

Драматичними малюнками українського селянського життя («На перші гулі», «У жнива», «Зіля королевич», «Недоросток» та ін.) Степан Васильченко переконливо доводив невичерпність потенціалу української побутової драми, її перспективність, широку популярність серед глядачів. Проте він не міг задовольнятися винятково інтерпретаторськими функціями: попри очевидне наслідування класичних зразків української драми, він подбав про осучаснення етнографічно-побутового письма. Схвальну оцінку модерністичним вправам Степана Васильченка дав Д. Антонович: «По

модерному розуміючи реалізм, приймаючи і віддаючи дійсність сучасного українського села з неприкрашеною натуралістичною правдою, Степан Васильченко разом з тим ніби мимоволі овіває свої натуралістичні сцени лірикою чарівної поезії і, майстерно граючи на тонах бруталної дійсності і ніжних згуках поетичного настрою, добуває акорди рідкої краси» [5, 199].

Дбаючи про соціальне звучання української літератури, автори замислювалися і над формою, у якій можна було б якомога повніше донести до читачів ідеї часу. Винятком не стала і драматична творчість Степана Васильченка, яка формувалася під впливом двох тогочасних шкіл українських майстрів художнього слова – «старої» (Панас Мирний, І. Нечуй-Левицький), яка створювала образ героя переважно завдяки розкриттю зовнішніх обставин життя, та «нової» (В. Стефаник, М. Коцюбинський), що презентувала людську душу як віддзеркалення соціального буття. Саме представники старшого покоління (зокрема М. Кропивницький, І. Карпенко-Карий та ін.) пройшли шлях до нової європейської системи, підготувавши ґрунт для появи молодих драматургів (Леся Українка, В. Винниченко), які виразно заявили про належність української драматургії до «нової драми». Від «старої» школи Степан Васильченко успадкував манеру письма, від «нової» – поглиблення психологізму. Як зазначає Я. Мамонтов, якщо автори ХІХ століття (Панас Мирний, І. Нечуй-Левицький) більше уваги приділяють предметному світу героїв, то Степан Васильченко надає йому порівняно меншу увагу, хоча внутрішній світ персонажів розкриває значно повніше за попередників; у митців старої школи художня подробиця переважала над художньою деталлю, тоді ж як у Васильченка – навпаки [див.: 152, 182]. На думку дослідника, Степан Васильченко, виявляючи авторську позицію в художньому тексті, ніколи не втрачав реалістичного бачення, навіть вдаючись до стильових тенденцій інших художніх методів з огляду на потребу якомога повніше розкрити духовно багатий емоційний світ людини, зобразити через рефлексії її душі навколишній світ. Тенденції імпресіонізму в драматичних творах Степана Васильченка пов'язані з потребою введення

до художнього тексту оцінної позиції героя, на відміну від романтизму й сентименталізму, які передбачають також додавання до неї оцінної позиції самого автора задля вираження його творчої індивідуальності [див.: 153, 138-150]. Драматург і театрознавець тонко спостеріг, що другий план п'єс Степана Васильченка «завжди набуває музичного характеру, з яскравим національним колоритом», тим самим зближуючи їх із «драмами настроїв» Г. Ібсена, М. Метерлінка, Г. Гауптмана. Початок ХХ ст. ознаменовано посиленням впливу європейської літератури на українське письменство, зокрема таких майстрів слова, як Е. Золя, Гі де Мопассан, Ф. Ніцше, А. Стріндберг, К. Гамсун, А. Шніцлер, Б. Бйорнсон та ін. Інтерес до творчості цих авторів був викликаний насамперед пошуками нових способів зображення внутрішнього світу, поглиблення художнього психологізму. Як у світовій, так і в українській літературах на зламі століть «складається психологічна течія, коли з'являються численні твори, для яких характерна зосередженість на внутрішньому світі особистості, на її духовному й душевному житті, яке відтворює об'єктивний зміст дійсності (наприклад, драматургія А. Шніцлера)» [152, 176-203]. Зображення внутрішнього світу, переживань людини за допомогою потоку свідомості також формується під значним впливом європейської літератури. Перші десятиліття ХХ ст. для української літератури можна охарактеризувати як період «національного європеїзму», який відзначається новими пошуками, закріпленням традицій і відображенням основних концептів національної культури.

Степана Васильченка вабило вміння відображати найточніші нюанси дійсності й найфілігранніші порухи людської душі. Імпресіоністичні засоби у творчості драматурга зумовлювалися реалістичністю і співіснували з нею як супутній компонент образного синтезу.

З точки зору стильової домінанти Степана Васильченка-драматурга у 1-й половині ХХ ст. зараховували і до реалістів (В. Коряк), і до символістів (Ф. Якубовський), і до романтиків (О. Дорошкевич), і до імпресіоністів

(А. Шамрай); останнє твердження було продиктоване баченням витоків творчості Степана Васильченка в емоційності й ліричності імпресіонізму.

Грунтовно спадщину Степана Васильченка-драматурга досліджував Б. Деркач, характеризуючи його як визначного художника-реаліста. На думку дослідника, для Степана Васильченка найактуальнішими були питання дореволюційного села, незважаючи на значно ширшу проблематику його творів. Слушним є зауваження дослідника стосовно того, що творам Степана Васильченка притаманні «життєва правдивість, майстерність у зображенні характерів, вмiле використання фольклорних джерел, живої народної мови» [87, 3].

Твердження про те, що стиль Степана Васильченка є реалістичним, у радянському літературознавстві вважалося за давно доведене і ні в кого не викликало сумнівів, тому не було сенсу розкривати й обґрунтовувати його. Якщо у 1920–1930-х роках Степан Васильченко трактується як імпресіоніст, то в середині 60-х років про це вже не йдеться. Характерно, що майже всі, хто писав у ХХ ст. про Степана Васильченка, намагалися сказати своє слово про його письменницьку манеру і стиль; при цьому спільним було його зарахування до імпресіоністів. Відчуваючи яскраво специфічну манеру Степана Васильченка, майже кожен із критиків намагався знайти ще додаткові уточнення до надто загального «імпресіоніст». У творчому доробку Степана Васильченка вбачалося своєрідне сполучення імпресіоністичного стилю початку ХХ ст. з елементами народної поезики. Що стосується коріння творчості Степана Васильченка, то воно вбачається в засвоєнні манери західноєвропейського імпресіонізму з його емоційністю та ліризмом. Чи не єдине, з чим слушно погодитися з тогочасною критикою: на істинні джерела стилю Степана Васильченка вказує спорідненість його творчості з народною піснею і казкою. Доцільно говорити не про «засвоєння» чи «поєднання», а саме проникнення елементів імпресіонізму та символізму до індивідуального стилю Степана Васильченка [218, 195].

Що стосується поняття поезики в літературознавстві, воно є надто

всеохопним і неоднозначним; термін використовується дослідниками в широкому і вузькому сенсах, визначаючись то як розділ літературознавства, то як творчий інструментарій окремого художника слова тощо. Г. Ключек пропонує розглядати значення терміна «поетика» разом із поняттям «майстерність письменника», виходячи з того, що пізнати поетику письменника – значить «осягнути його *робочі* принципи, зрозуміти прийоми, якими він користується» [124, 11]. На думку М. Полякова, поетика невідворотно виникає в контексті сучасної їй літератури і тому вільно чи не вільно набуває теоретико-прикладного характеру; звертаючись до вивчення поетики, зіштовхуючись із нерозробленістю і проблематики, і термінологічного апарату, можна опинитись перед необхідністю не лише збагачення апарату художньої критики (завдання саме по собі цікаве й захопливе), але й розширення теоретичних і методологічних обріїв [189, 4]. У цілому ж дослідник слушно зауважує, що літературознавство – це «не та галузь, де прийнято говорити про докорінні зміни», оскільки «надто сильними тут є спадковість, повага до авторитетів» [189, 3]. Роками мова та стиль драматургії взагалі лишається найменш дослідженою галуззю художнього мовлення, проте ми виходимо з визначення драми як «безумовно поетичного» літературного жанру (за визначенням Дж. Клайнера), оскільки вона апелює до конкретного часу [див.: 236, 58].

В. Костюченко справедливо відзначив, що критики 1920-х рр. постійно намагалися применшити ідейно-художнє значення творчості Степана Васильченка: йому закидали то «сірість, вузькість проблематики», то таврували як «письменника дрібнобуржуазної ідеології», котрий «не знайшов себе в революції» [134, 130], «класово обмеженого», незаслужено оголошували його п'єси «для сцени не придатними» і т. ін. [134, 131]. У дослідженні «Степан Васильченко» творчість письменника умовно поділяється на чотири тематичні цикли: життя селян; діти і школа, сільська інтелігенція, революція 1905 р. [134, 33]. Серед усіх творів В. Костюченко визначає сюжети драматичних творів Степана Васильченка як прості, проте

водночас акцентує увагу на тому, що інтереси героїв у них переплітаються складно [134, 105-106]. Особливістю ж героїв Степана Васильченка визнається створення ними уявного вимріяного світу, що походить від засвоєння письменником кращих традицій народної творчості, а також від навчання в неперевершених майстрів художнього слова – Т. Шевченка та М. Гоголя [134, 46-47]. Аналізуються такі «невправності» Степана Васильченка, як розтягненість і повільність розвитку дії [134, 104], проте на противагу підкреслюються вимогливість до слова, використання народної творчості (зокрема пісні, казки, ліричної розповіді тощо) [134, 105]. У цілому ж автор робить висновок про те, що у творчості Степана Васильченка реалізм поєднується з романтизмом [134, 144]. Саме епоха романтизму та реалізму принесла з собою різку перебудову жанрової системи та переорієнтацію на вільніші структури. Ставлення до жанрових категорій у літературі XIX–XX ст. виявляється більш складним: з одного боку нові естетичні форми не заважають обережно зберігати в пам'яті досвід минулого, напрацьовані століттями традиційні жанрові структури; з іншого – жанри літератури реалізму, які високо оцінюються критикою не за те, що пропонують письменникові якийсь канон або схему твору, а за повну волю творчого таланту. Цілком можливо прийняти точку зору дослідника, який пропонує умовно поділити творчість Степана Васильченка на певні тематичні цикли, про які вже йшлося вище [134, 33]. Твори наведених циклів є спорідненими з огляду не лише на тематику, а й на зображення людини головним чином під час душевного піднесення, коли виявляються її найкращі риси, безпосередність її вражень і переважно позитивних емоцій, що надає більшості п'єс Степана Васильченка життєстверджувального настрою.

На думку В. Олійника, тяжіння Степана Васильченка до імпресіонізму пояснюється прагненням взяти на озброєння художні засоби, які, будучи самоціллю для митця, відірваного від дійсності, виконуватимуть кардинально інші функції у творчості реаліста. Імпресіоністичний арсенал Степана Васильченка зумовлювався мистецьким реалізмом і ним же визначався [175,

166].

Певною мірою можна погодитися з визначенням О. Білецького, який вважає, що творчість Степана Васильченка становить собою «своєрідне сполучення імпресіоністичного стилю початку ХХ ст. з елементами народної поезики (пісні, казки)» [38, 66]. Але навряд чи можна завжди розглядати творчий доробок Степана Васильченка лише в подібному контексті – власне, як і прийняти за істину тезу В. Олійника стосовно того, що в літературознавстві остаточно є трактування стилю Степана Васильченка як реалістичного. Вірніше було б констатувати не синтез чи засвоєння Степаном Васильченком тих або інших стильових елементів, а їх інтеграцію до творчих засобів письменника – зокрема йдеться про елементи не лише імпресіонізму, а й символізму на базі «глибоко філософських елементів ідеалізму» (за визначенням Ф. Якубовського) [255].

У праці «Литературные жанры» Л. Чернець посилається на визначення М. Кургінян, згідно з яким на початку ХХ ст. відбулося формування нової, не лише міжжанрової, але в певному сенсі й міжродової форми – твору, «більшого за п'єсу», який виводить і читача, і глядача за межі не лише жанру драми, а й взагалі жанру як такого, і це дозволяє розглядати тогочасну драматургію як пошук певної синтетичної форми [236, 58]. Подібний чинник вплинув на творче становлення Степана Васильченка як майстра художнього слова. Проте автор у послідовній реалізації персональної мистецької програми послуговувався стильовими можливостями різних художніх методів заради повнішого зображення зовнішнього світу крізь призму індивідуальної психології людини.

У своїх міркуваннях про тенденції розвитку літератури початку ХХ ст. Т. Гундорова і Н. Шумило відзначали неоднорідність поєднання стилів, завдяки якій творчий доробок Степана Васильченка може бути охарактеризований як удалий результат симбіозу імпресіонізму й неоромантизму [див.: 86]. У 1980-х рр. Н. Шумило пояснила розбіжності у вивченні доробку письменника як дією вульгарного соціологізму в критиці,

так і недостатнім вивченням реалізму кінця XIX – початку XX ст.

У виданні «Історія української літератури XX століття», яке побачило світ 1993 р., Степанові Васильченкові присвячено одну сторінку, де, на відміну від зазначених вище, і згадки не було про його драматургічний доробок. У виданні «Історія української літератури кінця XIX – початок XX ст.» (за редакцією П. Хропка) [117] значення творів письменника вбачається саме в подоланні на той час уже дещо анахронічної народницько-побутової манери письма. Йдеться про те, що твори Степана Васильченка якісно відрізняються від традиційно народницьких. Суворі межі втрачали обов'язковість, а «форма душі» автора з комплексом його роздумів, спостережень, багатством емоційного світу ставала правилом; переживання героїв висвітлювалися крізь призму соціальних причин. З дихотомії «література народницька – література модерна» стає вповні зрозуміло, що доробок Степана Васильченка зараховується до модерністського мистецтва. Підтвердження цьому знаходимо в І. Денисюка, який однозначно проголошує, що висока майстерність, чудова мова, імпресіонізм, символізм, модерний стиль Васильченка не поступаються найновішим першорядним європейським письменникам, навіть мають щось оригінальне. Саме І. Денисюк, досліджуючи складнощі синтезу мистецтв у літературних творах, визначає їх як окремий тип і вважає, що вони навіть становлять певну течію в літературі кінця XIX – початку XX ст. За синкретизмом мистецтв також умовно можна виділити течію «симфонічної» словесності – акварельно-музичного письма М. Коцюбинського, Степана Васильченка, Г. Хоткевича в його карпатських «акварелях» та О. Кобилянської і манеру І. Франка й В. Стефаника [див.: 217].

У драматичних творах Степана Васильченка фольклорний ліризм поєднався з чудовим знанням сільського життя, зокрема молодіжного. Як писав про нього С. Єфремов, йому властивий «якийсь мрійний гумор, з яким він ставиться і до людей, і до природи, скрізь шукаючи м'яких задуманих тонів несподіваних переходів од звичайного до чогось таємного, чого,

мабуть, навіть сам автор ще собі до повної свідомості не довів, але що огрійливим теплом дихає на вас із сторінок його творів» [96, 446]. Дослідник також стверджує, що Степанові Васильченку притаманні «своєрідний суто селянський стиль і та запашна народна мова, секрет якої, на жаль, втратили всі – oprіч хіба одного Васильченка – сучасні наші письменники» [96, 448]. Фольклорно-етнографічний матеріал, який Степан Васильченко використовує у своїх п'єсах, передає внутрішні переживання дійових осіб, розкриває їхній душевний стан, обставини чи умови життя.

Аналіз поетики творів Степана Васильченка як еволюції художніх засобів осягнення світу автора у зв'язку з історією художнього мислення письменників його доби, а також попередників, має безпосередні виходи в історичну поетику і поглиблює розуміння імпресіонізму й реалізму кінця XIX – початку XX ст. як особливого типу художньої свідомості. На початку XX ст. центральною ідеєю стало розуміння життя, в якому своє обґрунтування знайшли психологічні, метафізичні та моральні цінності, внаслідок чого виникло радикальне відхилення від попереднього типу зміни культурних форм; новаторські зрушення тогочасної літератури перетворювали не тільки поетику драми, а й мали світоглядне значення, ставши новим кроком у самоусвідомленні нації. Драматургія вказаного періоду позначається підвищеною інтертекстуальністю, зануреністю в національну культурну пам'ять, переосмисленням і традиціоналізацією надбань попередників.

Аналізуючи творчість Степана Васильченка, на нашу думку, варто брати до уваги соціально-політичні зміни межі XIX–XX ст. При характеристиці драматичної творчості було враховано художню систему і зумовлену нею поетику. Заздалегідь варто зазначити, що при аналізі творчого доробку Степана Васильченка керуватися хронологічним принципом важко, оскільки більшість творів не датовані, а дати появи першодруків можуть бути визначені неточно.

Драматичні твори Степана Васильченка (зокрема «Чарівниця» (1901),

«Кармелюк» (1918, 1924, 1927), «На перші гулі» (1911)) стали своєрідним продовженням і розвитком кращих традицій української соціально-побутової драми та поезії народного побуту. Драматичні твори невеликі за розміром, малі кількісно – 6 етюдів, малюнків чи сцен, проте їхня літературна і сценічна вартість є високою, в історії українського театру вони відіграли свою позитивну роль. П'єси на кшталт «Чарівниці» або «Недоростка» становлять собою результат самобутньої обробки народних сюжетів. Ще вчителюючи на селі, Степан Васильченко спостеріг, що селяни, крім народних пісень, найбільше любляють театральні вистави й охоче беруть у них участь. Це й спонукало його до писання драматичних творів упродовж усього життя, незважаючи на критичні відгуки деяких знавців театрального мистецтва, які радили драматургові «втихомиритися з народними п'єсами» [250, 26-27]. Степан Васильченко у своїх діях керувався переважно позитивними настановами: «Авторові писати для театру треба. Він вносить живий дух в народний репертуар нашого театру. Сучасного села ми не бачимо в нашому театрі, а Степан Васильченко вміє і може його показати» [250, 25-26]. За словами Д. Міщенка, його ідеї «не кричали», проте автор наполягав на тому, щоб вони «не кричали», аби не було пустої «балаканини» [148, 116].

З великим художнім талантом розвинув Степан Васильченко у своїх драматичних сценах пісенність і ліризм української побутової драми. Наприкінці 1920-х рр. саме вона визначалась як своєрідний стиль драми, позначений ліризмом, заснованим на елементах народної поезії; побутувала також думка, що «така драма стане колись зразком нової драми» [263, 250]. Герої Степана Васильченка не бунтують і не виголошують запальних промов проти несправедливості. У 2-й половині 1920-х рр. він створив кілька невеличких драматичних етюдів-малюнків. Ризикуючи не вписатися в новітні тенденції часу, коли не було кінця панегірикам на честь «батька народів», «старшого брата», мови О. Пушкіна, Л. Толстого, М. Горького і «великого» Леніна, яка є «другою рідною мовою кожного чесного

радянського патріота», Степан Васильченко у своїх етюдах продовжив і талановито розвинув пісенність і ліризм української драми, зокрема побутової, – і це тоді, коли українська мова мала право громадянства тільки у виставах, на сцені, а в устах акторів була кострубатою, незвичною – словом, нерідною; часто «українське слово актори вимовляли з російським акцентом» [241, 368-369]. Впадає в око свіжа асоціативність художнього мислення письменника, барвіста, мелодійна, часто ритмічно організована мова творів, яка посилює їхню поетичність. Семантично вагоме слово, пластичність образів, романтичний пафос, ритмічність, музичність художньої фрази надають неповторності індивідуальному стилю Степана Васильченка. Немовби свідомо позбавлені соціальних проблем, але написані зі знанням і розумінням життя, його суто побутові картинки не могли оминати соціальних проблем. Основний сюжет сценічних малюнків Степана Васильченка – утвердження активності сільської молоді, глибока, непорушна віра в сили народу, у його дотепність і духовне багатство. Драматург закликаючи цільову аудиторію «повернутися обличчям до себе», змальовував загальний позитивний характер народу.

Драматичним творам Степана Васильченка властива стислість обсягу, лаконізм сюжету, значимість сюжетних ситуацій і мізансцен, індивідуальне гумористичне забарвлення, а також украй сконцентрована дія, саморозкриття характерів на сцені, яке допомагає сприймати їх одразу ж, а не в процесі повільного розвитку та вияву. У цілому ж гумор як глибокий вияв артистизму української вдачі, який є прикметною ознакою українського національного характеру, характеристичною сторінкою емоційності, є однією з визначальних рис творчості Степана Васильченка.

Як стверджує С. Чорній, аналізуючи риси українського національного характеру, поряд із гумором варто мати на увазі й елементи, що становлять духовну суть як автора, так і виконавця та глядача: емоційність, психічна рухливість (про яку йтиметься нижче). У сукупності з сентименталізмом, чутливістю, ліризмом спостерігаються неспокій і рухливість, які, на думку

С. Чорнія, є більш психічними, ніж зовнішні риси, й в основі своїй зв'язані з певним артистизмом натури, з прагненням до переходу в усе нові й нові форми [241, 3-9]. Беручи до уваги цей факт, стає зрозуміло, чому в драматургії Степан Васильченко найвиразніше проявляється як майстер динамічної дії, що починається, звичайно, у запрограмованому ритмі, тече ніби повільно – і раптом «аритмізується». Це викликається втручанням сторонньої сили, що спрямовує дію в інше річище, прискорюючи або уповільнюючи її.

У працях Р. Коломійця йдеться про поняття «музично-драматичного жанру» в українському театрі [128, 36], прихильником і співучасником якого є Степан Васильченко: фактично у творах драматурга існує другий план, який набуває музичного характеру, що йде від «настрєєвих драм», де пісенне тло має велике значення.

Степан Васильченко, творчо інтерпретуючи народну поетичну мову і надаючи «контактові» з уявним читачем особливого значення, у деталях розкриває спів, будучи переконаним, що селянам подобається, коли у п'єсах герої співають. Ще на початку його літературного шляху основу поняття «народ» для нього складало селянство, згодом для нього парадигма народу стала більш широкою. Відтак творчу індивідуальність митця найповніше можна пояснити, враховуючи прийняття його творчості читачами з найширших кіл, адже теми, ідеї, проблематику, стиль письменник обирав, значною мірою орієнтуючись на них.

Драматична творчість Степана Васильченка, увібравши в себе традиції української класичної літератури XIX ст., визначилась як принципово нове художнє явище. Цілком зрозуміло, що своєрідність Степана Васильченка-драматурга передбачала спільні з сучасниками ідейні прагнення, як передбачала вона спільність і в художніх принципах їхньої творчості, що диктувалася загальними процесами культурно-історичного розвитку. Живучи інтересами народу, письменник взаємодіяв із літературною творчістю Т. Шевченка, М. Гоголя, І. Нечуя-Левицького, М. Кропивницького, а також

В. Винниченка, Я. Мамонтова, Л. Старицької-Черняхівської, С. Черкасенка та ін. у художніх пошуках, що виходили за літературні межі у загальнокультурний простір, на якому формувалася нова національна ідентичність. Концепція народності Степана Васильченка, яка не передбачала примітивізму та спрощення, орієнтувалася на останні досягнення новітньої літературної техніки, прагнення оживлення мови. Загалом же його творчість є органічною частиною літературного процесу епохи.

Можна погодитися з пропозицією Т. Гундорової та Н. Шумило зарахувати творчість Степана Васильченка до «неонародницького» напрямку в українській літературі, а його твори охарактеризувати як проміжну ланку між «старою» та «новою» літературними школами [86, 62], з чим слушно погодитися.

Творчість Степана Васильченка формувалася під впливом двох шкіл українського письменства – «старої», що подавала образи героїв через подання зовнішніх життєвих обставин, та «нової», що прагнула до поглиблення психологізму за рахунок змалювання людської душі. Степан Васильченко зазвичай не відхилявся від реалістичної творчої позиції, певною мірою діючи на засадах реалізму, і послуговувався стильовими аспектами різних художніх течій, керуючись потребою якомога повніше розкрити внутрішній світ людини, зображуючи крізь його призму навколишній світ.

Наявну критичну літературу про творчість Степана Васильченка за методологічними основами можна поділити на «радянську» та пострадянську («дорадянська» критика обмежувалася рецензіями на театральні постановки за творами драматурга). Для першої властиві кілька положень, часом взаємозаперечних, зроблених цілком у дусі комуністичної ідеології. Наприклад, неодноразово підкреслюється твердження про те, що творчість Степана Васильченка репрезентує реалістичне мистецтво (В. Коряк, В. Костюченко, В. Олійник). З огляду на сучасний стан бачення історії розвитку модернізму це твердження не позбавлене раціональності, оскільки

імпресіонізм може розглядатись як течія пізнього реалізму, хоча він творить образ не детальним описом, а кількома характерними рисами, акцентуючи на суб'єктивних враженнях, переживаннях, на сприйнятті персонажем подій. Степана Васильченка до реалістів зарахувала і В. Курашова, хоча, можливо, підсвідомо опонуючи собі ж: «Реалістичний в своїй основі стиль Степана Васильченка має цілком виразну індивідуальну окресленість. В українську літературу він ввійшов як майстер короткого оповідального жанру – новели. Уміння в небагатьох словах багато сказати – характерне для художньої манери письменника. Він уникає докладного опису побутових та етнографічних подробиць, складних сюжетних композицій, замість цього фіксуючи увагу читача на явищах і рисах, в яких проявляється духовне життя людини» [81, 190]. Якщо відкинути обов'язкове згадування про реалізм, то ця характеристика цілком відображає основні засади імпресіоністичної естетики й поетики.

З одного боку, творчість Степана Васильченка позначається новаторськими пошуками, а з іншого – закріпленням і увиразненням важливих традицій в умовах «неможливості» відтворення моделей ХІХ століття. У його творчому доробку органічно поєднуються впливи української народно-поетичної творчості та західноєвропейських літературних творів. Композиційна структура, попри фрагментарність, об'єднана в одне ціле настроєвим мотивом. Творчий шлях Степана Васильченка припадає на період, у якому актуалізуються проблеми обрання митцем об'єктів зображення, співвіднесення етичних і естетичних аспектів творчості, стійкості літературних традицій або схильності до сприйняття чужого художнього досвіду. Незважаючи на звичайність, сюжети його творів зацікавлюють завдяки неабиякому артистичному смакові автора та його художнім почуттям. Ліричний компонент творів Степана Васильченка дає можливість говорити про новаторський пафос автора і його увагу до традицій.

1.2. Світоглядні переконання Степана Васильченка-драматурга крізь взаємодію традицій і новаторства

У 1920-х рр. для Степана Васильченка актуальною стає проблема, яка постала перед українською літературою взагалі – проблема вибору шляху розвитку: «народницький» чи «європейський». Ці вектори й донині розглядаються як різнобіжні, проте доцільніше було б спробувати віднайти точку їхнього перетину, від якої мав би початися відлік шляху органічного розвитку літературного процесу, зумовленого актуальним соціально-політичним становищем. Для тогочасних українських реалій це були постійні зміни державного ладу в умовах тогочасних соціальних процесів. До того часу колоніальне становище українського народу в умовах відсутності державності зумовлювало відповідну політизацію діяльності багатьох представників української інтелігенції, яка працювала в гуманітарній галузі, та спричинило надмірну ідеологізацію духовного життя України. За подібних умов відбулася ідеологізація культурного процесу, який у силу об'єктивних обставин мусив набути національну ідею.

У травні 1925 р. в Києві, як відомо, пройшов диспут на тему «Шляхи розвитку сучасної літератури», під час якого розглядалась і тема українського театру. У цьому диспуті Степан Васильченко участі не брав (так само, як і в літературній дискусії 1925-1928 рр. стосовно шляхів розвитку нової літератури), проте його увагу привернули гасла «На нас дивиться Європа!» й «Пора кінчати з “хуторянством”». Степан Васильченко був переконаний у тому, що українська література не має зрікатися кращих традицій народної творчості та започаткованої Шевченком української літературної традиції. Степан Васильченко схилився до ідейно-естетичної позиції І. Нечуя-Левицького щодо орієнтації на етнокультурну самобутність українського мистецтва, проте без урахування витоків певних елементів української культури зі здобутків античності та християнства.

Степан Васильченко довго тримався «народницької» концепції розвитку літератури, побоюючись відмови від «свого». Цю відмову, на його

думку, пропагували очолювані Миколою Хвильовим письменники, зорієнтовані на Європу, а також неокласики (хоча останні обстоювали необхідність абстрагування від канонізованої традиційності форми та від змістової обмеженості, необхідність творчих пошуків, без яких культура приречена на стагнацію). Зрештою й сам Степан Васильченко дійшов аналогічної думки наприкінці 20-х р. ХХ ст. – вочевидь, з огляду на загрозу втрати читача, оскільки на той час його творам загрожував статус «неходових», тобто таких, що не розкуповуються. Прибічники європейського вектора розвитку української літератури вважали «запізніле» народництво давноминулим, а відтак нікому не потрібним популяризаторством, яке знижує світовий пріоритет української культури (для прибічників подібних ідей цей пріоритет усвідомлювався як реально існуючий). Ця теза містила раціональне зерно, хоч і була категоричною. Зокрема подібна категоричність була продиктована збільшеною лавиною «культмасовості», начебто неспроможною на вартісні культурні (та літературні зокрема) здобутки і тому приреченою на примітивізм. На згаданому вище диспуті В. Підмогильний занепокоєно зазначає, що «у нас в літературі з'явився небезпечний тип «уракомуніста», якого М. Хвильовий називає «сатаною в бочці», оскільки той продовжує давні гопаківські традиції, орієнтуючись за всяких обставин виключно на примітивність свого мислення» (можливо, таким «уракомуністом» і ризикував стати Степан Васильченко). Як бачимо, «народницької» лінії остаточно не відкидають ті, що її таврують, і навіть повертають її до нового життя: «Радянізований міщанин ... з Підлипенської просвіти після того, як зняли з репертуару “Сватання на Гончарівці” та “Жидівку Вихрестку”, вельми музичні речі з щиро українськими співами та танцями, нашвидку європеїзується, складає сині штани та вишивану сорочку до скрині, перевдягається в камзоли та жабо і завзято українізує оперу» [247, 12].

Питання творчих дискусій для Степана Васильченка було актуальним у час з 1910 по 1914 рр., коли він обіймав посаду завідувача відділу театральної

хроніки газети «Рада». Цьому часопису опоненти з модерністського місячника «Українська хата» закидали надмірну пристрасть до народницького демократизму, виступаючи при цьому з позицій національного поступово-демократичного напрямку. Степан Васильченко (як і люди, що поділяли його позицію) з боку «хатян» піддавався висміюванню як творець буцімто антилітератури. Цього «хатянам» було замало – перегинаючи палицю, вони в особі Микити Шаповала стверджували: «Всі ідеї колективізму, індивідуалізму, естетизму, соціалізму і т. д. лишаються чистими і живими, доки не виходять в життя, на вулицю, доки не демократизуються. Демократичне українське життя й література виключають з себе живу ідейність. Наш демократизм заперечує розвиток, заперечує культуру» [207, 51-54].

Характерними рисами стилю Степана Васильченка є вживані на реалістичній основі елементи імпресіонізму, який входить до парадигми головних цінностей авторів «Української хати»: «Імпресіонізм – як манера творчості і як спосіб світовідчування – такі дві зовнішні прикмети нової літератури, індивідуалізм – боротьба за визволення людини від усяких нівеляційних напрямів суспільного життя – такий її соціальний зміст» [208, 170-186]. Пояснити цю неконсеквентність можна лиш тим, що творчі пошуки Степана Васильченка жодним чином не були пов'язані з конкретними ідеологічними пріоритетами. Скажімо, як до «пізніх народників», так і до «культмасовиків» Степана Васильченка зараховувати некоректно – хоча б уже з огляду на те, що він до жодної літературної організації не належав.

Обстоюючи розвиток національного театру на основі художньо довершеного високоідейного репертуару, Степан Васильченко не хотів позбутися своїх адресатів і прототипів: перші впізнавали в його творах себе, земляків, членів своїх родин, занурювалися в атмосферу звичного для себе побуту, природи, ментально повертаючись у дитинство чи юність. Будучи знаним автором, у сприйнятті широкого читача він мав амплу «характерописця», що дбайливо вимальовував особливості питомої

української народної вдачі гармонійного світовідчуття. Часом для стилю Степана Васильченка-драматурга є органічними неоромантичні тенденції.

Не схвалюючи підміну моралі новітньою естетикою, письменник тривалий час опонував молодій генерації українських письменників початку ХХ ст., прагнучи застерегти їх від утрати зв'язку з усталеною національною традицією, і, як наслідок, із читацькою громадськістю. Проте, на відміну від молодих письменників, для самого Степана Васильченка проблема традицій і новаторства не була надто гострою, оскільки він перманентно культивував модерну форму, про що свідчать його імпресіоністські твори. Творячи в душі кращих традицій української класичної літератури середини ХІХ ст., Степан Васильченко також наближався до М. Коцюбинського, В. Стефаника, О. Кобилянської, що позначилося на поглибленні психологізму творів. У зв'язку з подібним творчим алгоритмом Степана Васильченка А. Шамрай вважав, що він із усіх авторів кінця ХІХ – початку ХХ ст. найорганічніше «перетворював» впливи як українського фольклору, так і західноєвропейських майстрів слова [115, 26-27]. Подібні твердження дають можливість дійти висновку, що перед Степаном Васильченком не стояло питання вибору між «народництвом» і «європейськістю». Адже у своїй творчості він органічно поєднував складові цих двох напрямків, маючи місце їхнього перетину за відправну точку свого творчого доробку. Ще на початку ХХ ст. Степан Васильченко був одним із драматургів, які намагалися надати свіжого дихання українській національній (зокрема побутовій) драмі, що продовжувала бути основою репертуару багатьох театральних колективів і труп, для чого обрав шлях використання елементів імпресіонізму і цим долучився до творчих зусиль таких драматургів, як Б. Грінченко, Г. Хоткевич, Л. Старицька-Черняхівська та ін. Це призвело до ускладнення структури реалізму за українською версією, синтезу в цілісну систему як нових, суто стильових, так і старих елементів.

Драматургія початку ХХ ст. відображала буття й менталітет української нації та мала на меті презентацію національної історії і своєї

сучасності. Вже пізніше, за радянських часів, усталиться сприйняття української драматургії ХХ ст. як літературно-культурного явища, нібито обмеженого тематично, формально, жанрово та стилістично. Подібне сприйняття «канонізованих взірців українського національного театру» давалося взнаки: на думку С. Павличко, «популістська, народницька драма й сьогодні належить до канонізованих взірців українського національного театру, хоч і сприймається як музейний експонат» [179, 65]. О. Бондарева слушно зазначала, що «руйнація старих національних міфів та поступове їх витіснення новими ідеологічними доктринами спричинили і деструкцію національно-етичних засад української офіційної драматургії, оскільки попередня, зокрема, модерна драма була немислима без ідеї каяття, без внутрішнього сум'яття героїв, без напруженого душевного пошуку, болісного копирсання в собі, високої жертвовності національної гідності» [39, 74].

Якщо при поверхневому аналізі може здатися, що п'єси Степана Васильченка не містять у собі нічого екстраординарного і виглядають як звичайна сукупність етюдів із життя, то при більш детальному розгляді стає зрозуміло, що автор по-новаторському реконструював українське село, на тлі його пейзажів розкриваючи нові якості душі його мешканців, їхню питому шляхетність і життєрадісність, щирю вдачу, звичаї, розкриваючи їх у ключі ліричного теплового українського гумору, який привертає серце читача і глядача. Значну роль у поетиці драми Степана Васильченка відіграє використання соковитої народної мови. Також беруться до уваги мистецькі засоби написання, які наближають його твори до чеховської драматургії: передусім це стосується методики деталізованого зображення життя. Подібний ефект досягається грою музик, хором, співом, щебетанням солов'я – зрештою всіма елементами симфонії нічного життя українського села, як-от у п'єсі «На перші гулі», яка становить собою класичний взірець української драми.

Останнім часом в українському літературознавстві спостерігається

повернення до традиційних концептів. Одним із таких феноменів світової та української літератури є релігійний дискурс, який зазвичай пов'язують із давньою українською літературою або з літературою ХІХ ст., тоді як література ХХ ст. містить у своїх текстах значну кількість своєрідних релігійних моделей, що часто залишаються поза дослідницькою увагою. Наразі виникає необхідність виявити й показати функціонування опозиції «сакральне – профанне» в драматичних творах Степана Васильченка. Окрім соціального, політичного, історичного світогляду, письменник розглядав Україну і крізь призму релігійного світогляду. В його творах релігійний концепт функціонує паралельно, а часом і в тісній взаємодії з екзистенційним, коли осмислення людського буття підкріплюється вірою в Бога та надією на його милосердя. Характери дійових осіб автор розкрив через їх ставлення до буття, до навколишнього світу. Чимало уваги Степан Васильченко приділяє проблемам моралі та духовності, зокрема сфері сакрального, розглядаючи її крізь призму не суто релігійного, але й антропологічного пізнання світу.

Сучасна до Степана Васильченка епоха (зокрема період з 1901 по 1919 рр.) характеризується секуляризацією культури, супроводжуваної зростанням релігійного індиферентизму, який часом переходив у нігілізм, що давало підстави говорити про нестійкість основ тогочасної системи релігійного світосприйняття. Також є підстави стверджувати, що світогляд письменника формувався під впливом процесів, які відбувалися в суспільстві того часу, проте варто зазначити, що він сам як видатний культурний діяч свого часу доклав чимало зусиль для формування світогляду своїх співвітчизників, яким він постійно прагнув допомогти засобами просвітництва.

У дореволюційний час (і частково протягом 1917–1921 рр.) категорія «сакральне» виходить за межі релігії як такої й оформляється спочатку як категорія релігієзнавства, потім поступово розвивається в категорію культурологічну, вже не пов'язану суто з релігією. Якщо у творах Степана

Васильченка до 1917 р. людські духовні та душевні проблеми входять до парадигми зацікавлень автора, який прагне знайти засоби оновлення й перетворення суспільства на основі універсальних божественних і загальнолюдських законів, то під час і після доби національно-визвольних змагань 1917-1921 рр. Степан Васильченко, часом профанізуючи сакральне, своїми творами сакралізує профанне, що дає підстави говорити про вплив на його творчість тогочасного атеїстично-матеріалістичного духу, часом навіть відверто ворожого до всього пов'язаного зі сферою релігійних почуттів. Тогочасний тип сакрального більше пов'язаний із політичною ідеологією, ніж із релігією, і від зіткнення з профанним втрачає свої особливі якості; комплексне явище феномена секуляризму як звільнення від будь-якого впливу релігії, що витісняє християнську релігію, більшістю причин має швидке досягнення цивілізацією високого технологічного рівня, що підсилює матеріалістичний світогляд, нівелюючи нематеріальні сфери людського буття. Сфери профанного і сакрального лишаються розділеними, ізольованими одна від одної: профанне – це середовище, в якому розгортається життя, а сакральне – та сила, яка його творить. Сакральне має свої підйоми й поступове «вщухання», що призводить до переходу духовної культури від сакральних цінностей до категорії профанного.

У світоглядних переконаннях Степана Васильченка відчутний вплив видатного українського просвітителя-гуманіста Г. Сковороди, чия соціальна філософія є близькою до раннього просвітництва й позначена зневагою до всього поверхового й показового, тяжінням до життя, близького до законів природи, любов'ю до людей праці, подивом перед мудрістю, з якою впорядковано все Творцем, шуканням душевного миру як найвищого життєвого ідеалу. Шукаючи витоків світоглядних концепцій Г. Сковороди в ранньому просвітництві, М. Ласло-Куцюк зазначила, що представники цього напрямку філософської думки намагались визволити наукове мислення від опікунства теології, поставити досвід і людську думку на той же щабель, що і віру [див.: 144, 35]. Ця думка справедлива і щодо Степана Васильченка. У

хронологічній послідовності його драматургічна спадщина становить собою панораму шляху українського народу від язичництва (анімізм, солярні культи, деревопоклонство тощо) через християнство до агностицизму, що тяжіє до атеїзму, з домішкою світського гуманізму, який так чи інакше не позбувається остаточно спадщини християнської моралі.

Загалом можна навести такі характерні особливості драматургічних творів Степана Васильченка:

- внутрішній зміст – напруженість сюжету, порядок розгортання і часопросторова сконденсованість подій, конфліктна загостреність, чітка окресленість характерів;

- зовнішня будова – точна розстановка персонажів у тій чи іншій ситуації, лаконічні авторські відступи та ремарки, діалогічна/монологічна форма мовлення героїв.

У драматичному доробку 1900–1918 рр. Степан Васильченко у презентації споріднених, незважаючи на різноплановість, конфліктних ситуацій переходить від родових до соціально-політичних конфронтацій, які зрештою приводять до трагедії. Не заглиблюючись в ідейну та психологічну суть зовнішніх конфліктів, особливу увагу автор приділяє висвітленню конфлікту внутрішнього, який виглядає статичнішим за зовнішній, підтримуючи героя в стані перманентної опозиції зовнішнім чинникам. Дія, що впливає з внутрішніх протистоянь, не відіграє провідної ролі в виникненні й подальшому перебігу конфлікту. Вона виступає лиш його індикатором, вказуючи на його стабільність чи здатність до змін. По суті як зовнішні, так і внутрішні конфлікти героїв Степана Васильченка є нічим іншим, як підґрунтям змагання з суспільством за власну самобутність. Концентрація на висвітленні внутрішніх субстанціональних конфліктів резонує зі зростанням і модифікацією критичної свідомості української нації, даючи нагоду зазирнути «зсередини» в її психологію та світогляд.

Деякі конфліктні ситуації у драматургічному доробку Степана Васильченка можна проаналізувати з точки зору концепції «гетерогенної

відмінності» (Н. Зборовська). На думку дослідниці, яка в цій концепції вбачала витoki теорії літературного фемінізму, «гетерогенна відмінність не передбачає обов'язкового ототожнення поняття «жіноче» як пасивного і т. п. з жінкою, так само, як і «чоловіче» як активного і т. п. первня з чоловіком – на відміну від усталеної бінарної опозиційності, яка є підґрунтям класичної дихотомічної структури, де уявлення про «чоловіче» та «жіноче» породжують стереотипні смислові ряди: активність-пасивність, душа-тіло, культура-природа тощо» [106, 11]. Зокрема аналізуючи творчість І. Нечуя-Левицького з точки зору гендерного підходу, дослідниця доходить висновку, що в багатьох випадках українська література XIX – XX ст. виявляє «фемінний характер української чоловічої вдачі, що пояснює пасивну, безхарактерну поведінку, та маскулінний характер жіночої поведінки, зокрема в українському селянському світі» [106, 13-15].

Таким чином, мистецькі тенденції початку XX ст. вплинули на художні пошуки Степана Васильченка – наприклад, коли на початку XX ст. поруч із переважаючою соціально-психологічною драмою виникла драма політична, до якої Степан Васильченко успішно вдавався. Творчий доробок автора органічно вписувався в літературний процес 1900–1918-х рр. Зміна пріоритетів письменника зумовлена інфантилізацією сучасного йому суспільства, перейнятого передчуттям катастрофи відкинення від родинно-родової культури в умовах неминучих соціополітичних зрушень. Сьогоднішнє прочитання творів Степана Васильченка зумовлюється передусім сучасним теоретичним рівнем дослідження художніх текстів, прагненням досягнути творчу індивідуальність митця в різних аспектах і осмислення літературного процесу кінця XIX – початку XX ст. як самостійного, якісно нового еволюційного етапу.

Висновки до розділу 1

Драматичний доробок Степана Васильченка за 1900–1918 рр. органічно вписався у тогочасний літературний процес: якщо на початку XX ст. В ньому

зображується перехід від язичництва до «побутового» християнства, то твори періоду Визвольних змагань позначені світським гуманізмом, не позбавленим спадщини християнської моралі. У цілому цей період характеризується секуляризацією культури, що супроводжувалася зростанням релігійного індивідуалізму, який часом переходив у нігілізм. У світоглядних переконаннях Степана Васильченка відчутний вплив «філософії серця» Г. Сковороди та «філософії життя» Ф. Ніцше. На початку ХХ ст. драматург успішно вдається до політичної драми, що виникає поруч із переважаючою соціально-психологічною драмою; цей жанр виник як відгук на суспільно-політичну ситуацію, коли людські характери досліджувалися в екстремальних умовах. Презентуючи різнопланові конфліктні ситуації, Степан Васильченко переходить від родових до соціально-політичних конфронтацій. Не заглиблюючись надмірно в суть зовнішніх конфліктів і приділяючи особливу увагу висвітленню внутрішнього конфлікту, автор ставить героїв в епіцентр подій, даючи їм змогу знайти вихід із нагромадження власних помилок.

Цілісне осмислення й систематизація драматургії Степана Васильченка та дослідження еволюції творчого процесу письменника з погляду художньої динаміки мають відбуватися в контексті важливої проблеми специфіки перехідних епох у розвитку літератури, оскільки в перших десятиліттях ХХ ст. виникли питання, які досі не розглядалися, нові персонажі та сюжети, а також відбулося оновлення жанрових систем. Складність дослідження його творчості полягає в зіставленні умовного збірного «образу автора» та визначального «образу автора»; розгляд поетики творів драматурга як еволюції художніх засобів осягнення світу одного автора у зв'язку з історією художнього мислення письменників його доби, а також попередників, має безпосередні виходи в історичну поетику і поглиблює розуміння імпресіонізму й реалізму початку ХХ ст. як особливого типу художньої свідомості.

У цьому дослідженні під час аналізу творчості Степана Васильченка

взято до уваги соціально-політичні зміни межі XIX–XX ст., при характеристиці драматичної творчості враховано художню систему і зумовлену нею поетику. При цьому труднощі послуговування хронологічним принципом полягали у тому, що більшість творів драматурга не були датовані, а дати появи першодруків можуть чи могли бути визначені неточно. Драматичні твори Степана Васильченка в основному стали своєрідним продовженням і розвитком кращих традицій української соціально-побутової драми та поезії народного побуту. Автор по-новаторському розкриває якості людської душі у ключі ліричного теплового українського гумору, вправно використовуючи соковите народне мовлення і деталізуючи зображення життя.

З точки зору стильової домінанти Степана Васильченка практично неможливо зарахувати до того чи іншого літературного напрямку (реалізм, символізм, романтизм та ін.); за радянських часів розбіжності у трактуванні особливостей індивідуального стилю драматурга були зумовлені дією вульгарного соціологізму. Зазвичай до прізвища автора додаються різні характеристики – «модерніст», «неокласик», «неоромантик», «неореаліст», «письменник старшого покоління» та ін., також побутувало твердження про його традиціоналізм. Однак зрозуміло, що Степан Васильченко послідовно здійснював власну мистецьку програму – ствердження засобами поетизації позитивної самобутності українського національного характеру з метою пробудження народної самосвідомості. У цьому дослідженні літературний доробок драматурга розглядається як результат творчості автора-імпресіоніста, який вдається до елементів реалізму, однак при такій характеристиці не можна лишити поза увагою спадкоємну традицію способу функціонування стильових тенденцій, яка проявила себе у взаємонакладанні імпресіонізму, символізму, експресіонізму, що відбувалося поза буденним літературотворенням і виявлялося в безпосередньому сприйнятті автора чи героя. Степан Васильченко в своєму творчому доробку органічно поєднує народну мораль з естетикою психологічного імпресіонізму, якій

притаманний м'який та ліричний образний малюнок як наслідок майстерності композиційної побудови. Суто ж український імпресіонізм, випродукований інтровертним за своєю вдачею народом, який творить культуру споглядального типу, є органічною стильовою течією у розвитку української літератури. Завдяки цій течії існує логічно вмотивована принципова зміна способів розкриття психічного стану героїв, здатних внаслідок цього самостійно утворювати «художній простір». Драматургія Степана Васильченка, як і драматургія перших десятиліть ХХ ст. загалом, відображає існування й менталітет української нації; незважаючи на успадкування традицій української класичної літератури ХІХ ст., вона визначилась як принципово нове художнє явище.

РОЗДІЛ 2. СИНТЕЗ СТИЛІВ ТА ТВОРЧЕ СПІВВІДНОШЕННЯ ХУДОЖНЬОГО ВИМИСЛУ З ДЖЕРЕЛАМИ У ДРАМАТИЧНИХ ТВОРАХ СТЕПАНА ВАСИЛЬЧЕНКА

2.1. Еволюціонування драматурга: від шевченківських впливів та ідеалізації минулого до авторської інтерпретації сучасності

Динаміка та особливості індивідуального стилю Степана Васильченка аналізуються в контексті розвитку української драматургії та літературного процесу початку ХХ ст. До 1980-х рр. творчість усіх «прогресивно-демократичних» (як говорилося тоді) письменників кінця ХІХ – початку ХХ ст. штучно прив'язувалася до реалістичного методу; наслідки подібної практики й зараз ускладнюють адекватний аналіз стильових особливостей творчості багатьох літераторів і Степана Васильченка зокрема. У контексті розвитку української драматургії та літературного процесу перших десятиліть ХХ ст. (п'єси «Земля», «Казка старого млина», «Про що тирса шелестіла...», «Страшна помста», «Чорна Рада» Спиридона Черкасенка, «Веселий хам», «Коли народ визволяється» «Гетьманщина» Якова Мамонтова, «Гетьман Петро Дорошенко», «Розбійник Кармелюк», «Іван Мазепа» Людмили Старицької-Черняхівської, «Брехня» і «Між двох сил» Володимира Винниченка та ін.). поезія народного побуту в п'єсах Степана Васильченка зробила їх бажаними на сценах багатьох українських труп. Очищені від побутових прозаїзмів і піднесені на рівень високої поезії, твори драматурга вийшли у довге сценічне життя.

Перша п'єса Степана Васильченка, «Чарівниця», написана 1901 р., не є вдалою спробою драматурга (зокрема через невисоку сценічність, неоднорідну композицію та невиразні характери дійових осіб). Однак наступний твір, «На перші гулі», написаний за десять років (упродовж цього часу Степан Васильченко реалізовувався як прозаїк, однак варто зазначити, що тип творчості письменника не змінюється в залежності від жанру, в якому він працює), є річчю високохудожньою, оціненою визначним майстром

українського театру М. Садовським, який зазначав, що автор не «підроблювався» під народні звичаї і ритуали, не вдавався до штучної стилізації [218, 148]. Слід зазначити, що мотив нерозділеного кохання, «любові-ворожнечі», «любові-ненависті» притаманний західноєвропейській драматургії (зокрема, неоромантичним творам К. Гамсуна).

Режисер В. Василько про виставу «На перші гулі» Степана Васильченка в постановці трупи М. Садовського висловився так: «Це був чудовий ансамбль, етюд зіграно гармонічно, концертно. Я недаремно вдаюся тут до музичних термінів, бо то справді музикальна, поліфонічна вистава. В етюді, крім дійових осіб, була ще одна масова дійова особа – наш народ, українська “вулиця”, нічні забави сільської молоді, оті “гулі”, про які йдеться вже у самій назві п’єси. У виставі жив і активно діяв другий план. Поетичні, глибоко народні, а не вульгарно-побутові прийоми використав режисер для відтворення картини гуляння молоді літньої ночі. Тут були і гумористичні алегоричні перегукування парубків: “передай канат через двадцять хат” – своєрідний селянський “телеграф”, і троїста музика, і хорові пісні, і дуети, і щебетання соловейка, і стукачка сторожа – ціла симфонія звуків, симфонія життя українського села чудової ночі» [46, 77].

Прикметно, що В. Василько назвав цю постановку своєрідною сценічною симфонією. Адже характерною рисою режисури українського класичного театру завжди була її глибока, внутрішня музикальність, тонке відчуття музичної та вокальної природи національного спектаклю, майстерне уміння оживити в масових малюнках багатоголосся хорових епізодів.

П’єса «На перші гулі» передусім заслуговує на увагу через багату й розмаїту мову всіх дійових осіб із огляду на індивідуалізованість мовлення персонажів: тут відображено не лише притаманні суто їм риси, а й їхній настрій та почуття, що виявляється навіть у мові малоколеритних постатей.

Саму п’єсу можна охарактеризувати як ліричну через наявність народних пісень і мелодій у чималій кількості (дія вистави обертається навколо вечорниць). Варто відзначити також прицільну окресленість

характерів, зіткнення яких створює драматичну напругу, хоч комедійність цих характерів і є основним джерелом гумору в п'єсі. З. Нестер слушно зазначила, що «у створенні цих комедійних характерів автор не користується гіперболою, його герої викликають сміх своєю вдачею і тією ситуацією, в яку вони поставлені розвитком дії. Комедійність персонажів водевілю пройнята оптимізмом, а вся п'єса – колоритним національним гумором, що проявляється у відповідному складі характеру дійових осіб, в особливостях їх психології та мовної манери» [167, 65].

Основний мотив п'єси – одвічна проблема конфронтації поколінь батьків і дітей. На її тлі автор розкриває тему першого кохання на прикладі головних героїв п'єси – Тимоша і Оленки, яких автор благословляє на щасливий розвиток почуттів. Незважаючи на наявність елементів водевілю, дія п'єси йде помірно, без різких злетів; ритмічна лінія поступово наближається до кульмінації, яка збігається з епізодами розв'язки, що робить фінал активнішим і яскравішим. Подиву гідним є те, що Степан Васильченко, дотримуючись єдності часу й місця, знаходить можливість розбити компактну в плані архітекtonіки п'єсу на вісімнадцять картин, надаючи кожній із них персональної сценічної специфіки, відмінної від попередньої; сприяє цьому зміна дійових осіб і, відповідно, тем діалогів, настроїв, інтонацій, ритму й динаміки дії.

У 1911 році п'єса Степана Васильченка «На перші гулі» вперше вийшла окремою книжечкою у видавництві «Криниця». У травні-червні 1913 р. у № 5-7 журналу «Сяйво» сповіщалося, що «дозволено до вистави нову українську п'єсу д[обродія] Степана Васильченка «Недоросток» (побутова легенда). Комедія на 4 дії, з селянського життя». 5 липня 1913 р. трупа М. Садовського в літньому театрі купецького саду в Києві вперше ставить п'єсу «Недоросток» за побутовою легендою Степана Васильченка, вже відомого як «автора популярного етюда “На перші гулі”»; 11 липня в № 26 газети «Маяк» виходить негативна рецензія С. Гая (Степан Гаєвський) на п'єсу «Недоросток»; за день у № 159 газети «Рада» виходить рецензія

О. Браташ «Наївний чи тихенький» на постановку «Недоростка», у якій авторка вказує на вади в композиції твору, розгадуючи символіку образів. Того ж дня у часописі «Киевская мысль» подано схвальну нотатку «Ще про “Недоросток”» за підписом «Вс. Ч-ць» (Всеволод Чаговець). Влітку 1913 р. в журналі «Українська хата» виходять негативні рецензії на п'єси «Недоросток» і «На перші гулі» М. Сріблянського; в ЛНВ виходить рецензія Л. Чулого (Л. Пахаревського) на п'єсу «Недоросток», у якій зауваження завершуються висновком: «А взагалі авторові писати для театру треба. Він вносить дух живий в замерзший народний репертуар нашого театру». В 1914 р. «Криниця» друкує окремою книжкою п'єсу «Недоросток» за сюжетом однойменної народної пісні. У лютому 1914 р. виходить схвальна рецензія Л. Пахаревського на неї. 10 квітня 1914 р. газета «Рада» в № 80 сповіщає, що вистава «На перші гулі» у Вінниці пройшла під овації [148, 191-234]. Відгуки на результати драматичних пошуків Степана Васильченка могли бути не завжди схвальними через те, що рецензентам архітектоніка його п'єс здавалася слабкою, а сценічна дія – недостатньо активною.

«Літературознавчий вісник» у 1912 р. подає рецензію на п'єсу-жарт «На перші гулі»: «Така невеличка річ і так багато в ній приватного. Приватно в ній змальована молодим письменником краса молодих літ, що ще тільки прокидається до життя. Приватно – бо так просто, без вигадок і так лірично, акварельно... І коли п'єса через відсутність спеціальної сценічної «дії» і не може вважатися за дуже вже придатну до виконання на сцені, то за своєю художністю вона варта уваги театральних діячів. У відповідних декораціях, з відповідним типом виконання вона оживе і зможе дати момент краси глядачеві...» [250, 24-25]. В. Василько причину великого успіху п'єси «На перші гулі» вбачав у тому, що автор по-новому відтворив українське село: з теплим ліричним гумором розкрив такі якості душі українського народу, як вроджене благородство, щиросердна етика і життєрадісність [див.: 250, 25].

Малюнок «На перші гулі» критики називали справжньою перлиною у творчості Степана Васильченка і взагалі однією з найкращих українських

сценічних мініатюр, проте нарікали на те, що «режисерія зробила помилку, зосередивши майже всю акцію на сцені біля сільської хати, зробивши наче тільки доповнення до того всього, що діється літньою порою вночі на селі. Не робили подібного враження також хори парубків та дівчат, що були дивно слабі та малочисленні. А вже ніяк не відповідає стилеві п'єси, коли ті хлопці та дівчата співають “Лиш молодість не вернеться”» [172, 432]. Сам же Степан Васильченко вказував, що театральним колективам при постановці п'єси «На перші гулі» слід звернути особливу увагу на вечірні співи на селі, а також радить «уважно поставитись до сцени з опудалом, з якої легко дуже утворити шарж». «Найхарактернішим в молодому вечірньому гомоні в селі є дівочі переспіви в різних кінцях села: вони будять особливий настрій, від таких вечорів у селі утворюють певну ілюзію. Це деталь – але деталь характерна й на неї слід звернути увагу», – зазначав автор [218, 30].

На думку Д. Міщенка, Степан Васильченко поклав в основу твору «На перші гулі» традиційний сільський побут і звичаї, які навіть з часом не втрачають привабливості: адже «справді вічним лишається потяг молодості до веселого співу, жартівливих вигадок, до краси та буйної розкішної природи, а по-друге, у щасливому поєднанні у творчій індивідуальності письменника спостерігається поетичне бачення світу з доброзичливим і разом з тим по-молодечому веселим гумором» [148, 115-116].

З усіх п'єс Степана Васильченка «На перші гулі» є найсценічнішою: у ній усе невимушене й до краю просте – від простої інтриги до чіткої окресленості характерів. Інтрига зав'язується в процесі розгортання сюжету, який також не відзначається вигадливістю. Варто врахувати сценічність водевілю, де гумористичний ефект, так би мовити, зримий, виникає в комічних ситуаціях, у яких опиняються герої. Створюючи комічні характери, кожний із яких відрізняється своїм інтелектом і темпераментом, драматург використовує засоби класичної української комедіографії. Гумористичний ефект створюють фразеологізми, народні прислів'я та приказки. За допомогою відтінків комізму характерів автор постійно володіє увагою

глядача. Зіставлення редакції «На перші гулі» 1912 р. з пізнішими показує, що Степан Васильченко дедалі відчутніше прагнув до стислості, дійовості сцен, природності й невимушеності діалогів, постаючи майстром сюжетних ліній. Діалогізм художніх текстів виявляється і в спостереженні та використанні народної мовної традиції, яка є важливим джерелом характеротворення. Адже мова, «вихоплена з уст народу», з соціального контексту, є основним матеріалом при формуванні художнього дискурсу. Художня мова творів Степана Васильченка відображає український слововжиток ХХ ст., тому деякі фрагменти мовлення персонажів звучать досить цікаво й незвично для сучасного читача та глядача. Письменник використовує у п'єсі сучасне йому мовне багатство для відтворення місцевого колориту доби, мовної характеристики персонажів, як засіб увиразнення і розкриття етноментальності героїв, як взірць художньої оригінальності при відтворенні правдивих картин світу та як ознаку індивідуально-авторського стилю. Словесні барви в письменника яскраві й виразні. Вони переходять то в побутовий діалог, то в народну мудрість, утворюючи живий мовний потік.

Р. Коломієць розмірковує над тим, як можна було б уникнути збирання штампів на кшталт «українофільський катехизм», посилаючись на працю відомого українського культуролога М. Шлемкевича «Душа і пісня». У ній міститься «парадоксальний екскурс у надра українського світовідчуття», лунає пересторога «від заяложеної емблематики національної ментальності»: «Сидять хлопці і дівчата, очі на місяці, то в сивій далині, то дивляться одне на одного. Пісня ллється, переливається, затоплює село, затоплює всі смутки і думки. Співають годинами, готові проспівати всю ніч, проспівати життя... <...> З'являються на сцені хлопці і дівчата. Кілька звичайних жартів, покритих голосним сміхом, трохи ніяковості в словах і рухах. І тоді: може, заспіваємо? І все, розмова і дія потопають у стихії пісні і танцю...». «Здавалося, цілком очевидно: національне в мистецтві не зводиться до атрибутики на сцені, наявності народних пісень і танців, набору певних

стильових рис», – продовжує Р. Коломієць. «Більше того, національне виявлення в мистецтві не залежить від напряму свідомої самонастанови митця. Воно відбувається спонтанно, часом – несподівано для творця, утаємнено, але за будь-яких обставин – на рівні ладу душі» [129, 190].

Як і в багатьох своїх творах, Степан Васильченко не повідомляє читачеві місця дії п'єси «На перші гулі», залишаючи самому читачеві можливість атрибутувати його. Цей хід автора підводить до думки, що в зображуваному ним синхронному світі в суто шевченківських традиціях діє не історичний, а міфологічний час. Виходячи за межі звуженої характеристики такої прикметної ознаки, як органічне сполучення реального та вигаданого світів, можемо сказати, що митець проектує на спостерігача свою уяву, в якій відмінності між минулим, теперішнім і майбутнім стираються інколи аж до повного зникнення. На нашу думку, Степан Васильченко виявляє себе спадкоємцем Шевченкового міфотворення, основи якого ґрунтуються на структурно-антропологічному підході до міфу. Також у міфотворенні Степана Васильченка простежуються особливості, які свого часу були притаманні бельгійському драматургові М. Метерлінку: тяжіння до міфопоетичного мислення, казкових образів, використання сюжетів казок і легенд, широка палітра фольклорно-міфологічних мотивів. Проте Степан Васильченко не просто йде шляхом наслідування: крім інтенсивного використання українського фольклору та міфології, він переймається вітчизняною соціальною проблематикою, оригінально поєднуючи західноєвропейські тенденції з традиціями українського мистецтва.

Добру послугу Степанові Васильченкові у міфотворенні робить плідна праця на драматургічній ниві, оскільки, за визначенням О. Бондаревої, драма фактично в усі часи є «найбільш органічним жанром, через чие посередництво в літературу “переливається” міф» [39, 70]. До того ж значну роль у підкресленні незбагненності життя відіграє імпресіоністична картина світу Степана Васильченка: він використовує потік вражень від навколишнього світу для передачі психодуховного процесу переживань

героя, порушуючи екзистенційні проблеми життя людини і розкриваючи потік чуттєвого світосприймання.

Впливи Т. Шевченка на творчість Степана Васильченка зумовлені, зокрема, тим, що постать українського поета, його нелегка доля і, насамперед, його творчість привернули увагу письменника ще в ранній юності. В автобіографічному нарисі «Мій шлях» він згадує: «Впливи “Кобзаря” були пізніші, позашкільні, проте стихійно сильніші перших» [47, 324]. Цей інтерес лише посилювався з початком власної літературної творчості; характер і функції народнопісенних мотивів у Степана Васильченка ставали дедалі різноманітнішими. На початку ХХ ст. про поета було написано багато дослідницьких праць, але все ж Степан Васильченко сумнівався, чи «казано про Шевченка те останнє слово, яке б яскраво освітило цю гору, цю велетенську постать» [48, 79]. «Шевченка ми і досі не бачимо на увесь зріст», – зауважував він. – «Верхи цієї велетенської фігури для нас іще в тумані» [17, арк. 3].

1911 р. було надруковано статтю Степана Васильченка «Однієї ночі (Ескіз)», присвячену 50-літтю з дня смерті Т. Шевченка. Через три роки у царській Росії починається боротьба за право відзначення сотої річниці від дня народження національного поета, заборону якої Степан Васильченко засуджував. 26 лютого 1914 р. опубліковано фейлетон Степана Васильченка «Шевченкові легенди»; того ж року він пише статтю «Гринченко о Кобзарі», в якій обстоює «народність» творів Шевченка. Кінцівка російськомовної статті, подана українською мовою, лишилася ненадрукованою. Виникають сумніви, чи дійсно ця стаття, опублікована лише 1950 р. в літературознавчих працях [81, 308-310], належить перові Степана Васильченка, чи вона є лише витвором уяви ідеологічно заангажованої критики – як і інші приписувані йому міфічні статті, автор яких, сам того не відаючи, різко викривав «буржуазних націоналістів», котрі всіма силами «спотворювали українську літературу», зокрема намаганнями довести, що Шевченко – поет зовсім не український та не народний [93, 30]. Право на подібні висновки дають згадки

в літературознавчих працях радянської доби про брошуру Степана Васильченка «Червона воля вільної України», якої «чомусь не згадує критика» попри її «надзвичайну цінність для з'ясування ідейних позицій письменника в період революції і становлення Радянської влади на Україні» [167, 122-123].

Визвольні змагання українців створили можливості вільніше писати про значення Шевченкової творчості для піднесення національної свідомості. У 20-ті роки Степан Васильченко написав кілька драматичних етюдів: «Минають дні», «Під Тарасове свято», «“Кобзар” у селянській хаті». У феєрії-мініатюрі «Минають дні» (1923) сюжетна колізія ґрунтується на темі відстоювання народом пам'яті Т. Шевченка від блюзнірських наскоків імперських колонізаторів у часи самодержавної сваволі. Поліцаї намагаються перепинити шлях шанувальників до могили в Каневі. Клятвою вірності великій справі національного визволення звучать слова Дівчини, звернені до образу поета. Драматург органічно поєднав текст Шевченка з діями і вчинками своїх героїв. Як слушно зазначив В. Олійник, надзвичайно важливе значення у творчому зростанні Степана Васильченка відіграв Т. Шевченко, який, по суті, «визначив його літературно-естетичний ідеал і став провідною зіркою на всьому літературному шляху письменника» [175, 38].

Драматична композиція «Під Тарасове свято» (1924) викликає інтерес не тільки майстерним оперуванням текстами Шевченка, а й правдивим показом того нового, що з'явилося в селі. У читання селянином Михайлом церковної книжки різко вриваються живі голоси школярів, які декламують полум'яні Шевченкові вірші. Степан Васильченко за допомогою образу Кобзаря вказував на національно-визвольну боротьбу українців, хоч в умовах 1920-х рр., коли національний рух засуджувався компартійним керівництвом, на цю тему можна було говорити дуже обережно. Проблема життя велетнів духу в народній пам'яті хвилювала письменника дедалі частіше, коли мова заходила про Т. Шевченка. Поєднуючи роботу над художньою біографією Кобзаря з педагогічною діяльністю, Степан Васильченко уклав інсценівки

для шкільного драматичного гуртка («Під Тарасове свято», «“Кобзар” у селянській хаті», «Минають дні», «Іван Гус»), взяв участь в упорядкуванні репертуарного збірника «Шевченкові дні» (1926), у передмові до якого зазначалося, що потреба в ньому викликана досить низьким рівнем проведення шевченківських свят в Україні.

Драматургічний творчий доробок Степана Васильченка є результатом параболічного переходу від розбудови неоромантичного міфу, який ідеалізує минувшину, до сатиричної інтерпретації історичних подій. Якщо у творах автора до Першої світової війни переважає жанр драми, то під час Національно-визвольних змагань 1917-1921 рр. він реагує на тогочасні реалії за допомогою гоголівського сміху, послуговуючись як тонкою іронією, так і теплим гумором; подібною переорієнтацією на комедійні жанри позначена українська література 1920-х років, для якої карнавальність стала певною стилетворчою тенденцією, визначаючись зіткненням старого й нового світів. Цей час є якісно новим етапом розвитку української драматургії і театру, позначений відходом від селянсько-побутової та національно-історичної тематики, народницько-просвітянської ідеології та традиційних форм.

Степан Васильченко піддавався впливам літературних попередників, зокрема українських письменників другої половини XIX – початку XX ст. (Т. Шевченко, М. Гоголь, П. Куліш, І. Нечуй-Левицький, М. Кропивницький, М. Старицький, І. Карпенко-Карий, І. Франко, Леся Українка та ін.): його орієнтація як драматурга на театр корифеїв була зумовлена театральними дискусіями про традиційний, тобто народний театр. Драматург ділиться з читачами та глядачами особистим баченням національного міфу, сформованим за допомогою змалювання козацьких звичаїв, громадської організації народного життя (зокрема в п'єсах «Чарівниця» та «Недоросток»). При роботі над своїми драматичними творами Степан Васильченко, прагнучи гармонії з часопросторовим континуумом української народної культури, опрацьовує не лише досвід творчого сприйняття попередниками української міфології та міфопоетики, а й історичні та фольклорні джерела.

Переосмислюючи традиційну культуру українського народу, драматург за допомогою авторського інструментарію, серед якого своє місце знаходить і міф як засіб пізнання навколишнього світу, з засад індивідуального сприйняття будує картину світу в мініатюрі на основі творчого сприйняття української міфології та міфопоетики. Напрацьована Степаном Васильченком авторська художня система, яка фактично є результатом синтезу елементів реалізму та неоромантизму, сприяє плавному переходові від ліричної поетизації давноминулого до сатиричного викриття соціальних вад та об'єктивного сприйняття реальності, що пояснюється сучасними драматургові соціополітичними змінами.

Існує необхідність висвітлення феномена українського козацтва в українській літературі, зокрема в драматургії, а також осмислення творів літературної козакіани, які з ідеологічних причин були вилучені з обігу й повернулися з небуття, даючи змогу досягнути роль суспільних і моральних надбань наших предків. Степан Васильченко не випадково звертається до теми козаччини саме в ті часи, коли порушуються питання національної та соціальної самобутності, відновлення власної державності. На початку ХХ ст. письменник розглядає козацтво як непересічне явище, яке має цілком логічне підґрунтя з огляду на геополітичний статус і ментальність українського народу, на формування моральних ознак якого козацька історія й досі має значний вплив. Степан Васильченко огортає ореолом пошани хрестоматійно-патріархальні образи українців, свідомих свого коріння, активно розвиваючи механізм персонального міфотворення як побудови семіологічної знакової моделі, або ж особливої форми, що організує елементи в нове духовне ціле, в світ символічних значень, які становлять нову духовну реальність. Про подібну методику згадує Ю. Ісіченко в статті «Шевченкове слово й історична пам'ять народу»: посилаючись на Е. Кассірера та Г. Грабовича, він висвітлює «сарматський» та «козацький» етапи еволюції історичних уявлень, розгляд яких ґрунтується на етногенетично-легендарних концепціях походження українського народу,

виплеканих з культу предків і родових традицій елітарної шляхетської субкультури. На думку Ю. Ісіченка, «сарматський» та «козацький» міфи є антитезами, оскільки останній, реактивований романтичною літературою, ототожнює історію України безпосередньо з історією козацтва. Цей міф позначився на історичній моделі Шевченкового національного міфу, який, ґрунтуючись на вірі, став «життєдайним джерелом матеріального та духовного життя українців, важливим чинником подальшого розвитку історичної свідомості народу», формуючи перед ним «колективну мету, яка вміщує в себе уявлення про своє майбутнє – тобто національну ідею, все, що живить його існування» [111, 159-165].

Якщо, скажімо, Шевченкова багатовекторна художня система є результатом синтезу здебільшого романтизму, реалізму, елементів просвітительського класицизму й сентименталізму, то Степанові Васильченкові здебільшого притаманна манера письма, насичена емоційністю та ліризмом. Якщо більша частина творчого доробку Т. Шевченка перейнята антагонізмом туги за героїчним минулим нації та гніву на занепад її в теперішньому, то драматургія Степана Васильченка є продуктом індивідуального конструювання національної картини, з апелюванням до народнопоетичних джерел, на стійких підвалинах авторської міфотворчості як результату персонального світосприйняття.

Значну роль в описі людської екзистенції в моральному світі відіграють важливі складові переважно романтичної, а також модерністської та барокової естетики – фольклоризм (народознавство), історизм, зорієнтований на набуття культурою конкретного народу статусу національного надбання тощо. А. Супрун слушно зазначив, що застосування екзистенціалізму має бути особливо ефективним для пізнання України, українства, української історії та культури з огляду на близькість цієї методології до змісту українського світоглядно-філософського менталітету; дослідник також вважає, що «змістовне відновлення й відродження української національної культури, історії та інших сфер духовної життєдіяльності українського світу

може отримати розмаїття екзистенціальних підходів», на особливо ж плідні наслідки варто чекати від використання методологічного потенціалу категорії «ментальність» [210].

Таким чином, Степан Васильченко виявляв інтерес до проблем української літератури, прокладаючи сюжетні лінії між різними полюсами бінарних опозицій на кшталт «індивідуалізм – громадськість», «етика – антиетика», «життя – смерть» тощо. Людина, перебуваючи між такими координатними точками буття, не лише оточена речовим світом, а й долучається до процесів, які в ньому відбуваються. У світі, паралельному до речового, людина й стає людиною, реалізуючи прагнення до свободи, віри, любові тощо; буття цього світу зумовлюють кохання, війна та смерть, які є центром парадигми, що залучає до своєї структури певну кількість категорій, котрі походять з одного й того ж образу спільного розуміння світу, загальної системи цінностей та норм; при цьому використовуються різні сумарні значення й культурні модифікації світу нематеріального. У творчому доробку Степана Васильченка спостерігається критичне переосмислення ідеалізованої козацької минувшини (зокрема у п'єсах «Чарівниця» та «Недоросток»), яка є конструктором одного з українських міфів, що апелюють до глибинних почуттів особи зокрема і народу в цілому; по суті, козацтво становило собою не просто автентичну модель розвитку суспільства з неповторним соціально-політичним ладом, побутом, традиціями, етичними і правовими нормами, культурою, а світ, не обмежений кордонами і різноманітний у виявах.

2.2. «Чарівниця»: фольклорно-міфологічне тло екзистенційної проблематики

У драматичних творах Степана Васильченка через залучення елементів усної народної творчості за допомогою найрізноманітніших художніх прийомів фольклор сприймається як органічна частина художнього мислення письменника, який або своєрідно обробляє фольклорний сюжет, надаючи народнопоетичним образам істотне (якщо не пріоритетне) місце у творі, або

ж іноді komponує власні твори за фольклорним зразком. До подібних творів зараховуємо написану 1901 р. п'єсу «Чарівниця», насичену міфологічним сприйняттям навколишнього світу. П'єса розпочинається типовою етнографічною сценою пускання дівочих вінків водою на купальських іграх [52, 10]. Релігійний експерт Ю. Саквук слушно зазначає, що всі ці примовляння, замовляння не є такими невинними: «Можна сказати, що це лише народні звичаї, а тоді піти далі – чому заради забави і звичаю не поворожити на Андрія? Але християни повинні бути свідомі того, що зрада Бога є неприйнятною» [199].

П'єса «Чарівниця», точна дата виходу якої друком невідома, стала першим драматичним твором Степана Васильченка, до того часу передусім відомого в якості новеліста. Текст було віднайдено у 1956 році, опубліковано у 1960-му. Підзаголовок твору – «Драма в чотирьох діях, перероблена із старинної пісні (Малюнки давнього)». «Чарівниця» становить собою наслідок удакої спроби на фольклорному матеріалі, присвяченому давнині (добі Гайдамаччини), подати в оригінальній сценічній формі філософські узагальнені висновки про долю України. Однак драматизм цієї п'єси спрямований не стільки на передачу подій, скільки на сильний психологічний ефект (емоційне потрясіння, глибоке душевне переживання), тобто використовується з сугестивною силою.

Твір побудовано на глибокому психологізмі, гострому зіткненні суперечливих людських почуттів. Конфлікт у цій п'єсі, як і в інших творах Степана Васильченка, становить собою структуру з сукупністю стійких зв'язків, що забезпечують її цілісність, тотожність одним явищам соціального життя й відмінність від інших, без яких конфлікт не може існувати як динамічно взаємозалежна цілісна система і процес. Ця точка зору дає можливість аналізувати особливості структури конфлікту (зокрема його тип, вид, причини виникнення) на основі його моделі, якою є структура «конфліктної ситуації» [9, 46]. Саме ж поняття «конфліктна ситуація» слід розглядати як фрагмент конфлікту, здатний характеризувати його цілісність.

Прийнято вважати, що конфліктна ситуація як одиниця аналізу є «найменшою цілісною неподільною частиною» (або ж «мінімальним утворенням») конфлікту, що має всі базові його ознаки, визначаючи властивості втіленого конфлікту.

Сучасна конфліктологія, за О. Козак, використовує три головні підходи для розробки моделей конфліктної ситуації, котрі можна зокрема застосувати до драматургії:

- 1) конфліктна ситуація є частиною об'єктивного світу, об'єктивних обставин і умов діяльності людини;
- 2) конфліктна ситуація – один із основних елементів структури суб'єктивного образу, що виникає у свідомості людини;
- 3) конфліктну ситуацію розуміють як єдність об'єктивного та суб'єктивного факторів.

Виходячи з подібних тверджень, дослідник наголошує, що об'єкт конфлікту визначається як причина (привід) до конфлікту, і може становити собою цінність, користуватися якою прагнуть опоненти – матеріальну (ресурс), соціальну (влада) або духовну (ідея, норма, принцип); відповідно конфлікт-боротьба відтворює прагнення сторін вирішити виникле протиріччя, від чого залежить динаміка змін суттєвої проблеми конфлікту, яка залишиться незмінною, доки протиріччя не буде розв'язаним – незважаючи на згасання або загострення конфлікту. Зрештою дослідник робить висновок, що подібна інтерпретація щодо спектра життєвих явищ суттєво необхідна при поясненні значення конфлікту: характеристик прототипів героїв, протистояння філософських ідей та прагнень, соціальних змін, процесів інтелектуальної і психічної діяльності – тобто предметів соціокультурного конфлікту [127, 270-279].

Традиційні конфлікти постають перед читачем і глядачем майже в усіх драмах Степана Васильченка, які створювались у відповідь на злободенні виклики часу й національну заангажованість, відображали авторські пошуки, намагання синтезувати усталені й новітні канони драми, поєднати традицію з

новаторськими здобутками. Можна впевнено стверджувати, що Степан Васильченко, чия активна творча діяльність припадала на добу значущих зрушень у суспільстві, ніколи не наслідував модних віянь наосліп, майстерно використовуючи індивідуальні авторські прийоми, які органічно вписувалися в його творчу систему координат; зокрема це стосується засобів творення характерів дійових осіб та специфіки виведення конфліктів між ними в соціально-психологічних драматичних творах, де переважає висвітлення проблем української людини загалом, гострих соціокультурних і політичних колізій в українському суспільстві початку ХХ ст., а національна проблематика інтерпретується з історично і культурно обґрунтованої авторської точки зору. Наголос на цих позиціях зумовлений тенденціями мистецтва межової або перехідної доби, яка, згідно зі слушною думкою В. Силантьєвої, «позначає себе гострим відчуттям кризи, хаосу, напружених пошуків нового, демонструє свій драматизм і неоднозначність процесів у громадському, повсякденному житті, впливає на мистецтво як форму художнього відображення», тому, відповідно, «мистецтво рубіжної доби (зокрема під час періоду, про який мова йде у дослідженні – початку ХХ ст. – А. Б.) визначають драматизм і конфліктність, гостре відчуття деструктивних процесів і хаотичних зміщень; у ньому констатована присутність неупорядкованих запозичень, а також мозаїчний спосіб сюжетобудування» [203, 1-6]. Очевидним є те, що Степан Васильченко експериментував, поєднуючи різні стилі й навіть жанри в межах одного твору, проте це не завжди дозволяло набути органічної цілісності. Відповідно, психологічні типи головних героїв не мають належної чіткості через відсутність переконливої соціально-психологічної мотивації їхніх учинків.

У п'єсі «Чарівниця», створеній на початку ХХ ст., перед нами постає не лише окрема козацька родина як прообраз нації, а взагалі нація періоду ХVІІІ ст., змальована як велика родина, яка має здатність не лише плекати й виховувати, а й карати, до того ж, не завжди гуманними чи виховними методами. П'єсу було створено на матеріалі народної балади «Ой у полі

криниченька» про отруєння сестрою брата за намовою коханого, який «вчить» дівчину чарувати; ця пісня має чимало варіантів – «Ой, сербине, сербиночку, сватай мене, дівчиночку...», «Ходить сербин по зарінку» та ін. [184].

У драмі домінує сімейно-побутовий психологізм, переважає змалювання картин особистого життя. Дійові особи попри незвичність подій є звичайними людьми. Вартим уваги є той факт, що в переліку дійових осіб на початку твору чільне місце посідає не головна героїня, а її мати – Параска Кардашиха, «козачка, удова». Відомо, що основну роль серед архетипів українського народу мав архетип матері, який виокремився вже за матріархальних часів трипільської культури на основі пов'язаного з хліборобським характером життя наших пращурів культу трипільської богині родючості – Великої Матері всього суцього. За козаччини наші пращури мали культ Богородиці, яку козаки вважали своєю небесною опікункою та заступницею. Культ Діви Марії, що мав дуже велике значення на католицькому Заході та в Україні, сприяв відновленню жіночої гідності, визнанню самоцінності жіночого первня, і саме з цього культу на Заході постало лицарство, яке було одним з визначальних явищ для формування західної культури. Якщо на заході культ Діви Марії був характерним для лицарських орденів, то в козацькій Україні, де, на відміну від Заходу, лицарсько-козацька верства не була малочисельним аристократичним станом, однозначно відокремленим від решти народу, культ Богородиці-Покрови був усенародним. Українська козацько-лицарська верства утворилася внаслідок специфічних умов прикордонного життя, постійної небезпеки й військових сутичок із Диким полем, і те, що жінкам доводилося розділяти з чоловіками їх небезпеки, керувати домашнім господарством і молоддю в час, коли чоловіки були у військових походах, а часом і здійснювати оборону від кочовиків, – підвищувало їх гендерний статус. Очевидно, проникнення елементів лицарської ідеології через козацтво в найширші народні верстви сприяло утворенню гармонійної системи взаємин

чоловіка й жінки. Зокрема Б. Цимбалістий слушно зазначає, що традиційний побутовий устрій української сім'ї найдоречніше визначити як «домашній матріархат» [232, 89-90].

Представлення автором глядачеві спершу літньої козацької вдови, а вже згодом – інших дійових осіб, пояснюється не лише відгомонами культури жінки-матері, а й тим, що в давньому звичаєвому праві вдова мала особливе становище. Зокрема, вона нерідко самотійно керувала господарством, а після смерті чоловіка ставала, як правило, опікункою своїх дітей, які підкорялися материнському правлінню навіть будучи вже дорослими. Та в будь-якому разі для козацької (власне, як і для будь-якої) матері діти є скарбом, дорожчим за все на світі. Промовисто на підтвердження цієї аксіоми лунає репліка Параски: «Все, чим я живу на сім світі, то се ви – мої діти; вас не стане, то чого і моя тінь буде блукати по світу. Як же мені не клопотатись за вами, як мені не любити вас! Я все віддала задля вас: і силу, і молодість». Її слова підкріплюються судженнями її брата Івана: «Мало чого матері не присниться за сина, коли в неї тільки й думок, що він. <...> Положим, матері, окрім своїх дітей, не мають другого щастя на світі...» [52, 39].

Автор з особливою чуйністю також відтворює типаж «ні вдови, ні молодиці» – тобто дружини вояка, який довго не повертається з походу. Вона усвідомлюється як носій почесної місії – не нарікати на свою долю, а пам'ятати: «не бенкетувать пішов <...> чоловік, пішов він на діло святе – боронить наш край рідний і святу віру». Старий козак Іван Кардаш після цієї репліки оповідає долю козацьких жінок: «Вони тільки й думають, тільки й живуть своїми козаками, а козаки тільки тоді спомнянуть про їх, як під хати свої під'їжджають» [52, 26].

Саме основні для української ментальності як колективного несвідомого архетипи української ментальності (матері, родини, хати), за Н. Ференц, як константні моделі духовного життя, «творять національний характер українців, закріплюючи основні властивості етносу як культурної цілісності та будучи вмістилищем людського досвіду» [221]. Тобто, в цьому

випадку міф є не просто потужним фактором впливу на масову свідомість, а продуктом її діяльності. Саме в архетипах завдяки успадкованому у вигляді тих чи інших трансцендентних цінностей досвіду фіксуються ідеї, образи, мотиви поведінки, стабільні комплекси переживань і уявлень, які повторюються з епохи в епоху, що прищеплює інстинкти самозбереження будь-яким спільнотам.

У центрі п'єси – постать козацької доньки Мар'яни, напівсироти, фактично вихованої матір'ю за участі дядька – старого козака Івана Кардаша, та Олекси – рідного брата. Про батька Мар'яни та Олекси нам нічого не відомо, проте видно, що образ його буквально втілений у його дітях, із короткого Іванового судження про Мар'яну: «Ех, правда, що був би бідовий козак, що й казати! Не хуже Олекси. В батька пішли» [52, 30]. Параска Кардашиха, мати Мар'яни та Олекси, щиро вдячна Іванові за допомогу у вихованні дітей: «Спасибі тобі, Іване, нехай тобі Бог віддасть, що не оставив маленьких сиріт і що за рідного батька змалечку став їм... Воно, бачиш, роздумаєш, то і справді нема чого журитись, коли ж якийсь таке материнське серце, що у дитини палець заболить, а у матері – душа» [52, 38]. Коли родич мусив вирушати в похід, самотня жінка або дитина мала можливість прихилитися до когось із родичів. Відтак у тексті молодий козак Олекса Кардаш, вирушаючи в похід, дає прощальний наказ сестрі Мар'яні: «Не сумуй тут, розважай нашу матір.. Коли яка біда случиться – іди до дядька: він у нас як рідний... шануй старого... Може, не прийдеться вернутися з походу, то помолись за мене...» [52, 21]. Сама ж Мар'яна пізніше звертається до дядька з такими словами: «Дядечку, соколику, прийдіть! У мене нема ж рідного (*вочевидь, батька. – А. Б.*), то будьте хоть ви ним. Я ж вам небога рідна! І не гріх вам. І мати кажуть уже: одцурався нас дядько Іван – не хоче і заглянуть» [52, 27-28].

Драматичний конфлікт твору зумовлений неординарністю характерів дійових осіб; підґрунтя його соціальне, але суть перебуває в морально-етичній, загальнолюдській сфері. Протагоніст (Мар'яна) поставлений у

ситуацію морального вибору між добром і злом, перебуваючи в помежів'ї між архаїчними родовими традиціями і будівництвом власного щастя на чужому горі. Художнє дослідження проектується в царину екзистенціальної філософії, у загальнолюдський морально-етичний вимір. Відсутність рідного батька, зростання без нього відображається на подальшій долі дівчини: на думку психологів, дівчина, яка зростає без батька, нерідко має проблеми у стосунках із чоловіками, хибні уявлення про шлюб, сімейні відносини та чоловіків, проблеми зі встановленням контактів з представниками протилежної статі, нерозбірлива у виборі шлюбного партнера [40]. Також припускається, що відсутність одного з батьків порушує гармонійність розвитку дитини, робить її потенційно більш вразливою для розвитку різного роду девіацій, психологічних комплексів та проблем. Дівчинка, яка недоотримала ласки та тепла від батька, завжди шукатиме їх у чужих чоловіків. У цьому випадку аналогічне явище простежуємо в діалозі Сербина з Мар'яною: на запитання коханця «Ти любиш свого брата? <...> Дуже любиш?» дівчина відповідає: «Ну то що ж? Хіба не можна любити і тебе і брата умісті? <...> Олексу я люблю, як тебе – він у мене замість батька, він моя порада, він щирий козак – як же його не любити?» [52, 33]. Ставлення Олекси до своєї сестри висловлене «першою дівчиною» у звертанні до Мар'яни: «Щаслива ти – маєш такого брата. Він ні одну дівчину не кохає так, як тебе...» [52, 43]. Сам же Олекса зізнається Мар'яні вже при смерті: «Нікого так не любив... тебе... да Україну...» [52, 48].

Фактично єдиним негативним персонажем у драмі є козак на прізвисько Сербин, у якого Мар'яна закохана: протягом усієї п'єси не знаходиться жодного позитивного відгуку про нього. Сербин, вочевидь званий так через місце походження, гнаний усіма й звідусіль. Невідомо, через які обставини він відірвався від родинного коріння і чому доля занесла його далеко від «Сербівщини» на Україну, де він не може прижитися. Не дивно, що він залишився у селі та «ні в Січ, ні в похід не пішов» [52, 24]: Сербин не зацікавлений у захисті чужого краю та його мешканців, які йому рідними

ніколи не стануть. Зокрема, він перебуває в перманентному протистоянні з молодими козаками, які відмовляються приймати його до товариства, не бажаючи бачити в ньому побратима: «А тобі, козаче, ось що скажемо: іди ти од нас якою хочеш дорогою, бо наше серце не лежить до тебе» [52, 18]. Козакам відомо, що під час перебування на Запорозькій Січі Сербинові «малось <...> покоштувати кийв або викупатись у Дніпрі, та викрутився – други покрили» [52, 16], після чого він боїться туди повертатися, «щоб не провчили киями... бо вже щось нашкодив!» [52, 24]. Вочевидь, Олекса має з Сербином якісь старі рахунки, бо варто їм зустрітися – спалахує словесний конфлікт, який погрожує перерости у збройний. Зокрема, Олекса має до Сербина як до коханого сестри суто братерські ревнощі, які породжують неприязнь: як бачимо, він саме щодо цього чоловіка не має бажання дотримуватись неписаного так званого «закону дарування» – тобто правила, яке вимагає віддати сестру, доньку, а в деяких випадках і матір іншому. Про подібний «закон дарування» згадує дослідниця Е. Пара [див.: 182, 140-159].

Прикметно, що побратими Олекси не дають йому зійтись у двобої з Сербином на шаблях чи пістолях: за тогочасним звичаєм загибель від меча або кулі (чи то на герці, чи то на полі бою) вважалася долею людей шляхетних, а самі ж дуелі були прерогативою аристократичних прошарків населення. Тут простежується паралель із кодексом честі вікінгів, для яких найганебнішою була «солом'яна смерть», через що в похилому віці вони просили завдати їм смертельної рани. За всіма правилами поєдинок відбувався лише між рівними, тому прикметним є ставлення товаришів Олекси до Сербина, висловлене в репліці: «Коли він такий, як ти кажеш, то не варт і рук пачкати» [52, 18]. Не менш прикметною є й репліка Олекси, звернена до Сербина: «Раз я сказав тобі, щоб не був ти між нами, то не будь тим, що моркву риє!» [52, 17]. Як бачимо, Олекса застосовує такий евфемізм, вважаючи Сербина негідним бути прямо названим у вічі свинею.

Сербин, не прийнятий до козацького товариства, залишається поза соціумом, який у драмі Степана Васильченка постає як одна велика родина.

Така спорідненість простежується у звертаннях персонажів. Наприклад, старий козак Корж, якому випала доля стати суддею Мар'яни після скоєння нею тяжкого гріха, звертається до неї «небого» [52, 55] (хоча це слово автор міг використати і як синонім до слова «бідолашна», «нешасна»), Мар'янині ж подруги Оріся і Мотря одна до одної звертаються «сестро» [52, 30]. Е. Пара вважає «голос крові» голосом потужної символічної мережі й зауважує, що терміни «брат», «сестра», «батько», «мати» не є однозначними, оскільки бувають «сестри» та «брати» за кланом і символічні матері й батьки [див.: 182, 140-159]. Загалом же подібні ідилічні сцени родичання та картини сімейного щастя є класичною ознакою мелодраматичної поетики з настановою на відновлення гармонії в родині, порушеної колись.

Сербин наче блукає зачарованим колом: неврівноваженість внутрішнього й зовнішнього світів заважає йому стати членом родового гурту, а перебування поза ним лише поглиблює його неприкаяність. Зокрема, бути з Мар'яною він прагне не через велике кохання до неї, а виключно заради того, аби помститись її братові, якого вважає своїм кривдником: «Так закручу тебе, голубко, що робитиму з тобою, що моя душа забажає <...> Будеш пам'ятати, мій лютий вороже, коли поневірявся надо мною перед такими ж дурнями, як і сам!.. Не було ще чоловіка на світі <...> щоб даром пройшло йому сее <...> Нічого... погуляєм трохи... Нехай тоді Олекса узнає, що я йому родич: сказиться, лусне з серця!..» [52, 23–24].

Слід зазначити, що ставлення до міжнаціональних шлюбів у тогочасному українському суспільстві диктувалося природними почуттями етнічного самозбереження та було неоднозначним і негативним. У них вбачалася загроза збереженню національних традицій, вірності батьківським віруванням, пріоритетам і цінностям. Окрім об'єктивних причин, існували і суб'єктивні: відмінності внутрішньородових традицій, взаємин між членами родини, норм поведінки, моралі, поглядів на виховання дітей тощо. Зрештою, тут можна згадати й побут, устрій родини не тільки в межах етносу, а й кожної етнографічної групи. Міжетнічні шлюби укладалися здебільшого

серед вищих верств населення та були пов'язані передусім із прагненням породичатися, зрівнятися зі шляхтою – тому й не дивно, що вони не мали підтримки серед простолюду. Відомо також, що міжнаціональні шлюби були пов'язані передусім з «прагненням отримання привілеїв, якими користувалася шляхта польських земель» [див.: 110].

Відтак бачимо прагнення Сербина долучитись до з'єднаної не так кривдою, як духовним, трансцендентним зв'язком великої родини – навіть кривдою, силоміць. Паралельно спостерігаємо за готовністю Мар'яни до зречення роду і себе самої заради кохання до чужинця: «Зроблю для тебе все, чого ти хочеш: вирву своє серце, потеряю совість, занехаю сором, не пожалію кривного брата, не пожалію старої матері і вчиню страшний гріх... Земля мене тоді не прийме...» [52, 42]. Слова «Щоб тебе сира земля не прийняла», звернені до людини, були найстрашнішим прокльоном у давнину і залишаються ним у наш час. Далі бачимо імпровізований самовільний обряд зречення роду: «Прощай, брате! Не сестра я тобі, прощай, мамо, прощайте, подруги! Прощайте, добрі люди! Сербине, твоя я!.. Навіки!.. Навіки!!.» [52, 43]. Тут простежується відгомін старовинних весільних обрядів, коли молода символічно прощалася з батьками, відокремлювалася від своєї родини і входила до нової. Прикметно, що Мар'яна, крім членів родини, прощається і з «добрими людьми». Тобто соціум підсвідомо постає великою родиною, переступ через архаїчні закони якої веде до автоматичного виключення з неї: «Як зберуться старі козаки, то вже тут і закон козацький... А знаєте, як він за такі діла кара...» [52, 52].

Подібне зречення себе й родини заради кохання до людини чужого племені є, можливо, впливом гоголівського інтертексту: подібна ситуація є у повісті «Тарас Бульба», де молодий Андрій зрікається своїх родичів і друзів, своєї нації заради доньки провідника ворожого війська [70, 203]. Слід згадати, що не лише М. Гоголь, а й романтики першого покоління вирішували конфлікт, ставлячи героїв у крайні життєві ситуації.

Прадавня істина «Хто зрікається людей – того й люди зречуться»

знаходить підтвердження в репліці Сербина до Мар'яни: «Що ти наробила! Я не хотів, щоб ти отруїла його; я хотів запевнитись, чи ти справді так любиш мене! <...> Тепер ти не людина, ти дуже ката! Отруїла ти рідного брата, то і дружину (*тобто чоловіка – А. Б*) отруїш! Тепер і дивитись не слід на тебе!.. Геть!..» [52, 49]. Сербин, залишивши Мар'яну, яка зріклася всіх і всього заради кохання до нього, видає нещасну дівчину на суд громади, сам же тікає з села. У цілому ж сюжет, ґрунтуючись на християнській концепції, згідно з якою всі люди (зокрема християни) є братами та сестрами у Христі, актуалізує архетипну тему братовбивства Каїном Авеля.

«Прокурором» Мар'яни, виконавцем давніх законів, дотримувачем старовинних звичаїв виступає старий козак Корж, який виголошує гнівну промову: «Ще не чув я нічого такого на своєму віку! Бач, до чого дожились славні козацькі діти! Псується, псується козачество. Що ж буде далі, коли розведеться багацько таких пекельних душ? Коли сестри зводять братів, то далі начнуть діти зводити батьків та матерів, жінки чоловіків, матері дітей! <...> Людським судом розсудить її, як судили таких наші діди і прадіди. <...> Сором, сором усьому козачеству, що між його щирими дітьми найшовся такий виродок! Тепер люта година: багацько нашого лицарства гине од ворожих рук – що ж буде, коли і свої рідні начнуть губити їх? Хто <...> захистить наших дітей, жінок, матерів од ворогів? <...> Так хто се тебе, батькова дочко, учив такому ділу? Чи батько, чи мати? <...> Де в тебе серце, де в тебе Бог тоді був, як у тебе рука піднялася на свою рідну кров? <...> В тебе ж стара мати – чом ти хоть до неї жалю не мала? <...> Нема в тебе серця – не буде і у нас його до тебе!.. А ви, дівчата, <...> кого жалієте? Це і вам сором, що між вами виросла отака людина!» [52, 53–55]. Підтримує його й Мар'янин дядько, старий козак Іван Кардаш: «Не ждав я, небого, щоб ти, такого чесного батька і матері дочка, дійшла до сього! <...> Усі твої діди і прадіди були славними лицарями і чесними людьми, ти одна <...> обезчестила свій славний козацький рід!» [52, 55]. Як бачимо, у цьому епізоді наявні два виконавці ролей «судді» і «прокурора», яким несміливо

намагається протистояти третя особа – ще один старий козак, Люлька, «адвокат» у сцені: «Знаєте, що я скажу, панове! Пустім її, хай її Бог судить... Вона і так уже покарана...». Проте «судові виконавці» лишаються неблаганними: «У нас єсть закон дідівський – не ми його поставляли, не нам і ламать його! На те і закон, щоб серцеві не потурать: серце всегда успіє одмякнуть» [52, 56]. Корж, обурений тим, що між козацькими дітьми «найшовся такий виродок» як Мар'яна, соромить її подруг, які шкодують її. Тут знову бачимо опис народу як єдиної великої родини, що відповідає за кожну свою дитину; якщо вона скоїть ганебний вчинок (і для виконавця, і для його роду) – її видають на людський суд, гірко втішивши одне одного словами: «Будем старими сиротами доживать свого віку» [52, 56].

Сюжет п'єси «Чарівниця» показує, що на ранньому етапі свого творчого шляху Степан Васильченко тяжів до мелодраматизму в дусі І. Карпенка-Карого, до «романтики жаху», елементом якої є загибель героїв (у цьому випадку – отруєння брата сестрою). Терміном «романтика жаху» користувався Д. Чижевський, зокрема згадуючи Тимка (Томаша) Падуру, що змальовував козацтво, за твердженням дослідника, в подібному стилі [238]. Незважаючи на те, що українські класичні мелодрами з народного життя загалом мають романтичне забарвлення, драма «Чарівниця» замість канонічного для мелодрами щасливого фіналу, коли автор відкриває «грішному» протагоністові шлях до розкаяння і спасіння, має трагічний фінал, що можна пояснити романтичними тенденціями. Також Степанові Васильченкові притаманна міфологізація загибелі героя – як, наприклад, у п'єсі «Кармелюк», де причини відходу головного героя зі світу не називаються прямо. У «Чарівниці» перед засудженням із Мар'яни знімають вінок та розплітають їй коси, «як подобає відьмі»: «Не подоба тепер тобі в вінку ходити, вінок носять непорочні дівчата, а ти навіки честь свою згубила» [52, 55] (тут Мар'яну можна ототожнити з ангелом, який після падіння втратив німб). Як будь-яка мелодраматична «жертва», Мар'яна опиняється цілковито беззахисною. Створюється напружена атмосфера при

характеристиці сцени приготування її до страти – але нема й натяку на те, який саме присуд було виконано над героїнею п'єси: «спалить і попіл по вітру розвіять», «на шибеницю», «ясиновим колком прибить». У намірі спалити грішницю спостерігаємо відгомін язичницьких жертвоприношень – саме таким чином приносили в жертву Молоху молодих дівчат: у давнину цей ритуал вважався шлюбом дівчини з божеством. Пізніше звичай спалювання поширився як кара за жіночу невірність або зраду, але й тоді зберігав усі риси язичницького жертвоприношення. Перед стратою Мар'яну вирішують «смолою вимазати, та ще й пір'ям присипать», після чого «рвуть на ній одержу, мажуть дьогтем» [52, 56–57] – тобто карають як покритку. Ці стислі репліки передають напружений стан юрби, яка під масовим психозом із нетерпінням чекає завершення дійства. Щоб досягнути високої емоційної напруги, Степан Васильченко немовби розтягує час, описуючи розправу над Мар'яною. У розв'язці п'єси бачимо кінцівку, дуже поширену в багатьох драматичних сюжетах (як-от, наприклад, у «Страшній помсті» М. Гоголя) – зло карається ще більшим злом.

У п'єсі зустрічаються відгомони часів деревопоклонництва. Як вже згадувалося, Іван, відмовляючи Сербинові у прийнятті до козацького товариства, дає йому настанову: «Іще знай, що як углядим тебе, що будеш назирці іти за нами, то не здивуй: на першому дубові повісим!..» [52, 18]. На початку п'єси оповідається про дівчат, що силою чарівної метаморфози зробилися тополями [52, 12]; також Сербин розповідає Мар'яні про молоду чарівницю, що по смерті зроста каліною [52, 35-36] (такі мотиви простежуються у творах Я. Щоголева, Лесі Українки) – тобто в цій п'єсі автор згадує основні рослини, які для наших пращурів були священними. Аналізований «дендрарій» знаходимо й в одноактвці «В холодку», де літній поміщик Платон Гаврилович звертається до покритки Федори словами: «Мабуть, як умреш ти, Федоро, то не скаже вже душа, що в пеньку жила» [52, 135]. У цілому ж символіка дерева, пов'язана з вірою у вічний поворот і відтак у безсмертя («світове древо»), в українському фольклорі й

романтичній літературі має дуже багату традицію.

На початку «Чарівниці» головна героїня, козака сирота Мар'яна Кардашиха, задаючись питанням «Чого ж мій вінок потонув?.. Може, я справді родилась великою грішницею?..» автопрезентується як особа, спізнана з потойбічним світом від раннього дитинства: «Давно колись, розказують, через наше село переходив один волох-характерник і побачив мене; я тоді була маленькою, ще сиділа у матері на руках, подививсь він на мене та й каже матері: дуже вродлива буде в тебе дочка, та не буде їй долі; зробиться вона великою грішницею і багацько горя принесе тобі...» [52, 8]. Пророцтво перехожого характерника здійснилося: Мар'яні судилося стати вбивцею свого брата і відповісти за злочин перед громадським судом. Подібні квазіромантичні сюжети у добу постреалізму можуть бути витлумачені як належність Степана Васильченка до запізнілих романтиків.

Мар'яна більше приміряє на себе роль відьми, аніж є такою насправді, проте людський поговір приписує їй магичні дії, перетворення на тварин тощо [52, 50-51]. Такі ж учинки приписуються й Сербинові, який підштовхнув Мар'яну до братовбивства; подібні звинувачення на його адресу виправдовує опосередкована характеристика Мотрі з I дії: «Хіба ти не знаєш, що там, відкіль він родом, усі люди чарівники та чарівниці» [52, 30].

У початковій сцені Мар'яна біля води лякає своїх подруг народною піснею, яку, за повір'ям, співають народжені на землі русалки, коли виходять з води на Зеленому (Русальному) тижні:

Мар'яна (за куцями). Ух, ух, солом'яний дух, дух!..

Всі. Русалка! (Пориваються бігти.)

Мар'яна (виходить).

Мене мати породила,

Нехрещену положила... [52, 8]

Мар'яна, як «козака донька», охрещена, проте самопрезентація як «нехрещеної» говорить про її прагнення, хоча б і несвідоме, до виходу з-під Божої опіки. Очевидно, подібна акція є лиш проявом ампула, занадто епатажного для дівчини з козацького роду. До честі Мар'яни, вона, як і

належить козачці, позиціонує себе як людину безстрашну навіть перед потойбічними силами – коли подруги застерігають її від перебування біля води в Купальську ніч, Мар'яна відповідає: «Ну так що ж, як русалки? Я б їх скоро загнала в очерет! Гілляку одчახнула б та й погнала б, як гусей до води» [52, 9]. Подібну силу духу виявляє й Марта з п'єси «Недоросток»: «Од лукавого хрест маю, а од лихого чоловіка чумацька люшня лежить у возі» [52,109].

Проте, як виявляється, бажання Мар'яни мати магичні здібності не є порожніми словами. В обіймах Сербина вона в розпачі вигукує: «Мамо, мамо, чом не породила ти мене чарівницею?!» [52, 34]. У відповідь Сербин повчає Мар'яну: «Чарівниці не родяться, а навчаються, живучи на світі» [52, 34], на що та відповідає: «Слухай, любий чарівниченьку, научи ж мене чарувати, тоді я тебе так зачарую, що ніколи не покинеш мене!» [52, 35].

Подібні прагнення декларує героїня п'єси «На перші гулі» Олена, що готується до дівування:

Олена. (Після паузи, жартівливо.) Мамо, мамо, навчіть мене чарувати!

Василина (здивовано). Як ти сказала? Чи ти в своїй льолі, дівко! Що це в тебе мати чарівниця яка чи відьма?... Дивись, що вигадала, вражого виводу дитина!

Олена. Та ви ж таки, може, од старих людей що-небудь чули.

Василина. Старі люди, дочко, багато дечого накажуть, та хіба всьому тому і віри йняти? А я так думаю – коли в тебе ні вроди ні вдачі, то й чари не допоможуть [52, 59].

Якщо наміри Олени – дівчини, що зростає в традиційній селянській родині, – наражаються на рішучу, підкріплену змістовними аргументами відсіч материнського раціоналізму, то Мар'яна, вільна від контролю матері, яка й сама вдається до ворожок, здобуває свободу дій. Вичерпну характеристику Мар'яні дає Сербин: «Вона така скажена дівка, що і ціле пекло не вдержить її, коли що задумала» [52, 23]. Подумки будуючи плани щодо її остаточного зваблення, Сербин промовляє: «А Мар'яна чортівськи така гарна! ... Коли б який чорт не збив її! Усе діло піде тоді к бісу» [52, 24]. Взагалі Сербин надто часто, зокрема в монологіях, вдається до згадок про чортів та бісів, що було неприпустимим для християнина козацьких часів,

проте пістету до згадуваної нечистої сили Сербин не має, вбачаючи прояви її дії навіть у сторонніх перехожих: «Видно, зарані прийшов я, лучче б було, якби мене менше бачило, а то всякий якимсь чортом дивиться» [52, 24]. Проте згодом герой апелює до протилежної сили: «Господи, як я зрадів, що ти прийшла-таки!» [52, 32]. Підмовляючи ж Мар'яну на отруєння Олекси, Сербин запевняє її: «Я найду там *(на батьківщині – А. Б.)* такого чарівника, що він заморозить тебе і нічого ти не будеш чути на своїй душі» [52, 41].

У розмові із Сербином Іван, висловлюючи невдоволення манерою спілкування молодика, виносить вирок: «Молодий ще ти, козаче, а, видно, сім чортів засіло уже в животі» [52, 24]. У Новому Заповіті є згадка про те, що Христос вигнав був сімох демонів з Марії Магдалини, і саме їй він з'явився найперше після воскресіння, «уранці дня першого в тиждні» [Мк 16:9]; утім, число сім було відоме як сакральне і до Христа. Сама ж Мар'яна після скоєння гріха братовбивства має шанс тільки на фатальний фінал – це їй дає зрозуміти Іван: «Не жди собі помилування, бо то не люди – закон людський покарає тебе... Суровий закон... Він не знає милосердя, він не має серця. ... А там... *(показує на небо)* там милосердний простить тебе, нерозумную дитину, не осудить тебе... Він заспокоїть і привітає твою ізмучену душу... Він добрий... Через людську кару, може, минеш ти страшної кари небесної...» [52, 56]. На громадському судищі старий козак Корж риторичними питаннями до громади дає ясно зрозуміти, що на помилування отруйниці чекати не доводиться: «Панове! Розсудіть самі: чи слід милувать того, хто <...> проклятими чарами звів у домовину славного лицаря без сповіді святої! Чи єсть у неї душа? Чи єсть у неї Бог в серці?» Та передусім Коржа цікавить інше: «Хто буде боронить <...> нашу святу віру?» [52, 53-54].

Щоб не згущувати фарби в картині суду над Мар'яною, автор надає їй адвоката – старого козака Люлька, про що йшлося вище. Також автор намагається дати Мар'яні бодай невеликий шанс на реабілітацію згідно з новозаповітною «благодаттю», однак зрештою веде свою героїню, сумирну і

впокорену, на ешафот, судячи її за старозаповітним законом: «Чарівниці не залишиш при житті» [Вихід 22:17].

Заголовок п'єси «Чарівниця» не доводить, що автор засуджує все пов'язане з магією, ворожбою і т. п. У цій п'єсі показано картину старожитнього буття українців, де християнство є побутовим, далеким від високих сакральних сфер і наближеним до звичайного обрядовіства. Подібні явища можна пояснити тим, що церква, приходячи до різних народів, не відкидала цілковито їхні язичницькі обряди, уникаючи прямої конфронтації, а намагалась їх християнізувати, надати їм іншої інтерпретації. Усі язичницькі традиції, які супроводжують наші свята (обереги, замовляння худоби, примовки тощо) надзвичайно міцні. Магічні ритуали, які вже тисячами років живуть поряд із християнством, не можуть відмерти; за цих умов дуже важливо не розминутися з вірою в єдиного Бога і не повернутись у язичництво. Навіть сакралізовані акценти релігійних обрядів можуть послужити не наближенню, а віддаленню від Бога, зашкодити чистоті віри. Персонажі «Чарівниці» шукають допомоги не лише через церковні обряди. Так, наприклад, коли Олекса пішов із іншими молодими козаками в похід, Мар'яна згадує, що «мати уже почали за Олексою журитись, по ворожкам та знахоркам кинулись» [52, 27]. Фактично ворожки здатні «посіяти в людях страх, занепокоєння майбутнім, підозри до своїх ближніх, а понад усе – зневіру до Бога, відвернути від розуміння, що всім керує саме Він. Вони стверджують, що навколо багато злих людей, і вони можуть нашкодити, наврочити, звести і т. п. Тобто, сіють у людині сумнів у Божій силі і відвертають її від думки про те, що причину своїх проблем потрібно шукати не ззовні, а у власній гріховності і браку віри» [199].

Дійові особи п'єси, вдаючись до послуг знахарок, намагаються отримати ратифікацію своїх дій посередництвом молитви:

Параска (з жахом). Господь з тобою, моя дитино! Ти, знать, нездорова, в тебе голівка болить. Кажі, доню, болить?

Мар'яна. Болить, мамо!

Параска. То ляж та заспокійся; чи не пороблено, борони Боже, чого! Ляж, доню,

засни, а я тим часом збігаю до баби Королівни та випрошу у неї такого зілля, та змию тобі голівку, то і оп'ять будеш здорова. Ляж, доню, ляж, дитино моя, заспокій і себе і мене... (Іде.) Господи, заступи її від усякої болісті! [52, 40-41].

Як бачимо, збираючись до ворожки, Параска все-таки благає Бога про допомогу. У її образі показано людину, яка номінально визнає себе християнкою, проте насправді мало вірить у присутність Бога в її житті, начебто не даючи йому впливати на своє життя.

Персонажі п'єси закликають Бога в поміч у суто межових ситуаціях – так, наприклад, сакралізованості набуває діалог молодого козака, який збирається в похід, зі своєю нареченою:

Парубок. Дожидайся мене та молися Богу...

Дівчина. Буду молитись, щоранку, щоночі... <...>

Парубок. Годі, голубко, не плач, Бог поможе [52, 22].

Проте коли дівчата всі разом виряджають козаків на війну, вони проводжають їх побажанням: «Прощавайте, соколи наші... хай Бог вам помагає; ... Нехай вас сонце не пече, нехай вас дощі не мочать, нехай вас море не топить, нехай вас пуля не візьме!..» [52, 23]. Подібні замовляння-обереги в подальших п'єсах Степана Васильченка з'являються вже у вигляді застільних тостів. Так, наприклад, у «Недоростку», «ті, що п'ють, приказують»:

– Роди, Боже, на всякого долю.

– Роди, Боже, жито-пшеницю, дітей копицю.

– Пошли, Боже, здоров'ячка та з неба дощ, та хліб, та цвіт, та всячину [52, 103].

У версії драми «Кармелюк» на три дії «гості п'ють до Кармелюка, примовляючи»:

– За ваше, отамане, здоров'я! Пошли, Боже, вам вік довгий, а за вами, може, й ми не загинемо.

– Поздоров, Боже, отамана, то може й та голота дождеться чогось кращого [52, 180].

У чотириактній редакції драми Розум вітає свого кума Кармелюка з іменинами такими словами: «Дай же, Боже, вам, куме, щастя і здоров'я і вік довгий. Щоб довго жили ви на світі, бідних людей святою правдою

звеселяли» [52, 421].

П'єса «Чарівниця» містить декілька конфліктів замість єдиного, який надавав би творові більш монолітної композиційної цілісності. Конфліктні ситуації протягом твору виникають унаслідок протистояння неприкаяної самотності (Сербин) козацькому братерству (молодий козак Олекса та його побратими) та громадсько-патріархальному ладові (мешканці безіменного козацького села), згубної самовтрати (Мар'яна) – родовій взаємодопомозі (родина Кардашів – удовиця Параска, Олекса, дядько Іван); переступу законів (Мар'яна) – суспільно-родовому правосуддю (селяни та старі козаки). Зрештою, конфлікти, які від початку видаються малозначущими через свою локальність, переростають у змагання двох світоглядів на рівні «свідоме проти несвідомого».

Як зазначає Ж. Ящук, важливим є вивчення присутньої у художніх текстах естетики екзистенційності. Дослідниця пропонує класифікувати на підставі результатів аналізу зрізу тексту якісні та структурні особливості категорій втіленої в художній генотекст твору екзистенційної естетики за такими пунктами:

1) ліричний герой, сповнений авторського трагізму й можливості бути в даному сюжетно-композиційному оформленні; якісна характеристика образу перебуває в цілковитій залежності від буття-сюжету і ґрунтується на двоєдності взаємного переходу «Я – внутрішнього» і «Я – зовнішнього»; дослідження образу ліричного героя відбувається в напрямку від форми до суті;

2) структурно-композиційною основою текстури виступає буття-сюжет, буття-ситуація, буття-переживання; дослідження буття-сюжету відбувається в напрямку від сутності до форми;

3) екзистенційно-естетичний характер конфлікту проявляється в його внутрішній динаміці й діалого-монологічній формі. Авторська присутність зумовлює значний вплив на якісні особливості буття-сюжету, обмежившись авторською «ідеалізацією» і його заданістю [258, 8].

Застосовуючи запропоновані маркери, наголосимо: зумовлений неординарністю характерів дійових осіб драматичний конфлікт «Чарівниці» має соціальне підгрунття, проте суть перебуває у компетенції загальнолюдської морально-етичної сфери. «Сповнена авторського трагізму» лірична героїня – молода дівчина Мар'яна, козацька напівсирота, яка виконує винесений коханцем смертний присуд рідному братові, – не стільки позбавлена можливості бути в заданому сюжетно-композиційному оформленні, скільки поставлена в ситуацію морального вибору між добром і злом. У межовій ситуації їй доводиться обирати між архаїчними родовими традиціями та власним щастям на чужому горі. Художньо-соціальне дослідження проектується у площину філософії, у загальнолюдський морально-етичний вимір. Зло в особі протагоніста у фіналі покаране, однак цю кару навряд чи можна назвати перемогою добра.

Особливості реалізації екзистенціалістської філософічності в художньому тексті виявляють себе в процесі герменевтичної інтерпретації концепції модальності позиції індивіда (ситуаційної етики). У художньому тексті філософська концепція зазнає специфічних змін:

1) неповторюваність і неконфліктність ситуації, стосовно якої розглядається критерій цінностей; автор скільки завгодно може повторювати ситуацію; конфліктність ситуації зберігається у зв'язку з тим, що саме вона постає рушійною силою буття-події;

2) постійна зміна позиції стосовно ситуації; у тексті: зміни обумовлені авторським задумом;

3) постійна напруженість від усіх зовнішніх об'єктивних вимог; ліричний герой постійно перебуває в стані переживання; у поетичних творах переживання набуває характеру сюжету – воно і є основним наповненням екзистенційної естетики; об'єктивний характер вимоги набуває суб'єктивно-об'єктивної якості завдяки авторській присутності [258, 9-10].

Дослідження п'єси «Чарівниця» з подібної точки зору стимулює до припущень щодо примноження конфліктних ситуацій заради уникнення

повторюваності останніх. Так, наприклад, Сербин, якого можна охарактеризувати як «конфліктоцентричну» постать, каталізатора сюжетних процесів, залучається не лише до відкритих протистоянь із Мар'яною [52, 49], Олексою і його побратимами [52, 18], а й до заочних конфліктів, коли він, викликаючи на себе хвилю чужого гніву та осуду, не бере участі в перебігу подій у видимий спосіб (за приклад можна взяти відгуки діда Івана та молодиці [52, 25]). Не відмовляючись від наведених вище висловів щодо мінімалізації авторської участі в «Чарівниці», припускаємо, що автор усуває Сербина з презентованого простору, щоб не викликати в глядача зайвих негативних емоцій на адресу зазначеного персонажа. В інших ситуаціях Сербин сам, у монологічний спосіб, конфліктує зі своїми опонентами, вилученими автором з поля зору, зокрема з Олексою та Мар'яною. Зрештою, у кульмінаційному моменті (повернення Олекси з походу та отруєння його Мар'яною) Сербин зрікається Мар'яни, що залишила всіх і все заради кохання до нього, і тікає з села, перед цим видавши нещасну дівчину на суд громади.

Таким чином, сюжет п'єси Степана Васильченка «Чарівниця», побудованої на глибокому психологізмі гостроти зіткнень суперечливих людських почуттів, розвивається надзвичайно швидко й напружено – все відбувається динамічно, над вчинками герої довго не роздумують. Це зумовлене спрямованістю драматизму п'єси не стільки на передачу подій, скільки на сильний психологічний ефект – емоційне потрясіння, глибоке душевне переживання, що задля підсилення ліричного струменя згодом використовується з сугестивною силою. Авторська присутність у творі фактично знівельована. Перед глядачем постає цілком самостійний мікросвіт, життєдіяльність якого здатна функціонувати за власною інерцією. Відчутний вплив автора лише в розподілі часових точок п'єси, коли перебіг подій кожного акту рухається «від» і «до» за чітко окресленою траєкторією.

2.3. Сакралізація постаті й чину народного героя у драмі «Кармелюк»

Після драми «Чарівниця» у творчості Степана Васильченка відбувається відхід від романтичної ідеалізації минувшини на користь психоаналізу ключових персонажів. Така зміна пріоритетів для письменника зумовлена інфантилізацією сучасного йому суспільства, перейнятого передчуттям катастрофи відкинення від родинно-родової культури в умовах неминучих соціополітичних зрушень на початку ХХ ст.

Творчість Степана Васильченка зазнала впливів українського екзистенціалізму, який має дуже близьку до західної, але самостійну й оригінальну філософську концепцію, що ґрунтується на особливих ментальних рисах українського народу. Проблема екзистенційної сутності людини є багатоаспектною і багатоликою. Розкриваючи її, драматург зосередив свою увагу насамперед на цінності феномену життя. Проблема людини та екзистенційності її буття вирішується у проекції на самоаналіз автором екзистенційності свого життя і на розкриття екзистенційності людського єства у річищі життя народу. Це було справді нове бачення людини, її світогляду і життєвої місії, характерне для подальшого розвитку драматургії Степана Васильченка.

Екзистенційна концептуальність тексту визначається шляхом порівняння теоретичних постулатів філософської концепції з результатами герменевтичної інтерпретації текстів. Таким чином визначається «правильність», одночасно пов'язана з істинністю системи знання. Поняття істинності і правильності існують не відокремлено одне від одного: разом з оцінкою правильності авторського прийому або способу в процесі герменевтичного аналізу здійснюється порівняння з тим теоретичним змістом, який передбачає філософська концепція. У процесі інтерпретації перевіряється наявність тотожності між теорією об'єкта і самим об'єктом. Отже, якщо принципи дії ведуть до виникнення «змісту» екзистенційної концепції, то їх можна вважати елементами екзистенційно-художнього

методу.

З позицій трагізму, ініційованого внутрішніми психологічними конфліктами дійових осіб, а також протиставленням громадського та індивідуального буття в жахливих умовах національного і соціального гноблення, створено п'єсу «Кармелюк», яка має три редакції – чотири- (1918), одно- (1924) й триактну (1927); навряд чи можна однозначно стверджувати, що якась із них є «канонічною»). У цьому творі Степан Васильченко надає протагоністові повноваження носія євангельських істин і виконавця Божого суду. Свою місійність головний герой, повстанський отаман Устим Кармелюк розкриває на побаченні з дружиною Марусею в чотириактній версії драми. Спочатку вона намагається наставити чоловіка на шлях істини: «Ти б же думав іще й так: як не є на світі, то на те ж божа воля. Одним Бог судив панувати, другим горювати, робить на них – не нам же знати божі діла. А може, воно ще й гріх ото іти проти божої волі? Може, Бог ото й карає тебе за те. Ти думав про це?» Проте Кармелюк розбиває надії дружини: «Думав я, Марусе, багато думав – всі шляхи од самого Сибіру засіяні моїми думками. І не бачив я кари божої тут на людей, не було за що їх карати, но лиш велику кривду панську, що самі давно Бога забули» [52, 413]. Усвідомлюючи своє становище, ватажок повсталих селян посилається на волю Бога, який зробив його знаряддям у своїх руках: «Може, на те дав мені Бог і силу і красу, щоб правди добувати. Дав мені Бог силу і розум, щоб неправду розбивати, дав мені красу мою велику, щоб мене, розбійника, люди не боялись. А щоб не зазрили мені люди, послав мені мою долю нещасливу» [52, 413]. Кармелюк, розчарувавшись у можливостях принести на свою батьківщину мир, готується нести меч: «Тепер одна в мене тільки думка лишилась, одна у світі дорога (з ненавистю): буду розбивать, буду плюндрувать, буду ногами неволю топтать, буду крадене добро людське гвалтом однімать, бо другого рятунку не сподівайся нізвідки, та й його не буде! У їх сила, у їх право, але мені Бог допоможе, бо не за свою тільки кривду я іду на них, але за кривду всіх бідних людей. Я не маю долі, але хто

її має?» [52, 414-415]. Зрештою, він рішуче позбавляє дружину будь-яких можливостей повернути його до тихого родинного життя: «Сам Бог поставив мене на цю дорогу, і ти не збивай мене даремне, бо то буде гріх!» [52, 415]. Тут простежуються паралелі з євангельським сюжетом суперечки Ісуса з апостолом Петром: «Із того часу Ісус став виказувати Своїм учням, що Він мусить іти до Єрусалиму, і постраждати багато від старших, і первосвящеників, і книжників, і вбитому бути, і воскреснути третього дня. І, набік відвівши Його, Петро став Йому докоряти й казати: Змилуйся, Господи, такого Тобі хай не буде! А Він обернувся й промовив Петрові: Відступися від Мене, сатано, ти спокуса Мені, бо думаєш не про Боже, а про людське!» [Мт. 16:21–23].

Навіть попри те, що драма не передбачає широких описів, драматург у притаманній йому манері протягом всього твору подає образ Кармелюка лише за допомогою основних штрихів, яких вистачає для формування характеристики персонажа у читацькій і режисерській уяві.

У драмі відображені історичні події повстанського руху на Поділлі 1813-1835 проти національного й соціального гніту. Фактично у творі сценічно презентоване не саме кріпацьке повстання, а його трагічний кінець – розправу над Устимом Кармелюком.

Популярність Кармелюка у фольклорі (перекази, пісня «За Сибіром сонце сходить» тощо) пояснюється тим, що він був неординарною постаттю, тісно поєднував персональну боротьбу і широкий рух проти російського дворянства та польської шляхти в Літинському, Летичівському й Ольгопільському повітах. У загоні Кармелюка були не лише українці, а й поляки та євреї; усі вони на очних ставках і допитах ніколи не зрадили Кармелюка, за що каралися й були вивезені до Сибіру. Кармелюк був відомий як людина, що могла знаходити спільну мову будь з ким у прямому сенсі: він доволі добре знав російську, польську мову та ідиш. Ці історичні дані про народного героя Степан Васильченко в художній формі подає у своєму творі.

Отаман Устим Кармелюк постає у п'єсі уособленням незнищеного волелюбного народу. За текстом твору ім'я головного героя в офіційних документах записане як «Августин», рідні та близькі звать його Устимом; насправді в різних документах (метриці, церковній книзі, судових актах тощо) він зафіксований під різними іменами – Устим, Августин, Севастіан, Юстиніан і т. д., сам себе ж він полюбляв називати Василем Гавриленком. Ця багатоіменність не наводиться у п'єсі Степана Васильченка, однак для драматурга вона була допоміжним чинником у створенні легендарно-казкового ореолу довкола постаті ватажка. Про нього складено пісні, легенди, перекази, співанки, прислів'я та приказки, створено літературні й малярські твори, основна кількість яких з'явилася у зв'язку з прагненням знати історію України, з зацікавленістю українською антикріпаччиною та її найвідоміших представниками. Образ Кармелюка відобразили у своїх творах Марко Вовчок, М. Старицький, В. Кучер та ін. Зразки фольклору про народного героя збирали М. Костомаров і Т. Шевченко (останній назвав його «славним лицарем»).

Над створенням образу протагоніста автор працював наполегливо – їздив на Поділля, де відшукував та вивчав відомості про народного месника. Степан Васильченко розкрив і показав у різних ситуаціях постать народного заступника. Лейтмотивом твору є пісня «За Сибіром сонце сходить» на музику В. Ржевуського та на слова Я. Комарницького й Т. Падури: рядки з цієї пісні, що фольклоризувалася, правлять за епіграф до незавершеної чотириактної редакції драми. У всіх трьох варіантах герой являє собою сформований характер, витриманий у народно-легендарних традиціях: підкреслюється його розум, сміливість, незвичайна сила, шляхетність – письменник у річищі традицій народнопісенної поетизації ватажка постійно виокремлює його найкращі риси. Як і в фольклорі, біографія Устима Кармелюка прикрашається не просто авторською художньою вигадкою, а навіть і фантастикою, при цьому реальність тісно поєднується з романтикою. У п'єсі Кармелюк постає людиною епохи – він свідомо відмовляється від

родинної ідилії та стає на шлях самовідданої боротьби за волю народу, маючи заслужену підтримку та шану від людей.

Результати аналізу тексту п'єси «Кармелюк» Степана Васильченка дають всі підстави вважати, що автор виконав вимоги до рівнів співвіднесення історії, правди і вимислу (домислу), ступеня перехрещення минулого і сучасного в історичному творі, добору історичних епох та постатей. Про такі вимоги говорить О. Пода, На думку дослідниці, що посилається на І. Нечуя-Левицького, автор художнього (передусім драматургічного) твору, зображуючи минуле країни та її народу, не повинен сліпо та бездумно копіювати, документалізувати історію, нехтуючи правом митця на художній домисел (вимисел); він має виважено і добірливо, зважаючи на ступінь кризовості, трагізму, емоційної і психологічної напруги, конкретного історичного часу, проводити вибірковий аналіз епізодів історії, і внаслідок такої селекції художньо трансформувати найцінніші з них; повноцінна передача історичної давнини неможлива без історичних осіб. Вигадані персонажі, домислені епізоди з минулого життя «мають бути пов'язані з історичною конкретикою, не повинні абстрагуватися від дійсності минулих століть, зафіксованої історичними джерелами»; митець «ані на хвилину не повинен розривати зв'язки між минулим, сучасним і майбутнім», а історичний літературний твір повинен «повноцінно і багаторакурсно відбивати специфіку, а, можливо, унікальність національної історії та національних характерів» [187, 10].

В одноактній версії драми автор знайомить з головним героєм, ще не залучаючи його до дії, у той час, коли шляхетська родина з острахом чекає на появу Кармелюка та його людей у своєму маєтку. Аристократи сподіваються на військо, яке має захистити їх від нападу повсталих селян. При цьому вони ведуть між собою дещо абстрактні діалоги і застигають на одному місці, чекаючи на силу, яка має позбавити їх загроз ворожого доквілля. Ці розмови доповнює оповідь панною Ромою колись почутої від няні легенди про «мусяжевого велетня із залізною палицею», який «роздавав бідним усе те, що

брав у панів», якого «не брала ні куля ні меч» та на якого «якісь люди дожидали» в «льоху чи мурах», де «теж було темно й сумно» [52, 224-225]. Спершу образ головного героя вимальовується перед глядачем у репліках панни Роми: «Суне така хмара, така грізна, що обгортає жах! <...> Людям усе теє байдуже. Ще й сміються, радіють. Це, кажуть, Кармелюк панів іде судити. Понаряджалися, як на свято, волі дожидають...» [52, 224]. Але Кармелюк з'являється перед очі шляхтичів, наляканих тим, що «він сюди крізь стіни прийде – всі його за чарівника мають» [52, 229], не як втілення деструктивної сили – він приходить хоч і на чолі «якогось дивного війська <...> зброя і одяг – все якесь химерне, невидане <...> мороз поза спиною сипле!» [52, 228], проте відносно тихо і спокійно, «закутаний в керею», в образі «невідомого» [52, 229]. Подібна з'ява героя викликає алузію з рядками зі старозаповітної Першої книги царів: «Аж ось переходитиме Господь, а перед Господнім лицем вітер великий та міцний, що зриває гори та скелі ламає. Та не в вітрі Господь. А по вітрі трус землі, та не в трусі Господь. А по трусі огонь, і не в огні Господь. А по огні тихий лагідний голос» [1-а царів 19:11-12].

Схильність Кармелюка до різного роду перевтілень породжувала легенди про його надприродні можливості; крізь призму літературного фольклоризму герой здається посланцем вищих сил. Є свідчення про те, що Кармелюк часто змінював зовнішність – зачіску, одяг, манери; у народних переказах зустрічаються згадки про те, як він перевдягався і в шляхтича, і в жебрака, і в діда-лірника, і навіть в убогу бабусю. У піснях та легендах Кармелюкові приписувалися чудесні властивості, за тими ж переказами, притаманні козакам-характерникам (наприклад, нібито кайдани розсипалися на порох від його подиху) [див.: 120].

У триактній редакції драми головний герой постає у трьох іпостасях. У першому акті він – гостинний господар, який частує гостей на своїх іменинах, дякуючи їм за те, що «не погордували розбійником та його хлібом-сіллю» [52, 180]. У другому акті бачимо його таємничим «невідомим» (згідно

з оригіналом – «Незнакомим»), який тут відіграє роль не командира військового загону, а поміщика, що разом зі своїми кріпаками «втікає від Кармелюка». Проте несподівано виявляється, що «поміщик» є ватажком гайдамаків, які до слушного моменту переховувались у возах із вовною. Тут простежуємо аналогію з оповіданням античних часів про троянського коня [205], або з оповіданнями про козаків, які ховалися від ворогів під водою, дихаючи через очеретини. Загалом же прийом невпізнання є традиційним для мелодрами.

На початку третього акту полонений Кармелюк постає перед глядачами в оточенні конвою, «на землі, увесь упручений ланцюгами <...> змарнений, обдертий» [52, 217]. Тут доречно навести паралелі зі старозаповітним персонажем Самсоном [див.: Суддів 16:21-25]. Кармелюк просить пробачення за всі свої «великі гріхи» в панства, котре радіє помсті, та в простого люду, котрий вибухає гнівом і запалюється прагненням самосуду над пониженим і пригнобленим отаманом. Проте під час сцени панської наруги над простолюдом з Кармелюком стається несподівана метаморфоза: зі своєрідною молитвою – «Господи <...> прости мені, милосердний, але я ... (*сильно*) розбійником був і буду і на суд твій праведний прийду розбійником. Тоді будеш мене судити» – він зриває з себе ланцюги і закликає людей: «Вставайте із землі. Не бийте їм поклони. Не давайте своєї душі в наругу. Я вам наказую: вставайте! <...> Нікого не бійтеся! За вами правда! Не слухайте панів! Не робіть панщини! Скидайте ярма!» [52, 220-221]. Ці репліки лунають із вуст повстанця, який за кілька хвилин до того вмовляв селян слухатись панів, працювати на них і догоджати їм.

В одноактній версії драми Кармелюк в образі невідомого поміщика потрапляє до маєтку шляхтичів; під час бесіди з господарями та гостями фортеці він розмовляє з католицьким священиком, в іронічній формі намагаючись умовити його пробачити давнього кривдника:

Невідомий (до ксьондза). А ви, панотче, за віщо під гнів розбійника потрапили?

Ксьондз. Ми з ним вороги непримиренні спозадавна.

Невідомий. А ви б до його з святим письмом іще звернулися, словом божим усовістили. Чудодійні є слова в тому письмі святому (*декламує*): «Да не зайде сонце у гніві твоєму» [52, 230].

Із цим же перифразом із соборного послання апостола Павла до ефесян – «Гнівайтесь, та не грішіть, сонце нехай не заходить у вашому гніві, і місця дияволові не давайте!» [До ефесян 4:26-27] – Кармелюк, перебуваючи під вартою в ланцюгах, просить пробачення в поміщиці у фінальній дії чотириактної версії драми:

Кармелюк (стомлено). Облиш, пані, за свої гріхи я понесу свою кару. Прости, що заподіяв тобі лихого, забудь... Гріх тримати зло у серці. Сказано-бо у письмі святому: да не зайде сонце у гніві твоєму...

Пані (нахиляє нижче голову, тихіше, з ненавистю). Каятися тепер? Ні, не допоможе! Посхнеш, як трава, згниєш, як колода, з красою своєю в мурах на прикові! На ланцюгах, як собака! [52, 472].

Слова апостола не знаходять відгуку ні в серці поміщиці, ні навіть у серці Божого служителя: «А крім того всього, поміж нами та вами велика безодня поставлена, так що ті, що хочуть, переходити не можуть ізвідси до вас, ані не переходять ізвідти до нас» [Лк 15:26]. Кармелюк не раз виявляє бажання дошукатися правди саме в священнослужителів (зокрема рідного для нього православного обряду) – переважно в тих, що провадять неналежний спосіб життя, до того ж кривдячи вірян:

Кушнірук. Їхав тільки благочинний з Литина, але хлопці звівали.

Кармелюк. Це той, що мідними гривнами людям у спину б'є? Шкода – хтілось би мені запитати його одне слово із святого письма [52, 410].

Зрештою, Кармелюкові випадає така нагода під час святкування іменин, коли очолювані ним повстанці приводять спійманого на дорозі священика. Бранця зустрічають гідно: Кармелюк «встає назустріч», так само «всі встають, уклоняються» зі словами «Благослови, батюшка», у відповідь на що «піп поважно благословляє» зібрання [52, 427]. Цей момент нагадує сцену з Книги Буття, де з праотцем Яковом «боровся якийсь Муж», «і промовив: Пусти Мене, бо зійшла досвітня зоря. А той відказав: Не пуцу Тебе, коли не поблагословиш мене» [Буття 32:25-27].

Далі відбувається гідний уваги діалог Кармелюка з «попом», до якого долучаються інші дійові особи. Отаман отримує від священника ствердні відповіді на питання: «Як пани у бідних людей до нитки одбирають, на себе робить неволять, то це буде гріх чи ні? А для кого ж це сказано, батюшко, чи для всіх людей, чи тільки для бідних?». Після цього він пропонує священникові віддати дві тисячі, які той везе з собою, щоб побратими Кармелюка роздали їх бідним. Проте несподівано «слуга Божий» «несподівано хватає одного й другого за в'язи й розкидає на сторони сильним рухом», «вихоплює з-за халяви здоровенний ніж», і зі словами «А цього не хочете? Думаєте, злякався вас? Знайте, хто підійде, на місці покладу!» «швидко тікає в ліс» [52, 428-429] У цьому випадку автор показує священника більшим розбійником, ніж такими можуть здаватися гайдамаки під проводом Кармелюка.

У версії на три дії схоплений повстанцями священник називається «отець Шуляк». Його характерні риси підкреслюються авторськими ремарками: «огрядний, здоровий піп», «оглядає людей суворим оком», розмовляє «грубо» [52, 185]. У гайдамацькому таборі отець Шуляк поводить себе не як гість, а як господар; попри становище невільника він вичитує Кармелюкові та його людям: «Є мені коли по бенкетах їздити! Іду в Малишки сповідати хвору. Думаєш – сам п'янствуєш та бенкетуєш – то й усі те ж саме роблять. <...> А ви? Робочого дня, коли всі чесні люди на праці, походилися на цей нечестивий бенкет? Та до кого? Що це ви собі думаєте? Що ви робите?». Проте Кармелюк уриває його сентенції: «Паноче, будете казати свою казань у церкві, а в цьому монастирі ігумен я» [52, 185].

У триактній редакції драми до сцени обшуку отця Шуляка гайдамаками автор впроваджує сатиричний епізод, коли замість коштовностей гайдамаки витрушують зі священника «маленький пакуночок» з картами, після чого Кармелюк іронічно запитує панотця: «То чи не по оцих святцях ви ідете сповідати хвору?» [52, 186]. У триактівці від гайдамаків піп замість ножа обороняється пістолем і зрештою втікає від них. У чотириактній редакції

Кармелюк, весело сміючись, каже навздогін тікаючому панотцеві: «От і кажуть: ми розбійники – Бога забули! Ні, правдиві розбійники не ті, що в лісі, а ті, що в церкві в золотих ризах лукаво Бога вихваляють. Він п'ять розбійників сам покладе» [52, 429]. Через наявність подібних сцен у творах Степана Васильченка може здаватися, що вони мають антиклерикальне спрямування.

Екзистенціально-філософську констатацію Кармелюка, висловлену в народному дусі, лише сатиричне забарвлення відрізняє від викривальної промови Христа на адресу неправедних суддів і народних вчителів: «Горе ж вам, книжники та фарисеї, лицеміри, що перед людьми зачинаєте Царство Небесне, бо й самі ви не входите, ані тих, хто хоче увійти, увійти не пускаєте! <...>, що вдовині хати поїдаєте, і напоказ молитесь довго, через те осуд тяжчий ви приймете!» [Мт. 23:13-14]. Провідною для майже всієї п'єси може бути інша Христова наука: «Горе ж вам, багатіям, бо втіху свою ви вже маєте. Горе вам, тепер ситим, бо зазнаєте голоду ви. Горе вам, що тепер потішаєтеся, бо будете ви сумувати та плакати» [Лк. 6:24-25].

У драматичних творах Степана Васильченка простежується перевага компромісного ставлення до традиційної релігії, однак у п'єсі «Кармелюк», як бачимо, це ставлення має тенденцію до упередженості, сатиричної інтерпретації й навіть осуду. В автографах Степана Васильченка зберігся план ненаписаної п'єси «Остання труба» («Страшний суд»), де в переліку дійових осіб Автокефалія наводиться разом з Чудесами, Трубою, П'яничкою, Свиною, що випила самогону, та Антихристом, що не боїться попів; визначення решти персонажів не має конкретики («Одна або дві сестри» та «Дід або баба») [18, арк. 5]. У тому ж автографі зустрічаємо кілька реплік із незакінченої п'єси «День судний», яка мала на меті осуд «грішних святих отців» і занепад суспільної моралі (кому точно ці репліки належать – в автографі не вказано): «А в пекарні, кажуть, піп із живої церкви лаївся – в Бога і в Богородицю...» «Он які тепер попи... Позаводили якусь автокефалію... То жива, а то мертва; то слав'янська, а то українська... Ех...»

[18, арк. 2]. Подібні згадки про неморальних священників можна зустріти як у європейській літературі (Я. Гашек, «Пригоди бравого вояка Швейка», фельдкурат Отто Кац), так і в українській (О. Кобець, «Записки полоненого», отець Василій). Першопричину висміюваних явищ Степан Васильченко вбачає в тому, що «нема школи на селі», де «три відьми і п'ятдесят чотири самогонщики» [18, арк. 2], що суперечило його поглядам на сільське вчителювання. Проте причини морального й духовного занепаду українців в умовах боротьби за власне існування на геополітичній карті світу були значно ширшими. «Жива» (або Синодальна, чи Обновленська) церква, що виникла в жовтні 1923 р. в Харкові, мала на меті оновлення церкви та демократизацію управління нею, модернізацію богослужіння, зміну православної догматики, допущення багатозлюбності священників і одруження єпископату, скасування патріаршества тощо. Окрім того, Жива церква виступила за лояльне ставлення до радянської влади, яка визнавала тільки цю релігійну організацію до 1927 року. На самих православних Жива церква не мала великого впливу, проте це не застрахувало її від утисків з боку влади та від часткової ліквідації у другій половині 1930-х рр. [75]. На противагу їй Українська Автокефальна Православна Церква, що відродилася під час національно-визвольних змагань 1917–1921 рр., обстоювала проблеми відновлення засад церкви, які колись відрізняли українське православ'я від авторитарного російського, дотримуючись напрямку українізації церковного православного життя та домагання незалежності від Московського патріархату. Але швидкому вирішенню цих питань заважала як політична нестабільність в Україні та більшовицька агресія проти УНР, так і те, що майже вся православна ієрархія складалась з росіян, які зайняли антиукраїнську позицію. Українізація церкви не лише сприймалася тими, хто визнавав право на життя української культури, рідної мови, рідної пісні, рідних звичаїв і обрядів (до таких людей належав Степан Васильченко), а й імпонувала всім, хто стояв на засадах боротьби з більшовицько-комуністичною диктатурою [146].

Можемо припустити, що письменник обстоював потребу індивідуальної віри в контексті «абсолютної релігії», проголошуючи непотрібність останньої в разі невідповідності його ідеалам. Степан Васильченко своєрідним чином перехоплює естафету боротьби ранніх просвітників проти теології і конфесіоналізму в ім'я збудження чистого релігійного почуття. Він інтерпретує теорію «сродності» Г. Сковороди, спрямовану проти освячення церквою нерівності між людьми, виступаючи проти церковного догматизму, проти класових і кастових привілеїв, в ім'я збереження гуманізму й діяльного характеру любові до ближнього.

Аналіз автографів Степана Васильченка також дозволяє простежити такі його індивідуальні риси не лише як письменника, але й особистості: надконфесійність (у чернетці повної редакції п'єси «Кармелюк» з репліки отця Шуляка «Що ви робите, православні?» слово «православні» викреслено [13, арк. 6]), надія виключно на власний потенціал, зокрема творчий, і сумніви в Божій допомозі, у впливі Божої волі на життєві плани людей (на першому аркуші повної редакції, планів і начерків етюда на одну дію «Листопад» угорі закреслено епіграф «Господи, благослови!» [16, арк. 1]).

Прообраз народної церкви Степан Васильченко змальовує в другій дії чотириактної версії драми «Кармелюк», призначаючи повсталих селян на ролі не лише парафіян, але й служителів цієї церкви: «Густий, давній ліс. Під скелею галявина, на якій нап'ято розкішний намет. В наметі прибирають два розбійники, роблять довгий стіл. Збоку довговічний дуб, до якого привішена ікона; перед іконою горить лампада, внизу під дубом – налою (*Тут знову простежуються відгомони деревопоклонства, про які вже йшлося вище. – А. Б.*). Коло налою сидить кілька душ людей, бідно одягнутих – розбійників. Між ними – Кушнірук, по складам читає книгу. Інші мовчки слухають» [52, 407-408]. Знаковим є те, що Степан Васильченко вкладає у уста Кушнірука євангельську істину про шлях багатого до Царства Божого: «Тогда приступи ко Ісусу нікий юноша багатий і в вопросі його: Господи, что сотворю, да в царство божіе впаду? І глагола йому Ісус...» [52, 408]. Як

бачимо, Кушнірук не докінчує читання уривка з Євангелії. Цим прийомом автор стимулює глядача звернутися до цього місця зі Святого Письма: «І підійшов ось один, і до Нього сказав: Учителю Добрий, що маю зробити я доброго, щоб мати життя вічне? Він же йому відказав: <...> Коли ж хочеш ввійти до життя, то виконай заповіді. <...> Не вбивай, не чини перелюбу, не кради, не свідкуй неправдиво. Шануй батька та матір, і: Люби свого ближнього, як самого себе. <...> Коли хочеш бути досконалим, піди, продай добра свої та й убогим роздай, і матимеш скарб ти на небі. Потому приходь та й іди вслід за Мною. Почувши ж юнак таке слово, відійшов, зажурившись, бо великі маєтки він мав. Ісус же сказав Своїм учням: Поправді кажу вам, що багатому трудно ввійти в Царство Небесне. Іще вам кажу: Верблюдові легше пройти через голчине вушко, ніж багатому в Боже Царство ввійти! <...> Неможливе це людям, та можливе все Богові» [Мт 19:16-26].

У раніших актах Кушнірук постає в ролі адвоката скривджених селян і судді шляхтичів-кривдників. Дивно, але хресне знамення Кушнірука перед іконами і традиційне християнське привітання «Слава Ісусу!» не дисонує з пістолем у руці [52, 403]. Увагу привертає те, що разом із Кушніруком «увіходять двоє розбійників»; ця деталь виглядає як алюзія на прийняття Христом смерті на місці страти між двома розбійниками. Кушнірук у своєму меморандумі до шляхтичів викладає такі їх провини: «В четвер на стрітення, на першому тижні посту, Максиму Губареві без усякої провини усипали ранком 25 і увечері 25 – всього 50 різок. <...> У неділю на тому ж тижні дали Бондарчукові 25 нагаїв, теж, можна сказати, дурно. <...> Петрові Мороці на сорок святих – сорок гарячих. <...> А те, що ви мені ні за що, ні про що, як на тобі господи, вкинули на середохресті, що так острамили перед миром – я вам дарую. Хай вам Бог прощає» [52, 403-404]. Як бачимо, Кушнірук готовий пробачити кривдникам образу, заподіяну особисто йому, проте в обороні чужих прав він є непохитним і не збирається змінювати своє рішення. Зауважимо, що, називаючи дати екзекуції над згаданими селянами, Кушнірук вказує дати конкретних церковних свят; подібне числення днів не за датами

подекуди залишається притаманним українським селянам і досі. Однак у наведеному уривку п'єси автор дає глядачеві нагоду замислитись над приуроченням кари селян до освячених релігійною й народною традицією святкових днів, коли людина має облишити будь-яку працю, присвячуючи вільний час Богові. Натомість пані дорікає Кушнірукові та його побратимам у занедбанні богобоязливості: «Бога ви не боїтеся – берете останнє, жити не буде за що». У відповідь на подібні закиди лунає виважена аргументація: «Ой, пані, пані! Чи вам би ще журиться цим? Зародить Бог хліба у полі – люди вам нажнуть і навозять, і одвезуть, і продадуть, будете тільки готові гроші лічити» [52, 404].

Відлічуючи гайдамакам гроші, пані дорікає Кушнірукові, не вважаючи його справу гідною поважного чоловіка, який колись «на увесь повіт коваль був, заробляв добре... титарем був у церкві» (що пояснює релігійність Кушнірука) [53, 404]; у триактній редакції драми пані також закидає Кушнірукові те, що він «забув Бога. Пішов розбивати» [52, 209]. У відповідь на спробу зачепити за живе Кушнірук, виправдовуючись, промовляє: «Що ж поробите, пані. Самі знаєте, не можна вже жити в людях у злагоді, ніяк не можна. Вже снаги нашої немає... А Бога я й тепер не забуваю» [52, 404]. Натомість у триактній редакції замість самовиправдання Кушнірук у гайдамацьких заворушеннях у вічі звинувачує безпосередньо панів: «Не по правді ви робите» [52, 210].

Степан Васильченко, змальовуючи гайдамаків побожними й мало не праведними людьми, на противагу їм зображує деяких шляхтичів недбалими у релігійних і моральних настановах. Так, наприклад, панич Стась у своїх продемонічних сентенціях опонує своїй сумирній і миролюбній матері:

Стась буркоче собі, свариться, черкає.

– Таракани якісь тобі за шию лізуть, пауки спускаються мало не в рот... гляди, що якась ще жаба вистрибне тобі прямо на голову! Чорт би забрав усіх Кармелюків на світі! (у триактній редакції – «Чорт би забрав того Кармелюка з усім його корінням» [52, 195]. – А. Б.)

Пані. Я ж тебе прошу, як доброго: залиш ти хоч на сьогодні свою дворову звичку,

не черкай хоч сьогодні!

Стась. Що ж це за свято таке у нас сьогодні?.. Ах, я, пак забув, вибач мені, матуню: це тобі сьогодні приспичило підмогоричити пана бога. (*Натомість у триактній редакції Стась обмежується нейтральним «Вибач мені, мамуню, це ж нам сьогодні треба бути в добрій злагоді із паном богом» [52, 195]. – А. Б.)*

Пані. Ой, який ти грубіян, Стасю!

Стась. Я завжди однакий. От мене дивує тільки ця надзвичайна одміна у твоєму настрої: звідкілясь надійшло миролюбіє, якась благодущність та молитовність. А мені справа здається більш простою і ясною: коли немає надії одбитися од розбійника збройною силою, тоді...

Пані. Що тоді?

Стась. Тоді, мамуню, хоч це тобі слухати дуже неприємно, виймай свою заповідну скриньку, наготов червінці, та й будемо собі спокійно дождати гостей [52, 384–385].

У триактній редакції п'єси Стась дає матері ще в'їдливішу пораду: «Набери покірного вигляду і спокійно чекай на ласку вельможного пана Кармелюка» [52, 195]. Викликавши обурення матері – «Це якась звірина – не син! Ти сьогодні неможливий, Стасю, тобі слова не можна сказати», – Стась і собі ображається: «Чого це ви начепилися на мене? Слова не можна мовить. Ну, то й не говоріть – я буду мовчати». Обіцянку панич таки порушує: у відповідь на миротворче прохання пана Душечки «Годі-бо, панове, не змагайтесь. Чи то ж тепер такий час, щоб підіймати змагання?» Стась висміює релігійні обряди – «Посвітимо лампадки, впадемо на коліна», після чого «прислухається до потайних дверей» і виголошує: «А це ж кого ще там чорт несе?» [52, 195]

Немовби з метою применшити згадки про нечисту силу, які в українському народі не схвалювались, у п'єсі постійно лунає християнське вітання «Слава Богу! – Навіки слава!» [52, 180]. Цим же привітанням безіменний старець фактично розпочинає урочистості з нагоди іменин Кармелюка на початку другої дії чотириактівки:

Старець (підходить). Слава Ісусу!

Кушнірук (підводить голову од книги). Навіки слава!

Старець. Здається, що я втрапив, куди треба?

Кушнірук. А вам куди, старче божий, було треба?

Старець (боязко). Казали, що сьогодні пан Кармелюк дає обід для убогих?..

Кушнірук. Так, так. Сьогодні в отамана свято. Сідайте, дідусю.

Старець помалу сідає до гурту [52, 408].

Як людина, вихована в українській патріархальній родині, Степан Васильченко не міг не знати, що в українських церквах після читання уривків із соборних послань або діянь апостолів і з Євангелії священник зазвичай виголошує проповідь, перед цим звертаючись до парафіян привітанням «Слава Ісусу Христу!», на що ті відповідають: «Слава навіки!» У наведеному вище фрагменті п'єси на привітання старця «Слава Ісусу!» відповідь «Навіки слава!» виголошує Кушнірук, який у гайдамацькому загоні певною мірою виконує роль капелана; після короткого діалогу Кушнірук садовить старця до гурту Кармелюкових гостей. Можемо висловити припущення, що цією сценою, як і подальшим викриттям несправедного священника, Степан Васильченко показує необхідність служіння церкви не власним потребам, а народові, його найбільш незахищеним у соціальному плані представникам. Сама ж гостина Кармелюка відсилає до Христової притчі про покликаних і вибраних [див.: Лк. 14:16-24]. Унаслідок своїх дій Кармелюк отримує від одного зі своїх найменших гостей найбільшу похвалу:

Мати (в іншому місці гурту до хлопчика). Ну як, сину, гарно у дяді Кармелюка?

Хлопчик (захоплено). Як на небі! [52, 193].

У чотириактній редакції той же хлопчик розпитується в старших, чи й справді Кармелюк має крила: «Люди гомонять ото – Кармелюк, як птиця літає, то воно собі й узяло тее в голову. (...) Кармелюк дядя – це ж така людина, як і ми. (...) А проте – хто знає: може, і справді літаєте» [52, 424].

Кармелюка, якому малий Петрусь мимоволі нагадує його власних дітей, куми потішають розважливими сентенціями: «Годі, куме, не журіться! Господь милосердний і ваших діток не оставить без долі. <...> Бог їх не оставить. Може, за ваші страждання буде їм щаслива доля, ще краща, ніж іншим» [52, 425]. Незадовго до того куми запевняють Кармелюка у своїх симпатіях до нього з огляду на те, що при своєму «ділі» він не забув про Бога

«і людської не пролив крові»: «А я, куме, скажу вам ще й так: правди добувай, але Бога не забувай. Кому Бог велить жити у світі, хай людина тому не збавляє життя, бо то гріх. Про те Бог знає, нащо держить його на світі, лихого. (...) Ото ж люди кажуть, то, може, й правда тому, що вас і од палі Бог оберігає через те, що людської душі не загубили. (*Рішуче.*) Ні, що б там не було, як би не прийшлося гірко, але нехай уже і Бог вас криє, куме, од того гріха» [52, 423].

Подібну християнську моральність у чотириактівці автор вводить мало не до кожного епізоду. Так, наприклад, один з учасників облави на Кармелюка просить отамана не тримати за це на них зла: «Хай тобі Господь милосердний помагає – ти на нас серця не клади! Не самі вийшли на тебе, неволя вигнала!» [52, 437]; на що за Кармелюка відповідає один з його товаришів, Левко: «Не pomoже підмога, коли Бог не допомагає» [52, 437]. У цьому епізоді Левко бере на себе сміливість стати на захист повстанського ватажка перед громадою озброєних людей. Однак незадовго до того він боявся навіть заговорити з Кармелюком, несміливо та боязко запрошуючи його кумувати:

Левко (боязко виступаючи, вклоняється). Пане Карм... пане отамане... <...> Я до вас... до вашої... (*Збивається.*) <...> Бачте, ми вже чотири роки дожидалися із жінкою... того... та й діждалися <...> сина, пане отамане. То жінка каже, мо', він до нас, до бідних людей... а як я чув... (*Змовкає.*) <...> (*швидко й низько вклоняється*). Прошу вашої милості того... за кума...

Кармелюк. Бач, воно що? Пішов би я до тебе, пане-брате, і за кума, тільки тепер, сам бачиш, часу не маю. <...> Знаєш же що, чоловіче добрий, погуляй ти сьогодні в мене на менинах, а взавтра побачимо – коли удасться, то, може, й на христини до тебе підемо. А хоч мене й не буде, все одно – пиши мене кумом та попрохай попа, щоб він дав сину твому моє імення. То так і будемо кумами.

Левко (*швидко вклоняється*). Дякую вам за вашу ласку. (*Одіходить до людей радісний і схвильований, не надіваючи шапки.*) Ну й чоловік!.. Ну й чоловік!.. Ах!.. І де вже цього чоловіка шукати. (*Витирає сльози.*) [52, 415-416].

Левко, починаючи із цього моменту, майже завжди невід'ємно присутній при Кармелюкові, немов учень. Так, наприклад, коли Кармелюк

вмовляє дівчат-кріпачок, що позашлюбно завагітніли від пана, сміливо народжувати, не боячись труднощів і людського осуду, – «То як, дівчатка, солодкий панський жарт? (...) Ну, а проте – не журіться дуже. Я так думаю, що вашого гріха тут немає. А отого, що вам Бог дає – не соромтеся і не ховайтеся, бо то буде гріх! Вигодуйте їх, то колись іще й хвалитись ними будете. (...) Гріх загубить душу живу, а на світ пустить, то за те вам честь! А оце маєте од Кармелюка на талан. (*Дарує червінцями.*)» [52, 418], – Левко радісно схвалює вчинок свого потенційного кума фразою, яка протягом п'єси лунає вже вдруге: «А що? А бачте?.. Це ж чоловік! Це ж такий чоловік!..» [52, 418]. Втретє Левкове схвалення на адресу Кармелюка пролунає тоді, коли отаман врегульовує конфлікт між гостями, запрошеними на його іменини:

Старець. Куди ж ти лізеш, пся ухо, тебе грати покликали, а ти меж люди сунися!

Шмуль. Ну, ти, хамула! Чого штовхаєшся? Я теж бідний чоловік! Я теж у пана Кармелюка хочу за столом сидіть! Я знаю, до кого я прийшов. (*Рішуче розитовхує собі місце між людьми, сідає*).

Кармелюк. Годі, люди добрі, за що вам сваритись? Всі люди у Бога однаки: чи жид, чи лях – аби душу в собі мав. (*До інших музиків.*) Дякую, що ви звеселили нас, хлопці! Сідайте, всі сідайте, за гостей будете у мене. Хто умів співати – співай, танцюй. Пийте, гуляйте, як у свого роду! [52, 430].

Простодушне висловлювання Кармелюка про те, що «всі люди у Бога однаки», перегукується зі згадками в посланнях апостола Павла про єдність усіх людей і народів перед Богом, для якого «нема ані геллена, ані юдея, обрізання та необрізання, варвара, скита, раба, вільного, але все та в усьому Христос!» [До колоссян 3:11]: «Бо ми всі одним Духом охрищені в тіло одне, чи то юдеї, чи геллени, чи раби, чи то вільні, і всі ми напоєні Духом одним» [1-е до коринтян 12:13]; «Бо нема різниці поміж юдеєм та гелленом, бо той же Господь є Господом усіх, багатий для всіх, хто кличе Його» [До римлян 10: 12]. Сама ж учта Кармелюка нагадує Ісусову притчу про господаря, який «спорядив був велику вечерю, і запросив багатьох» [див.: Лк 14:16-24]. Як бачимо, Кармелюка зображено в ролі виконавця Христової настанови: «Коли

ти справляєш обід чи вечерю, не клич друзів своїх, ні братів своїх, ані своїх родичів, ні сусідів багатих, щоб так само й вони коли не запросили тебе, і буде взаємна відплата тобі. Але, як справляєш гостину, клич убогих, калік, кривих та сліпих, і будеш блаженний, бо не мають вони чим віддати тобі, віддасться ж тобі за воскресіння праведних!» [Лк 14:12-14].

Миротворницьку позицію Кармелюка схвалює Левко: «Ну й чоловік! От чоловік! От і кажуть – розбійник!.. Ні, тепер тільки в розбійника і правду знайдеш. Каже: аби душу в собі мав!» [52, 430]. Протягом п'єси Левко, схвалюючи вчинки Кармелюка, тричі повторює виголоси на кшталт «Оце чоловік!», подібні до слів «Ессе Номо!», виголошених сотником, присутнім під час Христової хресної смерті, у ту мить, коли «темрява стала по цілій землі аж до години дев'ятої, і сонце затьмилось, і в храмі завіса роздерлась надвоє» [Лк 23:44-47]. У цій редакції п'єси Степан Васильченко відводить Левкові роль вірного Кармелюкового учня, який, на противагу триразовому зреченню Христа апостолом Петром, свого вчителя тричі прославляє схвальним «Оце чоловік!».

Можемо припустити, що Степан Васильченко робить спробу в показаній гайдамацько-селянській спільноті подати бачений ним прообраз царства Божого на землі, під проводом єдиного «пастиря». Так, скажімо, у чотириактній редакції Кушнірук, «капелан» гайдамацького загону, просить в Кармелюка благословення «людей за стіл садовити» [52, 419]; гості ж просять у нього благословення на початок бесіди – «хай ви будете у нас за найстаршого тут» [52, 423].

Цікавим є конфлікт Кармелюка з Яриною – старою кріпачкою й наглядачкою за вагітними від пана дівчатами. Її постать окреслюється автохарактеристикою в нетверезому стані: «Пани ніколи без чорта не обійдуться, а такої чортової баби, як Ярина, ще й світ не родив! Та я ж... я й підкручу, і викручу, і набрешу, і вибрешусь і... чорт мою душу знає. *(Регоче.)* Я всіма ними, усім двором отако... *(Показує руками.)* Отак! Отак! І кручу, і верчу, і ворочаю, як чорт греблею» [52, 470].

Подібний тип «баби, якій чорт на махових вилах чоботи подавав», має аналогію до жіночих персонажів української літератури XIX ст. В імені «Ярина» спостерігається алофонія з грецьким словом «еринія» – назвою земної богині помсти [див.: 159, 666-667]. У п'єсі нема натяків на тон розмови Ярини або на тембр звучання її голосу, однак про нього можна судити з частих вигуків зі згадуванням нечистої сили – «А ваше яке чортове діло?» «А який їм чортів батько винуватий?» [52, 417]). Часто ериній зображують із мечем у руках або факелом, який освітлює шлях у гонитві за винуватцем; у Степана Васильченка ж «зодягнута дуже по-стародавньому» «еринія»-Ярина, що «нагадує якусь відьму», постає на сцені «з великим пучком кропиви в руці і з довгою хлудиною» [52, 416].

Також Ярина маніпулює згадуванням християнської символіки: проектуючи на Кармелюка власне тяжіння до сил зла, вона проголошує, що «од нього хрест має» [52, 416]. Коли ж Кармелюк заступається за скривджених Яриною дівчат), та, налякавшись, зі словами «А Боже мій! Яке страшне! Господи, спаси й помилуй...» хрестить Кармелюка, а герої у відповідь вибухає: «Та що ти мене хрестиш, гадюко! Я маю на собі хрест, от чи ти його маєш?». Коли ж у відповідь на звинувачення в зловживанні алкоголем і дрібних крадіжках баба намагається поставити Кармелюка на одну дошку із собою («А ти? Ти кращий? Ти не крадеш?»), той уриває її репліку: «Мовчи, відьмо, бо я тебе на вогні спечу! Ти крадеш, а я однімаю крадене!». Заспокоївши дівчат і наділивши їх червінцями, Кармелюк обіцяє гостинця й бабі, і вона починає до нього підлещуватись. Тобто, тут «шалена, безумна» еринія перетворюється на «ласкаву, доброзичливу» евменіду. Проте, навіть піддобрюючись, Ярина не може позбутися свого лихослів'я – Кармелюка вона ласкаво називає «чортечко», у вельми оригінальний спосіб намагаючись зажити його ласки: «Ти ж ось такий гарний, сатана, а я, дурна, ще й сварилась із тобою!» [52, 418]. Однак баба після таких змін у своїй поведінці не викликає довіри ані в читача/глядача, ані в головного героя: замість обіцяних червінців Кармелюк розраховується з нею суворо, але

справедливо – віддає наказ набити їй у п'яти цвяхів [52, 417]. Подібна жорстокість притаманна не стільки дієвим особам (зокрема Кармелюкові), скільки часу, в якому відбувається дія.

Промова судових виконавців над заарештованим Кармелюком у ланцюгах (у триактній редакції) створює наративний оцінний портрет протагоніста: «Кажуть, Кармелюк – не проста людина. Так, Господь милосердний з великої ласки своєї обдарував його великими дарами своїми: і хистом, і розумом ясним, і красою, і силою великою, але ті божі дари він покладав не на чесну працю, але тільки на розбої і злочинства. Довго він грабував і баламутив наш край, – але пробив його час. І прокинулася в йому його темна розбійницька совість. Згадав він великі гріхи свої й злочинства, і жах і трепет обуяв його. Сам він оддався владі, у всьому повинився, признався. І прохає він у суда однієї собі милості: дозволити йому десь у монастирі під певним доглядом замурувати себе в стіну, там кінчити життя своє в денних і ночних молитвах, в пості і воздыханнях о гріхах своїх. ... Ведуть його тепер до святої Києво-Печерської лаври, куди він поволів не їхати і не пішки іти, а плазувати по землі, не підводячи на світ ясний голови своєї, прохаючи по всіх перехрестках, по всіх селах і містах, і в багатого, і в бідного, і в старого, і в малого опрощення великих гріхів його...» [52, 216-217]. Цей монолог позначається такою притаманною письму Степана Васильченка рисою, як ритмізація мови. У редакції п'єси на чотири дії Кармелюк, каючись у своїх провинах, шкодує за своєю долею: «Уже мені, добрі люди, більше до вас не вертатися... Доволі вже я наблукався по світу – тепер буде... Карає мене Господь карою лютою на кожному моїм кроці, кожного дня, кожної години: жінку забрав з цього світу, дітей посиротив, неповинних людей за мої гріхи узяв у кару люту... Може, ішов я проти його святої волі і неугодне йому моє життя розбійницьке. А змагатися з Богом – добра не бачити!» [52, 468].

У триактній редакції Кармелюк на власні ж риторичні питання «Де вона, тая правда в світі? Де тая воля?» відповідає наріканням на долю:

«Цілий вік по світі блукаю, все оддав за неї, а чи бачив я її хоч у сні? Хоч тіль її? Кайдани та батоги та колоддя на шії бачив я у себе, а не волю» [52, 218]. У відповідь на питання селян «Ну, а як же буде з нами, отамане, з бідними людьми? Чи буде нам коли воля, чи сподіватися нам собі правди якої-небудь, чи, може, і надію вже всяку залишити?» Кармелюк вмовляє кріпаків прийняти своє становище: «Якось буде... Терпіть і ви, убогі люди, своє горе, моліться Богу: в його руках ваша доля і воля! Прийде той час, і він змилується над вами. Слухайтеся панів, годіть їм, робіть, не угнівляйте – краще вам буде. Вони теж люди і мусять мати душу і серце, мають теж і Бога над собою. Не гнівить, кажу, їх – тоді і їх серце пом'якшає до вас. Ви темні, вони учені – за їх розумом і вам буде легше у світі жити... А мені, добрі люди, дайте вже спокій. Дайте мені спокій, бо сили вже немає... десь у далекому Сибірові, коли не стратять життя мого, у пості та в молитві угамую моє кляте серце і хоч у кайданах знайду спокій моїй душі розбійницькій...» [52, 468]. Такий художній образ Кармелюка суперечить традиційному.

У триактній редакції Кармелюк просить пробачення в селян: «Простіть ви мені, бідні люди. Не по правді я жив на світі, і карав мене Господь за мої великі гріхи карою лютою на кожному ступні моєму. Забудьте тепер про розбійника Кармелюка. Не клянть його за те велике лихо, що заподіяв вам, та не ходіть його тяжкими шляхами. Простіть великого грішника. (*Кладе чоло на землю*)» [52, 219]. Незважаючи на щире каяття приборканого отамана, колишні супротивники неприховано висловлюють свою ненависть до нього: «Так як же ти, черв'як, козявка нікчемна, мужик неотесаний, хам, як ти наважився іти проти дворянства? Як ти посмів тільки повстати проти їх права, того права, що дароване дворянству за великі його заслуги од царя! Од самого Бога! Сам Бог поставив над мужиком пана і буде так, поки стоїть світ: пан буде паном, а хлоп – хлопом. Та тебе ж за це мало почвертувати. Кістки твої поламати. Ти думаєш, живий і тепер лишишся, повісять тебе, розстріляють, спалять і попіл по вітру розвіють» [52, 474-475]. У відповідь на Кармелюкові вмовляння – «Пане, пане, поглянь на себе, ти ж однією ногою

стоїш уже в домовині, на тебе давно вже чекає заступ та лопата, а ти ще тремтиш за тими правами дворянськими. Одумайся, пане, та про душу свою подбай» [52, 475] (у триактній версії Кармелюк суворо відказує: «Пане, пане! Стоїш ти саме на божій дорозі, незабаром тебе чекає заступ та лопата. Подумай ти про душу свою...» [52, 219]) – старий пан скаженіє: «Як ти смієш перечити мені, грубіян! Ти знаєш – я дворянин, я статський совітник, а ти черв'як, бидло, смієш мені... Та я тебе роздавлю, як муху! Я тебе, як пса, зарубаю, нічого мені не буде за теє. (*Витягає тремтячою рукою стару шпагу, немочно вимахує нею, його умовляють, угамовують.*)» [52, 475]. Не менш агресивне ставлення до подоланого супротивника виявляє й пані Люба, підкреслюючи його фольклорні портретні деталі: «А чого ж це ти так почорнів, вельможний пане? Чого так запали очі твої соколині? Де поділася краса твоя писана?..» [52, 219]. На висловлену суворим тоном моральну настанову – «Пані, гріх тримати гнів і помсту довго у серці. Сказано-бо в святому письмі: “Да не зайде сонце у гніві твоєму”» – пані Люба зловісно пророкує: «Як трава посохнеш, згинеш у мурах!.. Отам ти знайдеш отую волю, що крякав людям...» [52, 219]. Гуманнішим за свою матір виявляється пан Стась, на початку п'єси введений нестриманим грубіяном:

Пан Стась (одводить матір; до Кармелюка, що чолом лежить на землі, рішуче). Бог простить!

Кармелюк. Вдруге і втретє.

Пан Стась. Всі три рази [52, 219].

Якщо в чотириактній редакції люди прислухаються до покірливих повчань морально зламаного Кармелюка й у відповідь на його промову «смутно хитають головами» зі словами «Так, так... воля божа, нічого не вдієш...» [52, 468], то в триактній редакції люди не ймуть віри словам отамана: «Та що казать – підкупили, він і почав Лазаря співати» [52, 219]. Спочатку Кармелюкові здається, що він сам не здатний піти проти власних ідей і власної природи («Не боявся я нікого і не боюся, но лиш одного Бога. (...) Господи, хотів я на останку днів своїх гріхи свої спокутувати тобі, аж бачу – цього мені не судилося»), проте він зрештою зриває з себе ланцюги й

закликає людей до рішучих дій: «Вставайте із землі. Не бийте їм поклони. Не давайте своєї душі в наругу. Я вам наказую: вставайте! (...) Нікого не бійтеся! За вами правда! Не слухайте панів! Не робіть панщини! Скидайте ярма!» [52, 220-221].

Фінал п'єси у триактівці являє собою цікавий зразок романтизму, що вривається у реальність: над вогнищем, яке збунтовані селяни розпалили з пошматованої судової справи отамана, «з'являється, як марево, легендарна постать Кармелюка на коні з розірваними в руці ланцюгами» [52, 221]. Дещо подібно Кармелюк залишає світ у фіналі чотириактної редакції драми: розірвавши кайдани на руках і ногах, він «крилами <...> у світ полетів»; «в зареві з'являється у хмарах фігура Кармелюка на коні, в лицарських шатах, з розірваними кайданами», при цьому з-за хмар лунає його монолог, який розпочинається ремінісценцією пісні: «На Кармелюка надію майте. Буду довго іще ходити я по світу, і не візьмуть мене ні кулі, ні кайдани, ані кам'яні мури. <...> В темній ночі непроглядні я буду вас у великій вашій тузі навіщати і впізнаєте мене, убогі люди, по силі моїй могутній, по красі моїй великій і по долі нещасливій. Бо дав мені Господь силу непоборну, щоб кайдани рвати, топтати неволю, панську кривду розбивати (*тут з'являється внутрішня рима, як у думках – А. Б.*), а красу мою велику, щоб мене, розбійника, люди не боялись» [52, 488]. Тут простежуються паралелі з євангельськими словами Христа, які він виголошував апостолам до розп'яття і після воскресіння: «Я не кину вас сиротами, Я прибуду до вас! [Івана 14:18] Серце ваше нехай не тривожиться, ані не лякається! Чули ви, що Я вам говорив: Я відходжу, і вернуся до вас [Івана 14:27-28]. І ото, Я перебуватиму з вами повсякденно аж до кінця віку! [Матвія 28:20]».

В остаточній редакції п'єси Степан Васильченко в сцені спроби арешту Кармелюка, що самотужки звільнився від ланцюгів, наводить лиш два фольклорно-романтичні епізоди: коли сторожі, «душ 4 озброєних селян», боязко наближаються до Кармелюка, «тільки ж Кармелюк повернув до їх лице – зразу поодкидало їх, мов вітром» [52, 211]. У кінці п'єси вгорі над

вогнем із судових паперів, розкиданих людьми, «з'являється, як марево, легендарна постать Кармелюка на коні з розірваними в руці ланцюгами» [Там само]. Невиразно подано фінальну сцену хаотичної метушні: «Між людьми гомін сміливішає, стає більше і більше. Чути голоси: “Кажі, що робить нам! На тебе надію маємо!” <...> Між панством паніка. Хвилиною тікають до будинків. Між людьми вільний гомін, метушня; рвуть і розкидають судові про Кармелюка папери. Стає темно. Зразу освітлюють сцену огні. Горять папери. На сцені – нікого» [52, 221]. Значно експресивнішою ця сцена є в чотириактній редакції: виразність підсилюється хвилюванням людей («Як його взяти? Хіба його можна взяти?»), занепокоєністю панів («Сторожа! Варта! Чого стоїте? Стріляйте його, беріть його, в'яжіть його, на смерть бийте!»), переполохом у гурті («Тікаймо, бо він нас огнем пустить!», «Ходімо звідціль! Нашого немає тут»), панікою, під час якої всі тікають врозтіч» згодом у темряві чуються «окремі викрики сполоху». Далі «все змовкає», після чого у тиші лунають «жагучі голоси»: «Кайдани розірвав? А що, не казав я, що так буде? Пішов у світ... Чуєш? – співає: *За Сибіром сонце сходить...*» [52, 487].

На відміну від темряви, що вкриває місце дії у фінальній редакції п'єси, наприкінці чотириактівки «на сцені розвидняється, все в казковому світлі»; «в зареві з'являється у хмарах фігура Кармелюка на коні, в лицарських шатах, з розірваними кайданами» [52, 487]. П'єса завершується романтичною промовою Кармелюка, після якої герой «одлітає у світ»: «Не загине правда у світі! Чекайте її, убогі люди, на Кармелюка надію майте. Буду довго іще ходити я по світу, і не візьмуть мене ні кулі, ні кайдани, ані кам'яні мури. Буду блукати по лісах темних, по сирих печерах, по очеретах, по тернах колючих, але ви мене не забувайте. Завжди мене чекайте. В темній ночі непроглядній я буду вас у великій вашій тузі навіщати і впізнасте мене, убогі люди, по силі моїй могутній, по красі моїй великій і по долі нещасливій. Бо дав мені Господь силу непоборну, щоб кайдани рвати, топтати неволю, панську кривду розбивати, а красу мою велику, щоб мене, розбійника, люди

не боялись» [52, 488].

Автор не змальовує правдивої загибелі героя. У ніч з 9 на 10 жовтня (за старим стилем) 1835 р. Кармелюка вбив із засідки шляхтич Рутковський (Рудковський) в хаті Оляни Процько (Прокопчук) у селі Коричинці Шляхові – за переказом, не кулею, а гудзиком, бо за повір'ям тільки так можна убити характерника. Тіло ватажка ще довго возили селами, щоб залякати селян, після чого поховали в Летичеві. Степан Васильченко вводить цей історичний факт у чотириактну редакцію п'єси, де молодий шляхтич Стась Головацький, «поручик в одставці», під час облави в шинку Кармелюкової коханки Христини лише ранить отамана пострілом у плече.

Створенню образу Кармелюка слугують ремарки перед його репліками, на кшталт: «здивовано», «інтимно», «зітхнувши», «[недбайливо] розглядаючи...». Його обличчя «стає суворе» і говорить він «сухо», коли йдеться про його ув'язнену дружину Марусю. Кармелюків стурбовано-розпачливий настрій переростає в збентежено-грізний на побаченні з понівеченою, катованою дружиною, оповідь якої про тортури змушує вибухнути несамовитим криком [52, 239]. Та в останній картині Кармелюк із запального месника перетворюється на благородного лицаря: пана Стася, ката своєї дружини, він відпускає: «Горіло і горить моє серце на тебе, звірюко, і не було б жалю, коли б ти більше не бачив ясного сонця. Але запам'ятай собі навіки: правду кажуть люди, що розбійник Кармелюк (*стиха на ухо*) має душу... (*Швидко зникає*)» [52, 244]. Тут герой виступає розсудливим отаманом кріпацького війська, який діє не наосліп, а обачливо, з огляду на власну заслужено високу репутацію серед прихильних до нього прошарків населення. Принагідно слід зазначити, що недомовки, паузи, неповні синтаксичні конструкції у мові персонажів, звертання до Бога та надприродних сил, риторичність, патетика притаманні модерним віянням західноєвропейського мистецтва.

У драмі постать Кармелюка розкривається поступово за перебігом подій: епізод за епізодом автор вводить читача у внутрішній світ героя,

розкриває його багатогранну натуру з чеснотами й вадами, слабкими й сильними сторонами вдачі, намагаючись показати не ідеалізованого героя, а душу звичайного чоловіка у тілі героїчного повстанця. Кармелюк здебільшого зображується безпосередньо в дії, вчинках і зокрема у словах, у яких лунає протест проти національної й соціальної кривди, проти зневаження людської гідності. Не надто відрізняється від реального сакралізований фольклорний та літературний образ Кармелюка – доброго благодійника, який найбільше прагне ошчасливити людей, нерідко на шкоду собі. Такий образ є антитезою до мелодраматичних лиходіїв, які чинять зло іншим задля власної вигоди, і введений під впливом європейських творів, провідні ролі в яких відігравали «благородні злочинці» («Робін Гуд – Король розбійників» О. Дюма-батька, «Жакерія» П. Меріме, «Розбійники» Ф. Шиллера тощо). У п'єсі Степана Васильченка «добрий розбійник» живе за законами й настановами християнської моралі, стає виразником морального імперативу й мірилом правильності обраного шляху.

Автор подає художньо оформлену інтерпретацію героїчного і трагічного минулого нашого народу, проте попри оперування багатим архівним та етнографічним матеріалом не заглиблюється занадто в документалізм. Тенденція до розширення фактологічної бази не має на меті безоглядне занурення митця в науково-історичне надбання і відтворення всієї кількості історичних фактів і деталей: із зібраної по крихтах і систематизованої інформації драматург спромігся, вповні реалізуючи весь потенціал авторської фантазії, створити органічно вписану в історію України XIX ст. власну версію долі лицаря, який мав би стати прикладом самопожертви і героїзму в ім'я майбутнього свого народу. Основною ознакою цієї драми є домінування ідеї над характерами, які є допоміжними в її розкритті. Сам же твір становить собою наслідок довготривалої праці над історичним матеріалом, художнє засвоєння якого було неоднорідним і тривалим, що свідчить про складні шляхи пошуку митцем історичної правди та розвиток його поглядів на конкретну історичну постать. У цьому творі

простежуються тенденції, свого часу закладені фундатором європейської нової драми Г. Ібсеном, який створив низку п'єс у національно-романтичному дусі («Багатирський курган», «Воїни у Хельгеланді», «Боротьба за престол» та ін.): головною темою цих творів є боротьба за незалежність, уславлення героїчного минулого країни. Ці драми були засновані на матеріалах давніх саг, а їхні тексти – свідомо стилізовані під особливості мови давніх епосів. Драма «Кармелюк» Степана Васильченка побудована на романтичній поетиці, традиційними складовими якої є релігія, мораль і патріотизм: вони, як і авторське проповідування любові, добра, жертвності та всепрощення, дають підстави охарактеризувати твір як романтичну мелодраму з релігійним забарвленням. У ній автор художньо змалював постать народного лицаря, яка вражає своєю морально-психологічною суперечливістю, справляє приємні враження за допомогою витриманого в романтичному дусі колоритного зображення.

2.4. Моделювання ідеального образу української нації через дихотомію «сила – слабкість» у п'єсі «Недоросток»

Одним із основних мотивів п'єси Степана Васильченка «Недоросток», написаної у 1913 році на основі народного жарту, є той психоаналіз «невідбутої жінки на тлі *нереалізованого* національного буття», про який зауважувала Н. Зборовська [108]. У п'єсі порушено проблему національної трагедії – руйнування української родини як мініатюри роду внаслідок занепаду народної моралі. П'єса наслідує традиції «нової драми», однією з проблем якої є сміливо заявлене намагання впровадження суспільної реабілітації жінки, полеміка з суспільними поглядами на роль жінки в сім'ї, при цьому жінка зазвичай вирізняється духовно-емоційним спектром життя і динамікою дії над чоловіком.

Максим, головний персонаж «Недоростка», названий так не стільки через свій невеликий зріст, скільки через ірраціональні дитячі витівки, які викликають сміх у його сусідів. Часом здається, що для створення образу

Максима запозичено чимало рис Стецька зі «Сватання на Гончарівці» Г. Квітки-Основ'яненка. Це нарцисизм (Максим цю ваду успадкував від матері), виставлення власних вад у привабливому світлі та приписування собі неіснуючих чеснот, прагнення до самоствердження в суспільстві за рахунок використання дорослих атрибутів (у Стецька – хустка нареченого, в Максима – вишивана сорочка замість «парубоцької», адже він одружений, у сполученні з шапкою «як у старих, поважних людей»). За опосередкованою характеристикою сестри Марусі, мати його «розпестила змалку», тому він «жирує раз у раз, як теля в спасівку» [52, 95]. Тобто, Максим замість виховання й загартування отримує від матері й сестри ратифікацію будь-яких своїх вчинків, незважаючи на всю їхню абсурдність і непослідовність.

У п'єсі **відсутній батько** – так само, як і в «Чарівниці», де козацьких дітей Мар'яну та Олексу виховує матір-удова. Проте якщо в «Чарівниці» вихователем козацьких дітей, окрім матері, є також їхній рідний дядько, старий козак, [52, 23-30], то в «Недоростку» головний персонаж виховується жінками. Мати виплекала в Максимові не лише дитячу модель поведінки, а й дивний для дорослого чоловіка гіпертрофований потяг до казок, до огортання себе міфом на противагу реальності, що спричиняє Максимів своерідний ескапізм, втечу від реального світу. Цим Максим нагадує героя роману І. Гончарова «Обломов», панича Іллю, який від реального світу ховається в колись переданій йому матір'ю казці-легенді про Мілітрису Кірбитівну – берегиню, яка догляне і вкриє від будь-якого лиха [72, 372]. Так само і Недоросток вбачає захист у жінці – від реалій він ховається то за матір, то за дружину; його своерідним девізом є рядок із жартівливої пісеньки – «Біля твого, жінко, боку не боюся їжака» [52, 117]. Таку ж рису має і персонаж одноактівки Степана Васильченка «Куди вітер віє» Корецький, який від воєнного лихоліття затуляється живим щитом – або сестрою, або дружиною. На відміну від інертного й інфантильного брата, «дівчина на одданні» Маруся постійно перебуває у діяльності. Через це мати нарікає на її вдачу – «І в кого воно вдалося таке, літає як вітер. То за гульнею, то за роботою – і в

хаті не всидить... Не побачиш його ніколи, не поговориш до ладу...» [52, 85]. З останньої репліки бачимо, що Маруся, маючи вдачу цілковито протилежну до материнської, свідомо уникає її товариства. Ймовірно, дівчина уособлює вдачу свого батька, який у п'єсі відсутній.

Таку ж вдачу, як і в Максима, має головний персонаж п'єси Степана Васильченка «Свекор» – семилітній хлопчик Василько, який любить вдавати з себе дорослого, «старувати» (до речі, в «Недоростку» зустрічаємо характеристику Максима його матір'ю Пріською «Бач, який старунчик» у відповідь на його нахваляння, як він вчитиме жінку [52, 98]). Якщо у «Свекрі» в центрі дії перебуває малюк, який удає з себе дорослого чоловіка [52, 286-294], то в «Недоростку» бачимо дорослого чоловіка, який поводить по-дитячому (комічний ефект досягається в обох випадках). Коли у «Свекрі» мати зарозумілого хлопчика може вгамувати його «старування» одним помахом лозини в повітрі, а батько – сатиричною витівкою (у цьому епізоді виникає «театр у театрі», коли персонаж п'єси виконує у ній роль актора), то в «Недоростку» вплив на дорослого сина має тільки матір, яка поводить з ним як з малою дитиною, досі возить йому «гостинці з базару» [52, 97]. Якщо, наприклад, інфантильна модель поведінки Стецька зі «Сватання на Гончарівці» є наслідком вродженого слабоумства, то аналогічна поведінка Недоростка є тільки наслідком материнського потурання примхам. Якщо «свекор» Василько, вже вбраний матір'ю як дорослий поважний чоловік (достоту як «недоросток» Максим) і підготований нею ж до жартома запропонованого батьком сватання до дорослої дівчини, відмовляється від «одруження», лиш пізнавши істинну суть реалій дорослого життя (у цій ігровій ситуації вгадується алюзія на обряд, хай і не пройдений, ініціації хлопчика в доросле, чоловіче суспільство), то Максим, як і Стецько, всіма силами прагне самореалізуватись як впливовий чоловік, господар над жінкою, «голова родини».

Найвлучнішу характеристику Недоросткові дає Марта – «Трудно з

Максимом» [52, 84]. Її образ у системі дійових осіб – протипага образів здитинілого чоловіка. У перших двох діях Марта постає мовчазною та неговірною: «дома була весела та співуча», але «одгуляла своє». Це справжня козачка, яка «в своєму селі всіх парубків боролася» і «шапки з них здіймала», називаючи ті спогади «дурощами» [52, 83]; нині ж вона продовжує, покійно зносячи чоловікові примхи, тягти на собі хатню роботу, скинуту на неї свекрухою. Тут бачимо альянс на «Кайдашеву сім'ю» І. Нечуя-Левицького: Пріська так само, як і Маруся Кайдашиха, перекладає господарські справи на невістку, хвалячись власною працездатністю за молодих років, при цьому прикидаючись хворою; недаремно для сусідів вона виглядає не інакше як «баршнія», котра «пшеницю жала під зонтиком» [52, 77]. Нема нічого дивного в тому, що Пріські здається, ніби Марта сміється з їхньої родини; насправді ж та мовчки зносить витівки Максима, щиро не розуміючи, «нащо воно таке заведено», проте власними сумнівами стосовно Максимової поведінки Марта не ділиться ні з ким – «а розпитати кого-небудь не насмію» [52, 84].

Відсутність осуду, неможливість адекватного погляду на власні дії підбурює Максима на постійні безглузді вчинки – «накриє оце з головою ліжником та й почне підкурювати тютюном. Це, каже, од нечистого духа. Накадить, що й дихати не можна... Чхаєш-чхаєш, та так стане погано, що аж плакати почну. Це, каже, скрізь так ведеться, привикай. Помітив, бач, що я того проклятого тютюнища й духу не люблю, зараз чхати починаю. А то ще реп'яхів у постіль понакидає. Каже, ніби годиться так... Та хіба тільки це? Чого тільки не бувало. Опівночі, бувало, розбудить та й почне: давай, каже, хто кого зіпхне з полу. Обіпреться ногами об стіну та й випре мене додолу. Тоді сам ляже поперек постелі, ноги й руки розкидає, а мені велить стояти на ногах. То я так і проплачу цілу ніч, стоячи біля постелі... Каже, це ще не все, подожди, що далі буде!» [52, 84-85]. Марусину пропозицію поскаржитися на Максима матері, єдиній авторитетній для нього людині, Марта боязко відхиляє; поза діалогом Марти й Марусі знадвору лунає покрикування

Пріськи: «Максиме! Воно іще малюсеньке... спинку зломиш... ізлізь» [52, 85]. Яку саме тварину намагався осідлати нібито дорослий одружений чоловік – невідомо, проте, можливо, саме ця реакція його матері дає зрозуміти Марті, що скарги на витівки Максима лишаться без відповіді. Відтак вже й Маруся піддається сумнівам і ставить собі питання, чи дійсно жінка має коритися чоловікові в усьому, навіть якщо чоловікові дії далекі від адекватності: «А дай, я випитаю в Юхимихи. Це коли б справді так велося, то нехай би його кат спарив, щоб я коли пішла заміж...» [52, 85].

Вибігаючи з хати, Маруся чує навздогін материне прохання повернутися, – «куди це ти летиш, ось вернися в хату, щось казатиму!», – та відповідає на нього рішучим «Ніколи!». У кілька секундному, але вельми промовистому епізоді спостерігаємо не просто жіноче «вперто несамовите почуття ненависті до чоловіка, з яким вона не зможе стати “царівною” (випростатись духом)», яке лунає «могутньо і голосно – з глибини жіночої душі», а й «духовну зневагу» в цілому до тієї соціально-родової системи, яка діє на противагу «віковому жадібно-насиченому бажанню нової національної “раси”» [106, 119], домінуючи над жіночим прагненням самостійного духу, самодостатності [106, 125-126], еволюцію від приреченої пасивності й покірного терпіння наруги до протесту проти принижень.

Гордий волевияв реалізується у третій дії п'єси, де Марта постає перед своїм родом, який гуляє в корчмі. Великий рід, який нібито стоїть за жінкою, капітулює, коли його безпеці та спокою загрожує один-єдиний борець. Тобто, не лише один Недоросток ховається за дружину, але цілий рід ховається за начебто «свою», давно вже від нього відірвану представницю, належну тепер до іншої родини й до іншого місця: відтак маємо справу зі спільнотою недоростків. Так, наприклад, п'яничка Хома, який на словах удає з себе борця, ховається під столом від справжнього борця, доки той принижує гідність чоловіків його роду й заграє з його дружиною – хапає її, цілує, веде до танцю, а за нею йдуть інші жінки. Чоловіки ж мовчки спостерігають за тим, що відбувається: «– А як він твою жінку поцілує? –

Битиму. – Кого? – Жінку» [52, 103-109]. Тут знову Степан Васильченко апелює до теми сили, яку виведено в п'єсі «Куди вітер віє», де Корецький, який наодинці в кімнаті вдає із себе хороброго вояка, за її межами стає наївним дурником, варто лиш на обрії з'явитись офіцерові російської добровольчої армії під руку з дружиною самого Корецького. Чоловічі персонажі п'єси «Куди вітер віє» в разі військової загрози ховаються за жінок. У третій дії «Недоростка» бачимо, що жінки зі своїми чоловіками почуваються й поводяться «як худоба»; захожий борець відіграє роль своєрідного каталізатора заворушення в жіночій спільноті, провокатора мовчазного бунту проти чоловічого домінування.

Якщо, наприклад, Шевченкова героїня поеми «Титарівна» стає жертвою борця (або в інших творах – зневаженою та вигнаною родом покриткою, жертвою москаля чи іншого чужинця), то в Степана Васильченка дівчина (жінка, дружина) перемагає борця у чесному двобої [52, 108]. За слушним зауваженням Н. Зборовської, у моделі «українська покритка – чужинець» ситуація набуває символічного національно-історичного сенсу, коли жінка «битого народу» є уособленням поневоленої та «піддуреної» України (як, наприклад, у поемі «Катерина»); чужинець-гнобитель же втілює ідею чоловічої влади, посиленої імперською законністю [106, 51-52]. Проте в Степана Васильченка героїня, на відміну від зібрання чоловіків, не побоялася кинути виклик – **одна за весь рід!** – борцеві, якого долає в поєдинку.

У «Хроніках від Фортінбраса» [103] О. Забужко посилається на Г. Грабовича, який, на думку авторки, першим дав підставову характеристику українського гендерного світу, зокрема при дослідженні Шевченкового міфу України: «Глибинна структура, яка розкривається в русі сюжету, показує світ, розчахнутий надвоє, світ фіксованої асиметрії, без жодної надії на примирення. Прокляття цього світу полягає в непримиренній суперечності чоловічої та жіночої сторін, в неможливості їх об'єднання для дальшого продовження роду й розвитку» [77, 68-69].

Спостереження за сюжетною динамікою п'єси Степана Васильченка

«Недоросток», яка може претендувати на роль ілюстрації роду як «неминучої перемоги жіночого первня над чоловічим» [106, 42], дійсно може підвести до подібних висновків. Однак фінал дає надію на те, що «асиметричність» чоловічого й жіночого первнів може й мусить бути змінена – заради «продовження роду й розвитку», але лише за умови поразки й капітуляції одного потенціалу перед іншим. Жінка або «щойно герой намагається її “осідлати”, як Хома Брут сотниківну, обертається проти нього караючою силою», втілюючи «гоголівський архетип» [103], або ж «визнає власне безсилля й переходить під захист помноженої чоловічої сили» [106, 42]. Перший варіант видається найбільш вірогідним – зокрема з огляду на те, що українська література, успадковуючи традиції національного фольклору, часто з'ясовує родинні ситуації домінування жінки над чоловіком або побиття його за «ледачість», як у народній творчості. На виправдання висувається аргумент стосовно того, що «такий є тип нашої суспільності і нашої культури» [106, 94]. Конфлікт між чоловічим і жіночим світом є перманентним, і його учасники залишають за собою свободу вибору між перемогою та капітуляцією.

Отже, якщо Україна за О. Забужко – це «смаглявка-хохлушка, яка віддається на природі заїжджому бунінському паничеві» [103], а за Ю. Винничуком – «бранка-Роксолана, яка змушувала закохуватися в своє розкішне тіло» [56], то Україна за Степаном Васильченком – сукупність слабких, які мають стати сильними, об'єднавшись якщо не довкола харизматичної людини, яка веде за собою в бій, то принаймні довкола спільної ідеї. Марта – не просто сильна жінка, а й сильна особистість, яка «од лукавого хрест має, а од лихого чоловіка чумацька люшня лежить у возі»; вона обеззброює тих, хто намагається її пригнобити, й дає відсіч тим, хто зазіхає на її гідність: за декілька десятиліть по Шевченкові Степан Васильченко бере реванш, в образі Марти виводячи саму Україну, яка дає гідну відсіч усім «і мертвим, і живим, і ненарожденим» своїм кривдникам. Пісенними словами «Їдь з гори та в долину, та на свою Вкраїну» [52, 109]

Степан Васильченко відокремлює слабкий соціум від України – адже в **сильних** особистостей, на кшталт Марти, готових стати на оборону роду й самих себе, **Україна своя**. Архетип України за п'єсою «Недоросток» – жінка, яка тимчасово віддала власну силу на поталу боязким недоросткам, готовим здатися навіть тому ворогові, який має кількісно нижчі сили, зате більш загрозливий вигляд; проте, розгорнувши свій потенціал, матір тимчасово приспаної нації стає господинею свого й чужого становища, завдаючи нищівного удару гнобителям минулим, нинішнім і майбутнім. Саме за допомогою цього образу драматург прагне подолати комплекс меншовартості своїх сучасників і вказати їм гідний шлях у майбутнє.

2.5. Єврейська тема у драматургії Степана Васильченка

У творчому доробку Степана Васильченка на окрему увагу заслуговує «єврейське питання»; своєму досягненню «деякого його розуміння» І. Дзюба завдячує творам не тільки І. Франка, Лесі Українки, М. Коцюбинського, а й Степана Васильченка. У статті «То, что взывает к совести» для київського альманаху «Егупец» автор зазначає, що Леся Українка зверталася до драматичних епізодів історії Ізраїлю, щоб алегорично висловити ідеї українського визвольного руху та залучити українську історію до контексту світової через біблійні мотиви; на думку І. Дзюби, аналогія «Україна-Ізраїль» належить до числа улюблених та найплідніших у поезії та драматургії Лесі Українки. Автор згадує, що Степан Васильченко, як і М. Коцюбинський, зображував жахи погромів, страждання єврейської бідноти, звертаючись до людських почуттів та апелюючи до солідарності з гнаними [90].

Степан Васильченко належав до тих публіцистів і літераторів, які прагнули довести до громадської свідомості, що євреї такі ж бідні й нещасні, як і українці. Це промовисто стверджує композитор та диригент Мошко («Кармелюк»), керівник невеликої музичної ватаги, яка грає на іменинах в отамана: «Будем казати так: є на світі пани і князі, сріблом золотом сяють ... І є на світі Мошко, ходить він у драгий лапсардак ... Ось ... (Показує дірку.) І

нічого йому Бог не дав, тільки дав йому тілант. (*До гостей.*) Ви розумієте, що таке тілант? <...> Мошко теж у світі горя бачив. Так от, Мошка садовлять коло порога: “Грай, Мошку, бо я тобі нагайку дам! Грай весело, аби ми танцювали, бо я тобі, сукин сину, в морду дам!” А Мошко сяде та й “Кармелюка” їм заграє. Вони танцюють, хвалять Мошку: “Гарно Мошко грає”, а того й не знають, що про те Мошко грає, що на світі правди немає ... (*рядок з думи Остапа Вересая – А. Б.*) <...> Бо я теж бідний чоловік» [52, 184-185]. У варіанті «Кармелюка» на чотири дії так само фігурують п'ятеро євреїв-музикантів на чолі зі Шмулем Гайворонським. Шмуль виголошує аналогічний монолог, який викликає щирий подив Кармелюка – «Диви! Жидовин, а яке серце гаряче до правди має!», на що бідний музикант дає відповідь: «Бо Шмуль теж бачив горе на світі» [52, 426-427]. У короткій суперечці з одним зі старців, запрошених на обід до отамана, Шмуль декларує своє право бути присутнім на гостині повстанського ватажка: «Я теж бідний чоловік! Я теж у пана Кармелюка хочу за столом сидіть! Я знаю, до кого я прийшов». Кармелюк у цій ситуації виступає в ролі справедливого миротворця, котрий не диференціює громаду за ознакою «свої-чужі»: «Годі, люди добрі, за що вам сваритись? Всі люди у Бога однаки: чи жид, чи лях – аби душу в собі мав. <...> Сідайте, всі сідайте, за гостей будете у мене. Хто уміє співати – співай, танцюй. Пийте, гуляйте, як у свого роду!» [52, 427].

У період українських національно-визвольних змагань 1917–1921 рр. Головний отаман військ УНР Симон Петлюра боровся з антисемітськими настроями у війську – зокрема він віддав до польового суду ініціатора хмельницького погрому отамана Самусенка та видав суворі накази карати не тільки за погроми, а й за всякі грабунки єврейської людності, але цього йому видавалося замало. Саме тому Степан Васильченко, який влітку 1919 р. мешкав у Кам'янці-Подільському в єврейській родині, на особисте прохання Симона Петлюри пише новелу про жахливі страждання тихого єврейського бідаря від погрому. Хоч Степанові Васильченкові ніколи не випадало писати на замовлення, але тут через короткий час із-під його пера вийшло щире та

проникливе оповідання «Про жидка Марчика, бідного кравчика». Новелу негайно було надруковано в газеті УНР «Україна», а невдовзі Міністерство пропаганди УНР у Кам'янці видало оповідання Степан Васильченка окремо. Пізніше воно друкувалося і в радянських виданнях, але без зазначення місця та обставин його написання [44]. Оповідання належить до низки тих творів, які у 1910-х – 1920-х рр. сприяли викликанню співчуття до єврея як багатостраждальної людини. Григорій Грабович стверджує, що у творах, які виявляють досі не бачену моральну чутливість до єврейської проблеми й зокрема до болісних подій на кшталт революцій та погромів, відбито не лише новий ступінь в опрацюванні єврейської теми, але й насамперед дозрівання та диференціацію української літератури. Також він акцентує увагу на літературних творах, де симпатією наділено єврейських людських персонажів, як приклад наводячи оповідання Т. Бордуляка «Бідний жидок Ратиця», де автор змальовує злидні вбогого торговця рибою [42, 123-124]. Дослідниця Л. Горболіс зазначає, що у цій новелі важливу художню функцію в моделюванні світу героя виконують ліризм, гумор, трагізм. Увесь твір вибудований на конфлікті героя із антигуманною дійсністю; ми бачимо, що в боротьбі з негараздами він був переможений «лихими обставинами» [74, 61].

У такому контексті визначним з естетичного погляду є твір М. Коцюбинського «Він іде», у якому відтворено картину погрому на межі вибуху. На думку Г. Грабовича, ця новела справляє неабияке враження не лише через інтелектуальне співчуття до персонажів, а «передовсім завдяки силі уяви автора, яка створює ґрунт для майже дослівного співпереживання описуваних подій» [76]. Степан Васильченко не менш чуттєво й емоційно зумів відтворити трагедію «маленької людини», нужденного кравця Аврума Марчика, який під час погрому єврейського кварталу загинув разом з родиною. За визначенням З. Нестер, комічні порівняння реплік від імені новонародженого немовляти Мойші («Що за країна, що за дикуни! Не вступиш на світ показатися, як уже каміння летить тобі в голову!») з вимогами крикливого начальства «приглушені драматизмом і трагічним становищем

беззахисної родини» [167, 77].

Степан Васильченко оповідає про життя іншої «маленької людини», у соціальному плані ще більш беззахисної, в однодієвому етюді «До світла», який є драматизацією однойменного оповідання Івана Франка. У центрі сюжету постає п'ятнадцятирічний підліток-сирота Йосько Штерн, ув'язнений за відсутність посвідчення особи. Хлопець жив за наймита в орендаря Мошки, навіть не підозрюючи, що той доводиться йому рідним дядьком. Йосько скаржиться, що його «годували <...> в кутку, як собаку, водили обірваним, а найбільше <...> було жаль, що своїх дітей він оддав до школи, а мене не вчив ні по-єврейському, ні по-українському» [52, 298]. Одного разу Йосько довідується, що по смерті його батьків Мошка фактично став одноосібним власником тієї спадщини, яка за законом належить хлопчині; обурений несправедливістю, Йосько, навчений співчуваючими односельцями, викрав у дядька належні документи, через що йому довелося мати справу з жандармерією. Не отримавши належної науки, Йосько займається самоосвітою – зокрема в тюрмі він вчиться читати по книжці з дитячими казками від співкамерника – інтелігента Журавського, який схвально відгукується про свого учня: «Оце навчився складати слова, та така гарячка взяла хлопця – день і ніч сидів би за книжкою. І не їв би і не спав. <...> Хлопець до вчення аж горить! Правду кажучи, то він, сірома, і до криміналу попав через свою охоту до науки [...] Ви повірите – за два дні вивчився читати!» [52, 296-297, 299]. Хистові Йоська, його чудовому знанню української мови дивується й молодий в'язень Степан, новий співкамерник Журавського та Йоська: «Щоб ти здоровий був, вражий Йоську, хоч би ти мене вбив – не сказав би, що ти єврей. <...> Цікавий ти хлопець, Йоську, вірне слово, цікавий» [52, 297]. Цілком можливо, що в образах Степана, Журавського і, можливо, Йоська автор зображує себе та своїх співкамерників, згадуючи перебування у Бахмутській в'язниці, де він перебував з 1906 по 1908 рр. за участь у робітничих страйках, після чого був звільнений за браком доказів з категоричною заборонаю вчителювати.

Йоськів потяг до науки знаходить своє відображення в його постійному прагненні сісти ближче до вікна всупереч тюремним правилам. Його пересування поближче до світла наражається на красномовні, метафоричні окрики вартового: «Одійди од вікна! Бач, чого забажав – свіжого повітря! Я ось тобі дам повітря, я тебе дихну! <...> Далі од вікна! Чуєш, чортове насіння? Ясного сонця?.. А оцього не хочеш?..» [52, 295-296]. Врешті захоплений читанням Йосько, не слухаючи застережень товаришів, гине від кулі вартового в серце – буквально за декілька секунд до звільнення з тюрми, з простреленою книжкою в руках. Гине Йосько – молода людина, яка ще й не починала жити, лише мріяла вивчитись на інженера, стати освіченою. Прощальними словами над тілом ув'язненого за прагнення волі й убитого за потяг до життя юнака лунають грікі репліки Журавського та Степана: «Вже його випустили на волю!» – «Без паперів, без пашпорта ... <...> Вивчила тюрма грамоти!» [52, 303].

Подібно Степан Васильченко описує протагоніста драми «Зіля королевич» – Зілю Гаєвського, двадцятилітнього сина крамаря-єврея, за автохарактеристикою «купця з Заболотнього» [52, 129]. Парубкові судилося стати об'єктом кохання 24-річної сільської вчительки Тані, незважаючи на те, що ні через вік, ні через прозаїчну ментальність він не підходив тонкій ліричній натурі молодій жінки. Можна погодитися з зауваженням З. Нестер, що саме цей чинник стає джерелом комедійності і разом з тим причиною смутно-журливого звучання п'єси [див.: 167, 74]. Джерелом веселого, жартівливого сміху в п'єсі стають і вигадки Таніної подруги Катрі, її поведінка та комічна мовна манера Зілі, чий самокритичні, зневажливо-іронічні репліки знижено-комедійного плану викликають сміх. Виразним прикладом цього є діалоги Зілі та Катрі:

Катря. Чи не бачив там, Зільку, не їхав сюди наш королевич?

Зіля. Аякже: бачив. Там котив по снігу автомобілем, аж куріло. «Куди?» – питаю. «В школу, кричить, за рушниками». Та, мабуть, десь у снігу загруз, що оце його і досі немає. [52, 123]

Здебільшого Зіля виступає не тільки об'єктом, але й суб'єктом

іронічної насмішки:

Катря. Це той королевич, тільки прикинувся Зілею. І брови такі, і очі такі ... <...> Звідкіль не глянь: і звідціль і звідціль – королевич та й годі.

Зіля. Тьфу! Бий тебе гори й доли! Як же я й досі не знав! Ну, коли так, то годі вже тобі, Зільку, по ярмарках їздити та крам продавати, пора тобі землі воювати!

Катря. Ну, становися ж швидче навколішки перед Танею! Кажі (бере Зілю за шию і пригинає): «Оддам за тебе всі царства й панства, трони й корони ...»

Зіля. Ой, бога ради! Бери й царства й панства, тільки пусти, бо там ужо приморожене [52, 128].

Наслідуючи конструкцію фрази і окремі Таніні слова, Зіля говорить про явища, протилежні тим, про які мріє Таня, іронізуючи не лише з приводу безпідставності фантастичних мрій молоді вчительки, а й із приводу власного соціального становища:

Таня. І бачу я велику залу: паркети, квітки, блиск, золото – очі сліпить! <...> Хто ж то соромливо стоїть у тій залі з червоною квіткою в косі? Чи то ж не наша Таня, учителька із Заболотнього?

Зіля. А хто ж то зазирає туди у вікно, щоб хоч глянути на ту вчительку. Чи не купець із Заболотнього, Зіля Гаєвський?

Таня. І бачу я: підходить до неї стрункий, високий. Хто він такий – не знаю. Може, князь, може, граф. Помітно тільки родовиту пиху, аристократичне виховання.

Зіля. І бачу я: підходить до Зілі ззаду якийсь дядько, як світ. Хто він такий – не знаю: може, дворник, може, городовик, і жене купця Зілю в три вирви з-під вікна! [532 130].

Одноактівку «Зіля королевич», піддала критиці Олена Пчілка в огляді «З нашого життя й письменства». Її обурило той факт, що в п'єсі Степана Васильченка «звичайнісінький “єврейчик”, син містечкового чи сільського крамаря <...> став “королевичем”, опинився в короні»; її непокоїть те, що «безперечно, любов до “єврея” показано велику, включно до коронування його – золотим вінцем ...», викликають бурхливий осуд Катря, «без краю бридка дівка, що так безсоромно плеще про те, як вона підночує з ким трапиться, та ще пхає й учительку на таку саму розпусту й верзе двозначні речі», і Таня, що «після якихсь ніби поетичних мрій вішається, без любові, на шию першому хлопцеві, що трапився побіч неї, хоч би то був

найпрозаїчніший факторець». Зрештою авторка виголошує: «Услід за винниченками, що в свою чергу пішли вслід російських “учителів нової моралі”, пішли молодші васильченки» [194, 56-58]. До подібних сентенцій різко негативно поставилася Леся Українка.

Протягом XIX–XX ст. українська література набувала пізнавальної витонченості, синтезувала різноманітні аспекти політичного й соціокультурного розвитку. Г. Грабович зазначив, що звертання до єврейської теми, яка виникла в українській літературі внаслідок нової політичної реальності, стало значущим, але тільки після революції 1917 р., за радянського періоду, коли єврейське питання стало вже «не стільки літературно-культурним, скільки соціальним та ідеологічним явищем» [див.: 73]. На межі XIX та XX ст. єврейська тема щоразу частіше піднімалася в українській літературі, яка, за визначенням І. Нечуя-Левицького, мала «демократичне спрямування» й відображала не лише психічний характер, а й соціальний дух нації [168, 64-126].

Таким чином, драматичні твори Степана Васильченка, в яких порушується єврейська тема, можна зарахувати до тієї частини української літератури, в якій спостерігається перехід від недружнього зображення євреїв-«визискувачів» (до І. Нечуя-Левицького) до гуманістичних тонів і сентиментального співчуття євреям-біднякам (М. Коцюбинський, В. Винниченко). Загалом українська література XX століття позначається філософізмом широкого діапазону, еволюціонуванням у бік гуманістично-лояльного ставлення до євреїв, вкоріненням несприйняття антисемітизму і, як наслідок, спробами українсько-єврейського діалогу, передусім літературного. Однак начерк Степана Васильченка «про бідного кравчика», створений у 1919 році на прохання Симона Петлюри, фактично припав на час згасання цієї тенденції. Після встановлення радянського режиму в Україні українсько-єврейські взаємини набувають невизначеного характеру, а з огляду на історичні обставини на початку 1930-х років зупиняються взагалі. Офіційна соцреалістична українська література, що уникала натяків на

єврейську тему, стала домінуючою вже по смерті Степана Васильченка. За життя ж він увійшов до числа літераторів-миротворців, що апелювали до людських почуттів, чуттєво й емоційно вибудовуючи діалоги на різності культур і уникаючи при цьому антагонізму.

Висновки до розділу 2

Вихід за жанрові межі є виразною ознакою творчої еволюції Степана Васильченка. Художній світ письменника приваблює гармонійністю світосприйняття героїв, їхніми високими моральними якостями. Драматург, бажаючи у своїх творах досягти гармонії з українською народною культурою, сформував персональне бачення національного міфу через змалювання громадської організації життя. Кульмінаційною точкою еволюції напрацьованої Степаном Васильченком авторської художньої системи, яка становить собою результат синтезу елементів реалізму, символізму, романтизму, зі значним переважанням імпресіоністичної манери, є перехід від оперування сакралізованою козацькою міфологемою, популярною на зламі XIX та XX ст., до об'єктивного змалювання становища українства в умовах ґрунтовних соціополітичних зрушень.

У творчому доробку митець відмовляється від позитивної репрезентації активної та войовничої України через критичне переосмислення ідеалізованої козацької минувшини, яка становить собою один із найближчих українських міфів, що апелюють до глибинних почуттів особи зокрема і народу в цілому.

Як за часів Степана Васильченка, так і нині актуальною є проблема чинників, які ускладнюють процес націєтворення (економічні, культурні, політичні тощо). Передусім їхнє виникнення спричинене низьким рівнем національної свідомості етнічних українців, який унеможлиблює їхню мобілізацію довкола національних ідей, внаслідок чого процес націєтворення вкотре становить собою процес українізації самих українців, змушених шукати відповідь на очевидні й зрозумілі речі. У п'єсах «Чарівниця»,

«Кармелюк», «Недоросток», «Зіля королевич», «Куди вітер віє», «До світла» спостерігаємо перебіг чинників, які впливали століття тому і впливають сьогодні на кризу ідентичності українців. Мається на увазі імперська російська культурна традиція, оперта на авторитет російської культури XIX–XX ст., а також параметри і критерії української етнонаціональної ідентичності зі стереотипним образом українця, сформованим протягом XIX–XX ст. у межах романтично-народовського дискурсу, з пантеоном національних героїв, з козацьким ідеалом особистої самореалізації, національно-культурними і політичними ритуалами та літературною нормою сучасної української мови. Зазначені п'єси, написані з 1901 по 1919 рр., ілюструють шлях українського суспільства крізь віки.

Для Степана Васильченка однією з найперших цінностей вільної людини є опір насильству як логічна реакція на злочини проти людської волі й гідності. З точки зору митця, основними чеснотами є гідне знесення митарств і переможний вихід зі скрутного становища, самовдосконалення і спасіння за рахунок терпіння, імператив вірності власним моральним ідеалам і в першу чергу собі самому, збереження власної ідентичності та особистості за будь-яку ціну. У поведінці заарештованого Кармелюка Степан Васильченко на прикладі народного героя-месника виводить план дій для всієї нації: перехід від занепадництва, слізливо-трагічної емоційності та мрійливості до діяльно-вольової позиції, яка передбачає мужність і готовність захищати здобуте. Драматургічно відтворюючи життєвий шлях Кармелюка та інших дійових осіб, їхні страждання, автор оперує біблійно-християнською символікою, спорідненістю з мотивами життя Христа й апостолів, алюзіями, паралелями й порівняннями з євангельськими реаліями, тощо. У драмі «Кармелюк» Степан Васильченко стверджує переможну роль християнської, зокрема православної етики. Євангельські, міфологічні та історичні сюжети є традиційним засобом відображення осмислення сенсу буття для літераторів початку XX століття.

Що ж стосується п'єс «Чарівниця» й «Недоросток» – їх можна назвати

своєрідними ілюстраціями шляху українського суспільства від монолітного козацького роду під омофором Божої Матері через розпорошення й пошук прихистку в неї до повної дестабілізації національної ідентичності й беззахисності перед зовнішніми загрозами.

Для Степана Васильченка нагальною є потреба в індивідуальній вірі, яка для нього до епохи радянського «безбожництва» ґрунтується на «абсолютному» християнстві. Автор удається до релігійного дискурсу, який пізніше, у 1920-х рр., в умовах секуляризації викристалізувався в українській літературі не лише на рівні релігійних концептів, а й на рівні поетики загалом і проблематики зокрема. Хоч для митця традиційна християнська культура і є рідною, однак він не вбачає в ній можливостей остаточної перемоги над насильством; протиставляючи свої світоглядні настанови релігійності, побудованій на забобонах і марновірстві, з власної суб'єктивної реальності драматург виносить назовні спроби замінити ортодоксальні вірування новітніми версіями побожності, скерованими в індивідуалістичному напрямі. Носієм подібних концептів постає ідеалізований сильний воїн-месник зі статусом народного героя, зі здібностями мудреця й пророка; цій особистості, зокрема, притаманні такі чесноти, як самодостатність, вірність своїм моральним нормам, перманентна діяльна активність за будь-яких обставин, сила віри у свою обраність і призначення вести відданих йому людей за собою до перемоги. Таким є очільник селян-повстанців Устим Кармелюк в інтерпретації Степана Васильченка.

Майстер художнього слова не мав на меті ані творити міф, ані ставати його частиною, проте у драматичних творах (зокрема у драмі «Кармелюк») йому вдалося, опрацьовуючи досвід творчого сприйняття попередниками української міфології та міфопоетики, переосмислити традиційну українську народну культуру. Драматург не може уникнути наслідування, проте він робить впевнені кроки до формування власної міфопоетичної концепції. Він індивідуальним методом конструював національну картину як картину світу в мініатюрі, закладаючи підвалини власної міфотворчості. Степан

Васильченко, як і Т. Шевченко, практикував міфологізоване змалювання минувшини, але не протестував проти стану речей. Виходячи з просвітницької програми, що становить собою «віру з розумом», він підніс моральні імперативи до ідеалу духовного зростання, особливим значенням наділяючи релігійні постулати моральності як засоби досягнення духовного очищення і прозріння. Письменник вбачав у них гарантію дієвості закликів до любові, правди, братерства як найщирішої форми об'єднання людей, що спонукає до пробудження національної свідомості кожної окремої одиниці, з яких складається спільнота.

РОЗДІЛ 3. ХАРАКТЕРОКРЕАЦІЙНІ ПРОПОЗИЦІЇ ДРАМАТУРГІЇ СТЕПАНА ВАСИЛЬЧЕНКА

3.1. Сатира у драматургії Степана Васильченка (п'єса «Куди вітер віє»)

Кінець XIX ст. для європейської літератури минув у змаганні символізму з новим мистецьким напрямком імпресіонізму, який спонукав до безпосереднього відображення буття в його функціонуванні. Мистецькі напрямки, які за досить короткий час свого існування стали провідними, набули суворості, ясності й чіткості поетичних засобів, висловів, багатства словника та образів. На думку П. Богацького, імпресіонізм є малозрозумілим для широкої публіки через те, що імпресіоністичні твори треба читати не лише очима, а й уголос, із певними інтонаціями та паузами; сам же автор-імпресіоніст шукає свіжих, невживаних, незастарілих слів, і у своїх пошуках він легко переходить до крайнього словотворчого індивідуалізму. Як слушно зауважив учений, «власне кажучи, всі «ізми», яким приділяється забагато уваги у критичній та естетичній літературі (імпресіонізм, реалізм, натуралізм і т. д.) є лише засобами, за допомогою яких митці спрощують дійсність, дещо відкидають, дещо передають, керуючись не будь-якими об'єктивними та загальноновизнаними критеріями, не лише цілком суб'єктивними спонуканнями, а саме тими наочними образами, які утворюються в них під впливом внутрішніх переживань» [див.: 35, 24-33,80]. Жанрова революція в літературі XIX ст. за поширеною в літературознавстві точкою зору веде до своєрідного «закриття» проблеми жанрів.

Існує погляд, згідно з яким у літературі XIX–XX ст. спостерігається атрофія жанрів: жорстко регламентовані структури все рідше використовуються письменниками та сприймаються як анахронізм, головними ж представниками епосу, лірики та драми стають «скомпліковані жанри» – гнучкі «синтетичні форми» роману (повісті, оповідання), вірша, п'єси, які важко зарахувати до будь-якого традиційного жанру. Скажімо,

в комедії Б. Шоу «Перша п'єса Фанні» театральний критик відмовляється давати оцінку п'єсі доти, доки не дізнається, у якому жанрі її замислив автор. Це можна охарактеризувати як жанрове очікування: критик, як і читач, є схильним оцінювати новий твір за «законами» жанру, що виводяться з аналізу попередніх зразків [див.: 236, 3-5]. У цьому випадку інтерес викликає теорія Р. Коломійця, який українську драматургію початку ХХ ст., що виникає після драматургії М. Старицького, М. Кропивницького, І. Карпенка-Карого, І. Франка, зараховує до «постреалістичної»: «Знайшла свою сцену і постреалістична драматургія Спиридона Черкасенка, Степана Васильченка, Бориса Грінченка, Любові Яновської, Дмитра Самійленка, безпідставно і жорстоко знецінена одним розчерком пера Василя Василька» На думку Коломійця, згадані автори «не робили погоди у загальноукраїнській театральній афіші», проте «займали в ній гідне місце» [128, 120].

У «Малій літературній енциклопедії» за редакцією П. Богацького імпресіонізм здефінізований наступним чином: «Імпресіонізм <...> черпає натхнення із мінливих природних вражень і намагається з'ясувати їх поетичними засобами. Органічною рисою імпресіонізму є: легка вразливість, швидке реагування на враження, раптова мінливість настроїв, імпульсивна здібність вибухнути. Цей літературний напрямок силкується змалювати дійсність не в її стійких формах, а на основі випадкових особистих вражень, та відводить сюжетові та змістові твору другорядне, підрядне місце». Проте характеристик поетичної мови, вказаних укладачем енциклопедії, імпресіонізм фактично не передбачає: «Поетична мова – та, що на перший план висуває образ, який викликає слово, використовуючи при цьому і його звукову будову». Однак тут знаходимо цінну для нашого дослідження вказівку: «Мова взагалі поділяється на прозову і поетичну. Гострої межі між ними нема, бо, наприклад, не кожен вірш може бути поезією, зате поетично може звучати і твір, написаний прозою. Вивченням того, в яких умовах і коли цей твір став поетичним, займається теоретична поетика» [35, 89-166].

Н. Шумило зауважує, що твори Степана Васильченка мають значення

як високі зразки стилістичної та мовної майстерності. Мова його творів виникла внаслідок уважного вивчення суто народної мови; словесний матеріал для нього не просто спосіб передачі своїх думок – слово для нього самодостатнє. Це зумовлює тонку, вишукану працю над мовою, милування словом, ритмізацію і музичність мови [250, 32-33]. На особливу увагу в текстах Степана Васильченка заслуговують пояснювальні епітети – постійні («синє небо»), метафоричні («ясна мово», «гарячі очі», «глуха ніч»), епітети-метафори («сумне поле», «золоте сонце»), двочленні та поширені метафоричні порівняння, порівняння-прикладки («дівчина струнка, як очеретина», «червона, як жарина»), повтори («видимо-невидимо», «і чує він, що щось тужить; не тужить – криком кричить...»).

Степан Васильченко сам не раз виступав як рецензент. Його ж власні твори не завжди дозволялися до друку чи вистави з першого разу: навіть така безпретензійна жанрова сценка Васильченка, як «Хмаринка», в якій було показано залицяння дяка до покритки, у 1914 році двічі піддавалася цензурі. П'єса була дозволена до вистави лише тоді, коли головний герой Платон Гаврилович замість дяка став дукою, підстаркуватим парубком, і вся сіль залицянь дяка до покритки зникла [див.: 218, 357].

Як відомо, під час сезону 1914–1915 рр. театр М. Садовського вперше поставив етюд Васильченка «В холодку». 1919 р. вдало ставиться актуальна для того часу сатирична комедія Степана Васильченка «Куди вітер віє». Р. Коломієць називає цю постановку в числі прем'єр театру М. Садовського, який занепадав, не витримуючи конкуренції з іншими театральними колективами, що ставили новітній репертуар. На думку дослідника, постановка цього твору була акцією суспільно-політичною, «єдиним відгуком» театру Садовського на тогочасну політичну ситуацію в Україні. У центрі твору постає український обиватель на перехресті політичних змін – ця тема, на думку дослідника, є актуальною і для наших часів: «Микола Садовський ніби підказав, що треба ставити сьогодні» [128, 124]. Загалом театр Садовського ставив 33-35 українських оригінальних п'єс, переважна

більшість із яких були дебютними постановками, – серед них і чотири п'єси Степана Васильченка. Р. Коломієць зазначає, що рецензій, в яких був би зафіксований успіх цих вистав, знайти не вдалося: «про них – або негативно, або констатуючи сам факт постановки» [128, 124].

П'єса «Куди вітер віє» – вдалий результат спроби Степана Васильченка дослідити проблему деформації національного характеру в «революційних» умовах. Твір фіксує зміну притаманного Степану Васильченкові ліризму на динамічну патетику пізніших драматичних творів, перейнятих відчуттям переформатування довкілля. Сама назва п'єси, передаючи гостре сприйняття автором сучасних йому подій, є символічною: заголовок походить від біблійних і, як наслідок, фольклорних висловів, які порівнюють нестабільну в особистих поглядах людину з лозиною, що хилиться за вітром. Незважаючи на те, що архетип вітру зазвичай означає стихійне стрімке оновлення, деякі персонажі п'єси «Куди вітер віє» мають типові занепадницькі риси: вони перебувають у стані душевного неспокою, гарячого бажання рішуче змінити своє життя, приглушеного банальною обивательщиною в стилі п'єси М. Куліша «Мина Мазайло». У своєму творі Степан Васильченко не просто розвінчує ідейно-політичне пристосуванство й міщанське хамелеонство, а й таврує неспроможність не лише політичної, а й соціальної, навіть родової самоідентифікації, разом із тим намагаючись дати викривальну характеристику тих сил, що боролися між собою за володіння Україною.

П'єса розпочинається ремаркою «Діється на київських дачах в часи облоги Києва республіканським українським військом у грудні місяці 1918 р.», тобто в часи неодночасного захоплення Києва білогвардійцями Добровольчої армії та частинами гетьмана Скоропадського. Тоді розгорнулася друга українсько-російська війна між урядом радянської Росії та Директорією. У кінці 1918 – на початку 1919 рр. значна територія України, включаючи Київ, була захоплена більшовиками; лише 30 серпня 1919 р. об'єднані українські збройні сили на основі українізованих частин російської армії, загонів добровольців, Січових Стрільців, «вільного козацтва» та

колишніх військовополонених-галичан на чолі з Головним Отаманом Армії Української Народної Республіки Симоном Петлюрою взяли Київ, але Петлюра очолив майже безсилу державу. У книзі «Спогади командарма (1917–1920 рр.)» М. Омелянович-Павленко згадує ті часи так: «Під оглядом військовим Київ у цю добу був дуже цікавий. Так, крім сталевих шоломів німецьких вояків, місто було повно молодих сердюків та офіцерів російської добровольчеської «Южної Армії». Значне побільшення останніх з'ясовувалося зривом переговорів з Совітами. Переважна більшість цих офіцерів втратила всі свої боєві вартости; перерву в революційних подіях вони вважали початком реакції, часто бешкетували й самі власними руками рубали гиляку, на якій гостинно їх умістив гетьманський уряд. Нема чого дивуватися, що свідоме національно й здавна гостинне населення міста їх просто ненавиділо» [див.: 176]. Офіцерів-добровольців Степан Васильченко показує захопленими пияцтвом і фліртом із жінками як засобом порятунку від душевної спустошеності й відчуття близької фатальної розв'язки – тобто у «декадентському» стані.

Дещо пізніше, у 1920 році, О. Маковей написав сатиричну новелу «КВД», яка побачила світ у 1921 році. Абревіатура «КВД», яка розшифровується як «Куди вітер дує», тотожна назві твору Степана Васильченка «Куди вітер віє» (власне, як і значною мірою сама новела) й означає назву партії, яка є «у нашій містечку найсильнішою». Програму цієї «можна сказати, міжнародної» партії автор-галичанин визначає як «дуже коротку і ясну: куди вітер дує, туди й хилися». Четверо членів КВД, презентуючи уряд безіменного містечка, «до осені 1918 р. <..> держалися здалека від українців, говорили по-польськи, хрестили діти на латинську віру». Проте «коли українці взяли владу у свої руки», всі вони «зачали говорити по-українськи і признаватися явно до українського народу», здобуваючи привілеї від нової влади. Протагоністом новели є пан інспектор поліції, який «при українській владі» (очевидно, за часів ЗУНР) мав «метрику на доказ, що він українець з роду» та є «земляком греко-католицького

обряду», що допомогло йому прилаштуватись на «гарне місце в харчовій комісії». За місяць пан інспектор «належав до віділу селянської партії, котра постала, на вічах говорив: “Товариші! Ми хлопи і робітники”, – і лаяв попів та панів», і «всякому було ясно, що пан інспектор іде з духом часу». Та коли поляки заарештували його, пан інспектор «успів показати голові польської опікунчої ради іншу метрику, котра доказувала, що він латинського обряду і поляк», і на підтвердження лояльності до чергової влади «подав тепер про українців кілька дуже цінних інформацій, на основі котрих <...> кількох українців вивезено в безпечні місця на захід від Сяну» та ще «багато добрих прислуг віддав панам дідичам, що в перших тижнях держали кермо повіту у своїх руках». «Герб Галичини на грудях, а герб України на шапці» пана інспектора змінено на «нову одежу і круглу шапку з польським орлом». Партію КВД пан інспектор так і не кинув – «він у ній найвірніший член, хоч і з двома метриками, але з одною душею» [149]. Маковей номінує свого героя похідним від партійної аббревіатури терміном «каведек», який, очевидно, мав на меті дефініцію абсолютно безпринципного й лицемірного політика.

Відомо, що одноактівка Степана Васильченка з-поміж дванадцяти п'єс українського і європейського класичного репертуару, вистави яких із тріумфом проходили у Львові, Станіславі, Коломиї, Стрию, Дрогобичі та інших містах Галичини, ставилася Українським Незалежним Театром, який складався з частини акторів Театру Начальної Команди УГА та діяв у Львові з травня 1920 до серпня 1921 при «Українській Бесіді». Тож цілком імовірно, що О. Маковей, який мешкав у Заліщиках, мав змогу ознайомитися з п'єсою Степана Васильченка «Куди вітер віє» і створити новелу «КВД» з використанням деяких її сюжетних елементів.

Невипадково Степан Васильченко називає своїх «каведеків» Корецьких прізвищем українсько-польського князівського роду з династії Гедиміновичів, який сповідував, висловлюючись сучасною термінологією, політичну багатовекторність. П'єса не розкриває роду занять Корецьких, тож припускаємо, що вони належать до «обивателів» (Корецький зі зневагою, але

шанобливо взиває офіцерів-добровольців «паничами» [48, 383]) Можна припустити, що походження Корецького є селянсько-міщанським, і до високих верств він не належить. В інтер'єрі помешкання Корецьких підкреслено деталі побуту зубожілої інтелігенції – постійне сміття в квартирі, буфет, у якому з їжі є лише «кусок якогось сухаря» та майже порожні пляшки [48, 389], «табуретка коло ліжка, на якій стоять різні каламарчики, пуделечка з ліками» [48, 404] тощо. Влучний опис подібного соціального становища зустрічаємо в праці Д. Соловея «Розгром Полтави»: «Українофільська генерація загалом боялася “злізти з печі”, а як і злазила, то не виходила за межі етнографії, щоб бува не стати неблагонадійною. В цьому й крилася наша трагедія. Українська нація в ті часи була обезголовленою нацією без освіченого прошарку. Жменька інтелігентів-українців становила малесеньку краплинку в морі багатомільйонової темної й упослідженої маси. 1917 р. це призвело до того, що розбуджений до нового життя український народ нагадував колосальну армію з полководцями, але без кадрів нижчого й середнього командного складу. І бій програли» [див.: 206]. Наслідки цього стану речей відображаються у п'єсі «Куди вітер віє».

Окрім чотирьох основних дійових осіб – подружжя Корецьких, сестри Антона Корецького Лізи та їхнього квартиранта, «студента-українця» Коломійця – у п'єсі «Куди вітер віє» фігурують два епізодичні персонажі – офіцери Добрармії. На думку С. Хороба, «вербально-знакова регламентація» (тобто обмежені характеристики дійових осіб одноактівки) зумовлює економію художніх засобів. Це надає драмі «єдності й одноразовості загального ефекту сюжетно-тематичної лінії, концентрації провідної думки, глибшого психологізму» [228, 78]. Говорячи про драматургічні пошуки Степана Васильченка, Д. Антонович акцентував: «п'єси-мініатюри» Васильченка попри «обмежений простір» мають «більшу щирість творчості». Драматург, на думку дослідника, «майстерньо граючи на тонах брутальної дійсності і ніжних згуках поетичного настрою, добуває акорди різної краси» [5, 199].

Знакова деталь інтер'єру помешкання і всього початку п'єси – «великий портрет поета Шевченка в шапці» [48, 375]. Шевченків образ, який є виразним уособленням «українськості» помешкання Корецьких (як і квартирант, студент Коломієць), фактично стає ще одним персонажем, якого «оживлює» репліка офіцера-добровольця Рощина-Демидова: «Мне показалось, что это еще кто-то присутствует в вашей квартире. Даже вздрогнул: смотрю – откуда еще появился тут этот гайдамака» [48, 397]. Те, що на початку дії Шевченків портрет висить на одній зі стін, «густо увішаних фотографіями, листівками, картинами-додатками до ілюстрованих журналів» [48, 375], промовисто свідчить про те, що родина Корецьких не має власних, чітко усталених вподобань. Та все ж Шевченків образ для Корецьких виступає втіленням певних переконань: якщо панна Ліза висловлює бажання «знять со стени портрет етого Шевченка», оскільки той, на її думку, «псує фон усієї кімнати» (Коломієць піддражнює Лізу: «Від нього дьогтем смердить...») [48, 380], то вже після розмови з Рощиним-Демидовим вона здійснює свій намір «это чучело совсем ... убрать ... Срам, скандал! Люди пугаются!», і «злісно шпурляє його під ліжко» зі словами «Вот где ему место!» [48, 400-401]. Проте пізніше, коли до міста входять «українці», Корецькі дістають із-під ліжка закинутий туди образ Шевченка, вішають його на стіну і «під грім канонади убирають портрет поета рушниками, уквітчують його квітками і стрічками» [48, 405]. Як по зміні політичного ладу настає неминуча зміна обов'язкових портретів можновладців у приміщеннях офіційних установ, так і в помешканні Корецьких портрет Шевченка то опиняється під ліжком, то повертається на почесне місце.

Портрет Шевченка на початку ХХ ст. якщо не означав належності господаря житла до українського визвольного руху, то принаймні вказував на його прихильність до української ідеї, що породжувало певний конфлікт не лише з білогвардійцями чи муравйовцями, а й часом навіть із членами родини. У 1932–1934 рр. Василь Чапленко в оповіданні «Півтора людського» навів конфліктну ситуацію довкола Шевченкового зображення: «Була в мене

з тією Україною сторія. Прийшов я з німецького хронту... <...> Дивлюся – аж у хаті біля ікон почеплено отого вусатого українця в шапці... Це мій хлоп'як, що до школи ходив, так його вшанував. Таке мене зло взяло, як того вусаня побачив! Зірвав його – та в піч! Хлопець у сльози, – так я йому й батога ще дав...» [233]. Подібну ситуацію бачимо і в аналізованому нами творі.

У п'єсі «Куди вітер віє» зникає зі свого місця і з'являється на ньому не лише портрет Шевченка. Персонажі змінюють і національну приналежність – так само легко, як і одяг: коли війська УНР займають Київ (у п'єсі це відбувається наприкінці дії), Корецький наказує дружині та Лізі убраться в українські костюми, що ті з радістю виконують, незважаючи на ще недавню показну ненависть до «галушек кирпатых». До того Корецький заявляв, що він – «малорос», який має «полное право», коли схоче, «українцем зробитися» [48, 385].

У цілому ж, за визначенням З. Нестер, провідною викривальною рисою твору є «національно-політична безликість» [167, 126] родини Корецьких. Зречення ними української мови як показника національності відображає погляди інтелігенції часів революційних заворушень на українську культуру, які описує Д. Соловей: «Московська політика протягом двох з половиною століть прищеплювала вищим клясам суспільства погляд на українську мову, як на мову мужичу, невартісну, не гідну уваги освічених верств і, кінець-кінцем, досягла того, що на початку ХХ ст. на Наддніпрянській Україні серед людей з освітою лише одиниці з мільйонів лишалися вірні своєму народові, вивчали мову, розмовляли нею бодай в родині, оскільки в політично-громадському житті вживати її було заборонено. Тому революція застала нас цілком невідготованими» [206, 89].

Командувач Армії УНР М. Омелянович-Павленко констатував: «На вулиці, в хатах, в пресі – всюди йшов бій “за культуру”, бій немилосердний. <...> Всі верстви втяглися у вир боротьби. <...> Ця боротьба ... мала початки свої на катедрах високих шкіл, в найліпших аудиторіях, а потім переходила в установи меншої ваги, а, врешті, в хати, на вулицю, де часто-густо набувала

й примітивних форм» [176]. Творення цих «примітивних форм» спостерігаємо в репліках Лізи, яка усвідомлено паплюжить український лексикон: наприклад, панна вигадала безглуздий фразеологізм «галушка кирпатая» [48, 402]. Коли ж Корецький намагається перекласти українською пісенний рядок «Не плачь, дитя, не плачь напрасно», панна злісно обриває його своєю версією «перекладу»: «Не реви, дитино, не реви, халеро!..», після чого «всі регочуть» [48, 401]. Офіцер Рошин-Демидов, декламуючи Шевченкове «Кохайтеся, чорноброві, та не з москалями», «з жалем» промовляє: «Плохо, видите ли, жилось им с москалями... нужно отделиться; заводите свою культуру, литературу... (*Нещиро.*) Ну что же – желаю успеха – заводите, посмотрим, что из этого выйдет! (*Далі злісно й уперто хитнув головою, високомірно, цинічно.*) Как это? “Желизяку на пузяку – геп!”», після чого «всі крім його регочуться» [48, 397].

М. Омелянович-Павленко згадує, що вислів «Залізяку на пузяку – геп» можна було чути «з уст поважних офіцерів», які прагнули висміяти тогочасну «бідність української військової термінології»; також він зазначає, що «українці не мовчали, а відповідали виразом із Петрового статуту: “От матушки земли до могучего плеча шарахні”» [див.: 176]. Аналогічні свідчення про висміювання українського лексикону також наводить Д. Соловей: «Подібні речі частіше робили свідомо, з наміром україножери, відкриті й замасковані, що навмисне запроваджували до вжитку карикатурні слова й вирази і саме там, де вони були абсолютно неприпустимі. Замість “фотографія” – говорили “мордописня”, замість “автомобіль” – “самопер” (народній вульгаризм), замість “автомобіль привіз” – “самопер припер”. Російську військову команду “На караул!” – перевернули на “Залізяку на пузяку!” і т. п. Цим вороги українського відродження намагалися висміяти українську мову, надаючи їй вульгарного карикатурного зафарблення, підкреслити, що вона нібито непридатна для культурного вжитку» [див.: 206].

Корецькі, що переходять із української мови на російську й навпаки в

спілкуванні в залежності від обставин, подеколи постають як «люде за ласкою божою й милостю начальства обдаровані мовою “общерусскою” і тому до української непричастні», за визначенням М. Грушевського [82, 139]. Корецький у російській мові для себе вбачає захист: на в'їдливе запитання Коломійця «Ви гетьманській мобілізації підлягаєте?» він «рішуче натягає на себе одіяло» й роздратовано відповідає «Це мене не торкається, я знать нічого не хочу – я бальной...» [48, 377], докинувши дружині: «Я тебе русским языком говорю, что я бальной!!» [48, 392]. Так само захисною реакцією є бажання Лізи, яка колись «ходила за синьо-жовтими прапорами, кричала “слава” і співала “Ще не вмерла Україна”», «снять со стени портрет этого Шевченка» [48, 380]. Дещо згодом Коломієць має нагоду зайвого разу викрити Лізину двоєдушність: «А я і не знав, що в панни Лізи мається вже костюм сестри-жалібниці про запас! <...> Ви не пригадаєте, Антоне Аркадієвичу, хто ото казав колись, що всіх сестер-милосердних терпіти не може, що усіх їх треба нагаями гнати, що вони сякі й такі і он-які» [48, 386]. Коли дещо пізніше Корецький вгамовує Лізу: «Ну, ну, не дуже брикайся! Посиділа з добровольцями, як розхрабрилася! Тепер не ті часи – говори та й назад озирайся», – панна впадає в стан, близький до істерики: «Нікого і нічого я не боюся! Довольно этого мужічества! что это в самом деле? До какіх пор это будет продолжаться? (*Говорить жестикулюючи до дверей Коломійця*). Взялі себе в голову, что оні тут какіе-то хозяева і начінают распоряжаться. (*Передражнює.*) “У нашій хаті мусите говорити по нашому!” А злидні несчастние! какая–нібудь галушка кирпатая... (*Дедалі підвищує голос. Корецький і Корецька спиняють її: «Та цить!» – «Та годі вже тобі!».*) Да не хочу я молчать! Довольно, – било время, когда ми молчали. Пора нам заговоріть прямо!» [48, 401-402].

Майже так само Корецька, ображена офіцерською поведінкою, в ажитації вигукує гнівні репліки російсько-українською мішанкою: «Нахал! Невежа! Как он смел! Как он осмелілся!.. Думает – що полковник, то йому всьо можна! <...>Я дама, я інтелігентная женщина, а він...» [48, 390]. Саме

після цієї мовної автохарактеристики з уст Корецької та Лізи більше не лунають російські романси та військові пісні. Коли ж Корецький «з презирством» закида дружині: «Та ти говорити научися спершу по українському!», та відповідає: «Немає мені чого вчитися – я й так добре вмію» [48, 391]. Свого часу Д. Антонович слушно зауважив, що «самий той факт, що дієві особи не простонародні українські в українській драмі навіть не балакають по українському, свідчить про те, що такі дієві особи – явище на українській сцені чуже» [5, 216].

В образі Корецького Степан Васильченко втілює загальні настрої частини чоловічого населення України 1918 р., представники якої не могли не лише визначитися в соціополітичних уподобаннях, а й знайти в собі мужність захищати будь-які близькі їм погляди зі зброєю в руках, замість цього надягаючи маски юродивих або хворих. Корецький, щоб уникнути гетьманської мобілізації, намагається переконати в своїй тяжкій хворобі не лише свою родину, а й себе самого, перебуваючи в такому фальшивому становищі протягом усієї дії. Його постійне лежання є певною алюзією на «українську патріотичну думу» В. Самійленка «На печі». «Авторитет» Корецького як старшого в родині автор показує в комедійному світлі: чоловік, який фактично не є господарем у власному домі, часто конфліктує з непокірними дружиною та сестрою, які своєю недалекоглядною поведінкою наражають господаря та квартиранта на неприємності. Нівелювання Корецького як голови родини бачимо вже на початку п'єси, коли пані Корецька та панна Ліза повертаються з прогулянки під враженням приємної зустрічі з офіцерами. Не здатний самотужки вгамувати жінок, Корецький вирішує перекласти свої хатні проблеми на військову владу, погрожуючи дружині та сестрі, які щосили захищають представників «єдиної неділимої» й фліртують із ними: «Прийде на вас Петлюра! він вам покаже “нежныя лобзанья!” – Як приварить двадцять п'ять шомполів, будеш тоді пам'ятати, коли тобі офіцери ручки цілували! <...> (Лютю.) А ті! ті! Ще взиваються – офіцери! На фронті кров ллється, люди гинуть з голоду, – а вони... “нежныя

лобзанья” заводять, ручки цілують... (Грізно.) А воювать! воювать, чортові душі!» [48, 384]. Коли ж ображена офіцером пані Корецька злоститься на «добровольців» і починає відверто симпатизувати Петлюрі, її чоловік ехидно завважає: «Бачу – вітер вже повіяв із другого боку! – Це щось має значити!» – й негайно починає захищати гетьмана та «добровольців», аби піддразнити дружину [48, 390-391]. Мілітарні настрої несподівано захоплюють Корецького, змушуючи його подумки стати прихильником республіканської армії: «Куди йому (гетьманові – А. Б.) з своїми свистунцями проти українців? Українці ідуть за народ. Вони ідуть босі й голодні, але дружно ідуть. А добровольці що? Тільки уміють за панночками бігати та п’янствувати. Золоті погони поначіплювали, шпори, галіфе... Ні, в Петлюри нема цього: там що козак, що старшина – всі одинакі: одно їдять, однаково ходять, одним духом дишуть...» [48, 385].

Найкумеднішим у цій ситуації є не контраст між сповненими пафосу словами Корецького та його поведінкою, а те, що він у приході війська УНР бачить порятунок від своєї-таки родини. Наскрізь фальшивим постає він у подальшій сцені зустрічі з офіцерами, які дозволяють собі вільності не лише щодо його сестри, а й щодо його дружини, при цьому абсолютно не помічаючи «хворого» Корецького, не здатного поставити непроханих гостей на місце. Цілковиту відсутність почуття власної гідності Корецький виявляє у вдаванні з себе дурнуватою блазню, розігруючи принизливу комедію. Вже за деякий час після недовгого спілкування із золотопогонними офіцерами він несподівано зрікається своїх симпатій на адресу українського війська, всіма наявними в його арсеналі засобами вихваляючи «добровольців»: «Зразу видно, що за люди! Не той вигляд, не те поводження! Чистий народ, делікатний! Говорить, як у цимбали вибиває! Не-є – куди там тим шмаровозам – українцям!» [48, 401].

Гідного чоловічого обличчя Корецький набуває лише наприкінці дії, коли місто захоплює республіканська армія: на очах глядачів він стає «з малороса українцем», солодко гукаючи у вікно до вояків: «Ми теж українці...

Ми давно вас виглядаємо: ждемо не діждемося... (*Павза; веселіше.*) Так, так. Гоніть звідцілья ту чортову кацапню, щоб і дух їх не смердів тут! <...> (*виходить із Коломійцевої кімнати блідий, як глина, важко зітхає, взявшись рукою за серце. Стиха, схвильовано, урочисто*). Українці!.. <...> Хай приходять. Чого нам боятися? (*Тихіше.*) Що у нас на лобі буде написано, що ми там колись думали? (*Голосніше.*) Хіба ми хто такі справді? Не графи ж ми які і не князі, ми ж, як і вони, українці. (*До жінки.*) Надівай зараз намисто! (*До панни Лізи.*) Скидай свій балахон, надівай плахту. Ну, живо» [48, 404]. Як не дивно, але саме в цей момент Корецький із упослідженого та зневаженого, мало не юродивого чоловічка перетворюється на голову родини, накази якого беззаперечно виконуються дружиною та сестрою, миттєву «українізацію» яких також маємо змогу спостерігати. Проте, як бачимо, у випадку з поведінкою Корецького використано прийом «маски», яку той не знімає навіть наодинці з собою. Також слід зауважити, що Степан Васильченко передає відчуття характеру дійової особи через її мову та вчинки.

Не менш прикметною є й кардинальна зміна ставлення Корецьких до упослідженого Коломійця: коли студент-українець з'являється на порозі квартири «сп'янілий од радощів», урочисто співаючи гімн України, Корецькі запобігливо звертаються до нього на «Ви», пані «обтрушує на ньому солону», Корецький «хапає щітку, чистить на ньому одіж», а Ліза «розправляє його фуражку» [48, 405-406]. На порозі кімнати Коломієць з'являється «в соломі, в пилюзі», супроводжуючи своє «тріумфальне» повернення співом «Ще не вмерла Україна...»: виявляється, що він утік у виламане вікно й до входу в Київ війська УНР «під рундуком лежав» [48, 406]. Протягом п'єси Коломієць виступає лакмусовим папірцем. Спершу він постає у стані хворобливого страху: він неспокійно ходить по кімнаті «нероздягнений», «примарнілий», – адже «кожну хвилину, кожну мить чекаєш: ось в кімнату вскочить якийсь Роланд-зброєносець: ви хто такий? ваше посвідчення? ваше відношення до мобілізації? – сюди-туди, ага! українець! і цап голубчика» [48, 375-376]. Коломієць прикидається щиро

закоханим у Лізу, та вона викриває його наміри: «А от візьму і викажу <...> що у нас сидить студент-українець, який не пішов воювати за гетьмана» [48, 381]; згодом Коломієць намагається вплинути на Корецьку: «Ви ж таки, як не як, українського роду, чи личить же вам заводити зносини з ворогами народу, з ворогами України? <...> Розміркуйте ви самі: у гетьмана, ви самі бачите, лишився один Київ, а вся Україна зайнята республіканським військом. Візьмуть наші Київ, і як не кажіть, а все-ж буде тоді ніяково...» [48, 386]. Тобто фактично Коломієць до кінця п'єси так само носить «маску», як і Корецький.

Як справедливо зазначає З. Нестер, хворобливо-насторожений настроїй Коломійця переданий у побудові фраз: підсилюючі повторення «кожну хвилину, кожну мить», вживання афективного слова «ось» і теперішнього часу дієслів замість майбутнього зі стилістичною метою [167, 124]. Заскочений несподіваним питанням Рощина-Демидова «Ви кого признаєте – ясновельможного пана гетмана или Директорію?», Коломієць кволо виправдовується: «Я, знаєте, скромний студент, в політику не втручаюсь... моє діло – наука» [48, 398]. Він постає верткою персоною, здатною виплутатися з будь-якої халепи: «Нащо ж тоді Господом Богом і голова та ноги дається людині? <...> До цього часу крутився яюсь» [48, 389].

Жіночі образи п'єси Степан Васильченко подає, як слушно зауважує З. Нестер, у відверто непривабливому світлі, з притаманною їм двоїстістю, конформізмом, виявленим по-жіночому. Дослідниця робить спостереження: оскільки Катерина Дем'янівна і залежна від її думки панна Ліза мало чим відрізняються одна від одної, автор однаково висміює риси їхніх характерів – наприклад, легковажну морально-етичну поведінку, яка часом межує з розпусною [48, 125-127]. Обидві жінки наввипередки шантажують Корецького й Коломійця контрастом становища й поведінки. Святочно вбраній і налаштованій, мрійно усміхненій Корецькій цілком байдуже, що її хворий (хоч і вдавано) чоловік «з постелі третій день не встає». Автор підкреслює її характер опосередкованою характеристикою

(репліка чоловіка «А їй в голові “нежныя лобзанья”... <...> Почула паничів – як розщобеталася! Аж зашарілася... Ще й співать почала. Півиця яка знайшлася – куди ж пак! – Хоч у оперу... <...> “Ручку поцілував” – як же... а вона, дурепа, зраділа тому, розцвілася...» [48, 384]). На вибух агресії Корецького Катерина Дем’янівна відповідає «стиха, погрозово»: «Тсс. Не дуже. Минулося. (Спокійно.) Не великі пани – і самі можете поставити собі самовар, а ми з Лізою будемо пити чай там... <...> Не кричи, ти, завоювателю!» [48, 383-384]. Ще не заручившись видимою підтримкою з боку толерованих «золотопогонників», Корецька й панна Ліза продовжують діяти згідно зі своєю поведінковою стратегією, погрожуючи чоловікам: «Та дивіться: як вернемося, то щоб було мені тут чисто, поприбрано, попідмітано. Посуда перемита, самовар готовий стояв на столі, вичищений, як огонь! <...> Годі нас підганяти – тепер і ми вас запряжемо» [48, 387-388]. Незважаючи на неприйнятну поведінку Корецької, її обурення чоловіковим стилем життя є цілком виправданим: «Робить не робиш, тільки лежиш <...> Стій, ось прийде (Петлюра – А. Б.), то він тебе швидко підійме <...> щоб ішов служити, а не викачувався на подушках <...> Що ж ти собі думаєш – і тоді будеш отак лежати, як тепер? – Ні-ні... минеться, аж зашумиш у військо! <...> “Больной, больной”, а реве, як із бочки» [48, 391-392].

Ідейно «безхребетна» родина Корецьких не має усталених симпатій чи антипатій, виявляючи цілковиту байдужість до тих обставин і осіб, від яких на часі залежить доля Києва й України. Непостійні у своїх політичних симпатіях Корецькі з блискавичною швидкістю легко «мінють шкуру» в ситуаціях дріб’язкового з’ясування стосунків.

Таким чином, аналіз п’єси «Куди вітер віє» дозволяє дійти висновку: соціально-політична сатира Степана Васильченка-драматурга продовжила традиції Т. Шевченка («Сон», «Кавказ», «Царі») І. Франка («Лис Микита», «Меморандум будяків», «Сідоглавому») та інших класиків української літератури, концентрувавши питому сатиру українців.

3.2. Художнє новаторство п'єси «Листопад»: поєднання романтики й сатири

Творчість Степана Васильченка вирізняється доволі характерною рисою: якщо Степан Васильченко-новеліст зі вправністю майстра організовує матеріал драматургічно, то тексти Степана Васильченка-драматурга містять у собі низку характерних прикмет, які «викривають» у ньому новеліста. Через це йому не одразу вдалося здобути визнання як драматургові. Тяжінням до новелістики можна пояснити стислість його п'єс, яка передусім виявляється в лаконічності сюжету, значущості сюжетних ситуацій та мізансцен. «Одноактовість» у цьому випадку полягає не лише у компактності творів, а й у ліричній стихії, у вкрай сконцентрованій дії, у змалюванні характерів. Всі ці чинники сукупно дають глядачеві можливість сприймати їх у режимі реального часу, а не як повільний вияв і розвиток.

Більшість п'єс Степана Васильченка – одноактівки, які по суті становлять собою драматичні новели, деякою мірою наближаючись цим до оповідань автора. Фактично жанр одноактної п'єси міг би привернути увагу українських письменників, проте, на жаль, одноактівки й досі здебільшого нехтуються драматургами. Причому цьому немає однозначного пояснення, – спричинене це елементарною незацікавленістю (або ж касовою політикою) театрів чи за давніми нехтуванням власним національним набутком. Ці пошуки істини доповнює риторичне питання Р. Коломійця: «У нашому театрознавстві чомусь усталилась якась зневага до театру, який існував поза театром корифеїв, паралельно з ним, у зв'язках з ним і відштовхуваннях від нього, і який користувався не меншою популярністю у сучасників, ніж театр корифеїв» [128, 116].

Степан Васильченко завжди прагнув писати стисло і зрозуміло (зазвичай це йому вдавалося). Він виступав проти великих за обсягом, але беззмістовних творів, вважав, що коротке оповідання написати інколи значно важче, ніж «товстий» роман. З огляду на надзвичайну вимогливість до себе митець неодноразово переробляв свої твори, доповнював їх або скорочував.

Деякі з них мали по 10–15 або більше варіантів (наприклад, п'єса «Кармелюк», яка остаточно видавалася у трьох різних редакціях, або «Минають дні»). Характерно, що письменник завжди вимагав активної уяви читача, яку сам збуджував. Досягав він цього завдяки використанню точної, влучної і правдивої деталі у змалюванні образів, поведінки персонажів, у замальовках природи тощо. З метою досягнення лаконічності й виразності своїх драматичних творів автор уникає великої кількості персонажів, інколи ця кількість обмежується двома-трьома дійовими особами.

Сприйняття п'єс Степана Васильченка зазвичай не ускладнене заплутаною інтригою чи неокресленістю постатей дійових осіб: події в них нарастають поступово, тісно пов'язані між собою сцени й мізансцени впливають одна з одною. Подані драматургом характери вражають своєю життєвістю, колоритністю, духовним багатством; самі ж твори переповнені невимушеними комедійними ситуаціями, яскравими жартами, дотепами, народними піснями, прислів'ями, примовками. П'єси мають так званий другий план, майстерно скомпонований так, щоб поставати перед читачами/глядачами; всі позасценічні події п'єси сприяють повноті та широті дії, яка відбувається на першому плані. Для Степана Васильченка цей прийом є одним із «фірмових» – як і спокійний, не завжди об'єктивний, але щирий, сердечний тон, звичайність і в той же час цікавість сюжету, поетичність і свіжа колоритна мова, вміння знайти відповідні барви, що засвідчували неабиякий артистичний смак і художнє чуття письменника.

У своїх творах Степан Васильченко виявив широку обізнаність із народною творчістю. Це помітно, зокрема, як у використанні ним фольклору, так і в майстерному оперуванні скарбами живої народної мови. На драматичних творах митця виразно позначилося тяжіння новітньої української драматургії до фольклору, проте народна творчість у його п'єсах надає оригінальним мотивам і сюжетам п'єс характеру обрядових дійств. Засвоєння фольклору допомогло авторові не тільки повніше та яскравіше передавати думки та переживання героїв, а й успішніше виробити й

унормувати власний лексикон: дохідливість творів митця значною мірою досягається саме бездоганно чистою, гнучкою, образною мовою, синтаксично простими конструкціями. Порівняння, епітети, метафори завжди оригінальні, відзначаються свіжістю. Музичність і ліризм – невід’ємні якості мови Степана Васильченка, який неодноразово зазначав, що сила пісні – в тому, що її творить народ. Пісня в його творах виконує в основному ліричні функції, служить засобом обрамлення творів, але в той же час відображає психологічний стан героя, створюючи відповідний настрій усього твору. Важливим є сам момент виконання пісні.

Витоки історії українського театру С. Чорній радив шукати «тільки у прадавньому народному танково-музичному мистецькому вияві, для якого сценою була прекрасна українська природа», оскільки «на лоні цієї природи відбувалася танкова поетично-музична дія» [241, 3]. Вирісши на національному українському ґрунті, маючи головним тематичним та ідейним джерелом життя народу, а своїм тлом – чарівну природу, що відіграла основну роль в історичному розвитку основних рис українського національного характеру, новітня драматургія у своєму виникненні та формуванні багато чим завдячує традиціям вертепу та інтермедії.

Не винятком є і драматичні твори Степана Васильченка, художня мова яких становить собою найвиразніший засіб його самовияву як драматурга. Вона складається з поєднання сучасної авторові літературної мови з образним авторським мовленням, яке містить просторічні лексеми та фольклорні елементи. Розкриваючи побут, звичаї, проблеми, щастя та горе людей, драматург перетворює індивідуальне мовлення на окрасу твору, яка захоплює та примушує читача осягнути твір одним подихом, і лише після цього помітити майстерно збудований сюжет, глибину психологічного контексту, довершену фабулу, мистецьки сконструйовану композицію, виразних героїв. Навіть незавершені твори драматурга становлять собою важливий засіб формування художнього дискурсу його доробку, оскільки словесне вираження виконує стилетворчу та образотворчу роль, моделює

дійсність, служить неоціненним доповненням ментальності героїв на рівні світовідчуття.

Незавершена п'єса «Листопад» доповнює творчу постать драматурга. Остаточно опрацювати твір авторові завадила мобілізація у 1914 році, а після війни до роботи над ним Степан Васильченко не повертався. Причини цього невідомі, проте можна припустити, що для автора п'єса втратила злободенність, або ж на передній план творчості вийшли нові задуми, теми та образи. В. Курашова та М. Грудницька вважали, що п'єса «Листопад» має виразно полемічний зміст і начебто виступає проти «правих» ідеалів, згідно з якими інтелігенція нібито подавалася як «провідна суспільна сила», а її представники виводилася в літературі як «очільники народу» [81, 191].

Незважаючи на те, що драматург прагнув нечисленності дійових осіб, у плані п'єси їх вісім: 1) Євмен Михайлович – студент; 2) Галя – молода вдова; 3) Мариня – її учениця, готується на вчительку (земську); 4) Федот – бувший моряк; 5) Бабуня; 6) Учитель Яровий; 7) Freulan Маруся (*так в автографі, виправлено автором на «Марія» – А. Б.*) – стара панна, німка; мрійниця. Марить про офіцерів; 8) Колодій – «етнографічний українець, дядько, землемір, в чемарці» [16, арк. 27]. Трьох останніх персонажів в останній редакції п'єси не зустрічаємо; Марію в подальшому перейменовано на Марусю, яка з учениці Галі стає її кращою подругою. В остаточному варіанті маємо такий список дійових осіб:

Галя – молода вдова (*у примітках – Гандзя, Ганюся; мала бути «мрійниця», «товста»; зазначений орієнтовний вік з сорока виправлено на двадцять п'ять. – А. Б.*);

Маруся (*виправлено на «Марічка». – А. Б.*) – фельдшериця, подруга Галі (*у планах – її учениця, хоче вчитись на земську вчительку. – А. Б.*);

Євмен Миколайович – студент-політехнік (*в авторських примітках до п'єси Євмен означає свій соціальний статус «бідний студент». На берегах рукопису знаходимо нотатку: «Євмен робить яку-небудь дурничку, аби не вчитись». – А. Б.*);

Федот – «бувший матрос, босяк» (за планами автора Федот «виходить і висміює романтизм». – А. Б.);

Бабуня:

Валя – семінарист (у примітках – «за сценою» – А. Б.) [16, арк. 25-27].

У начерках плану драми, яка мала три робочі назви – «Бабине літо», «В осінніх сутінях» і «Листопад», – дійових осіб три: студент на прізвисько Сокіл (ім'я – Микола Андрійович, прототип Євмена в «Листопаді»), моряк Федот і «матушка» (ім'я – Єлизавета Петрівна; прототип бабуні в «Листопаді») [17, арк. 1]. Чіткого сюжету, конкретної дії немає: Сокіл і Федот переповідають один одному свої пригоди, до бесіди час від часу долучається матушка. Предметом обговорення іноді стає дівчина Женя (прототип Галі в «Листопаді»).

Подальші начерки п'єси підводять до припущення, що автор виношував масштабний задум – ввести поета, який декламує українські вірші, а також презентувати у творі, крім «альбому українських пісень», «всю етнографію козацького роду», змалювати «ідеальне українське відродження» («Хай же бачать, що ми теж козацького роду...») [16, арк. 26-27]). Патріотизм має виявлятися не лише в ідейному супроводі п'єси, а й у постатях дійових осіб: так, студент «щиро, але невдало» демонструє «відхил в українство», «обстоює українство», «посваривсь з батьком за українство» [16, арк. 25], «ідеалізує українське відродження», «виставляє себе як героя», мріючи працювати на благо співвітчизників («Скінчу університет – піду в народ...»), і бідкається, що «потрібні герої», «нема тепер героїв» [16, арк. 26]. Цей студент мав стати головним рушієм сюжетної дії: «Приїздить студент, оповитий флером романтизма – і зашуміла робота: читають книги, готуються до іспитів, на курси, на сцену... Надзвичайно швидким темпом іде українізація, мріють про народний спектакль». Альтернативним персонажем у плані виступає «старий українець», який виступає «проти нового руху» [16, арк. 26].

Місцем дії драматург обрав «зруйнований польський маєток» у селі на

Полтавщині; основним тлом сюжету мав стати «старинний сад над річкою», з яким «зв'язані історичні події (польське повстання)». Супровідні елементи екстер'єру – «Льох. Ховали колись зброю. Скрізь написи. Легенди. Напіврозвалена бесідка або часовня». Автор планував сценічно подати події «сучасної реакції» (*очевидно, йдеться про час напередодні Першої світової війни – А. Б.*), описати «визвольний рух» [16, арк. 27-28].

З приміток видно, що автор наперед визначив завдання створити твір у романтичному напрямі, впровадивши до сюжету відповідні плани й типажі. Про це свідчать авторські зауваження: «Все пройнято українським романтизмом. Дія, місце – романтичні (*або «Закуток романтичний» – А. Б.*) І дія. Романтизм – аж шумить»; «Над усім – практична рука бабуні»; вона ж – «комічний тип мрійниці» [16, арк. 25-26]. Автор має намір романтизувати минувшину, змодельювавши її приспаною: «Сили дрімають під романтичним флером – всі нудьгують за героями, за героями-переможцями, за героями-коханцями» («героями-повстанцями») [16, арк. 26]. Також автор у примітках висловлює жаль, що його персонажі «не виховувались на Шевченкові, Гоголі, Руданському» [16, арк. 25].

Основна дія відбувається серед наступних деталей: «Низенький старосвітський будинок з верандою в сад. За будинком видно верховіття осокорів. На веранді на столі букет осінніх квіток. Біля вікон – квітники з прив'ялими квітками. Веранда оплетена виноградом; лист на ньому – червоний. Дерев в саду – в жовтому, зеленкуватому і червоному, як кров листу. Увесь час стиха падає з них лист. Листки на столі, на східцях. Перед верандою – вся земля встелена рясним листом. Часом вітер ворушить листом, – тоді з дерева сиплеться лист, як дощ. Двері на веранду прочинені. Надвечір. Євмен сидить на східцях, гризе грушу, читає лист. З кімнати чути піаніно: хтось грає мелодію – “Вечірній дзвін”» [16, арк. 1]. Як бачимо, в описі простору та характеристиці дійових осіб драматург використовує техніку ремарок, які створюють атмосферу, настрої окремого епізоду, розкривають внутрішній світ персонажів. Також тут і далі ремарки є

допоміжним засобом у створенні пейзажу, наповненого символами.

У начерках п'єси під заголовком «В осінніх сутінях» «Сокіл сидить на східцях, однією рукою гладить маленьке цуценя, в другій – держить листа, читає й розмовляє з ним: “Ех ти цуцик... Маленький... Погано нашому братові в хаті... погано... Влітку аби де прилетів у вікно, голубе, і зробив тепленького куточка... Так ні... Співай, гуляй – як вітер літай... Значить так буде, а прийшов холод, то треба й хвостика підняти...”»; на пропозицію матушки протопити в кімнаті Сокіл відповідає неоднозначно: «Всім холодно» [17, арк. 1]. Автор планує пронизати наскрізь п'єсу холодом і пошуками тепла. У начерках під заголовком «Листопад» звучить бажання «Хочеться погрітись хоч у бабиному літі» [17, арк. 2]. Прикметним у цьому плані є філософський діалог Сокола і Матушки в той час, коли над ними пролітають ключі журавлів:

Матушка: Не люблять холоду. Мають міцні крильця – не стовбичать тут, зняли тай у вирій полетіли. А люде крилець не мають, не полетять. Застигли холода – ховаються, та чекай, поки те минеться...

Сокіл: Єсть і в людей крила – високо літають.

Матушка: Високо літають, та низько сідають. (*Зітхає.*) І шуміло, і гриміло, а минуло то й світу по собі не лишило... (*Махнула рукою, пішла в кімнати.*) [17, арк. 2].

Запрошення йти «в тепленьку хатину» матушка супроводжує просто-таки гераклітівськими репліками, в яких спостерігаються відгомони петрівчаних дівочих пісень: «Скільки вже бачила я вашого молодняку за свій вік! Співають, гуляють... топчуться на світі, клопочуться, а потім – мов вітром їх звіє – хто його знає, де й подінуться... Еге – все минає на світі... <...> Поспівайте собі – бо ще тільки й вашого...»; паралельно в репліках матушки наводяться згадки про холод і темряву: – «Марево мріється, ніби справді діється... а я вже нічого не бачу... Бачу тільки – сутеніє, та холодом повіває...» [17, арк. 7]. У рукописі фраза «Марево мріється – ніби справді діється» виведена синім олівцем, як заголовок [17, арк. 3]. У творі лунає кордоцентричний, виразний у своїй елегійності мотив наскрізної туги за втраченою молодістю:

Матушка: (*Махнувши рукою.*) Як і не було. Немов і не цвіли сади й не розвивались ніколи. Так і життя пролетить, одцвіте – як і не було.

Сокіл: Правда? Часом дивлюсь на вас, Єлизавето Петрівно – і здається, що ви зроду такою й були. Ніяк не можу уявити собі, якою ви були молодю.

Матушка: Я вже й сама не вірю, що була молодю [17, арк. 1].

В остаточній редакції на початку п'єси між бабунею та Євменом виникає невеликий побутовий конфлікт через нездатність парубка та його гостей тримати лад у кімнаті: «Стояло б у кого нашого ще стільки панів... Он люстро – хто розбив. В кімнату увійти страшно, таке гайно: скрізь накидано лушпіння, під столом – пляшки з пива, по долівці – недокурки». З відповіді Євмена бачимо його здатність уникати конфліктів з людьми за допомогою хитрощів, відсторонення від проблем і створення ілюзії власної непричетності до них: «Ну що ви зробите з такими сибіряками, башибузуками. Чи думаєте, я їм не казав? – кричу на їх, лаюсь – то якби ж послухались». Далі Євмен намагається розв'язати проблему за допомогою лестощів: «Та які-ж бо ви скупенькі... чуть не сказав – мамо. Вже так привик до вас, мов до своєї мами. Та вона й схожа була на вас, така-ж старенька, така-ж скупенька...». У відповідь бабуня лагіднішає: «О! Ви лисичка! Знаю вас...» [16, арк. 1].

Оприявнення побутового конфлікту представників старого й молодого покоління змінює діалог про швидкоплинність буття:

Бабуня. Поживеш, серце, вік вимінявши. (*Зітхає.*) Та й кому було оте цікаве, що колись було, та вже нема і не буде. Чи чорняве, чи біляве, чи хороше, чи погане – все одно тепер уже не вернеться. (*Дивиться в сад.*)

Євмен (*Наспівує чуло.*)

А молодість не вернеться,

Не вернуться літа...

Бабуня. Куди вже там за ті літа згадувати.

Євмен. О, мабуть є що пригадати вам за свої молоді літа.

Бабуня. А чого ви так думаєте?

Євмен. І тепер ще, що темперамент був – огонь! – Чи правда так, що через вас, кажуть, хтось стрілявся, чи труївся? – Це якось розказували.

Бабуня. Та був же такий дурень, що хотів отруїтись. А потім оженився і жив, і діти мав, і сам уже сміявся з того. (*Махнула рукою.*)

Євмен. Казав такий – і шуміло, і гриміло, а минуло, то й сліду нема [16, арк. 2].

У п'єсі є й позасценічний персонаж – школяр Валя (глядач тільки чує його голос з вікна хати). Опосередковано характеристику йому дає бабуня: «Екзамени вража дитина не здержала. Все літо, вилупок, пробайдикував, на човнах та по гаях – та ще й злигавсь з Косенковою Наташкою, а то дівчина те-ж: до книжки не приб'єш, а гуляти, аж горить. <...> Як же: надумали тікати кудись, та повінчатись – так куди там та книжка?» [16, арк. 2-3]. У відповідь Євмен підносить виховну спроможність тілесної кари з боку батьків та давніх освітніх закладів: «Минули ті старії бурси, а воно, знаєте, як, з якого боку, то справді було добре. Зате принаймні викохували характери» [16, арк. 2- 3]. У другій картинці, коли Євмен намагається відірвати Валю від навчання й вивести його надвір, між ними відбувається діалог, пересипаний цитатами з романсів, романтичних літературних творів, власних сентиментальних думок; діалог парубків несе в собі традицію «макаронічної» мови старосвітських бурсаків і спудеїв, які часто ставали персонажами української класичної літератури:

Євмен. Послухайте мене. Пригадайте слова вашого Хоми Брута, що чому бути, того не минути. Киньте свого Цезаря до часу, а самі виходьте-но з хати. А гляньте яке небо, який день чудовий, як сиплеться лист... Печальна пора – очей очарованья. (*Декламує.*)

О виходь, тоскующий принц, виходь із-за ґрат, із-за мурів: кличе тебе сад. Гляньте – як чудово нарядився він на останку в пурпур і золото. Виходь, бо скине він свій наряд, вбрання, спаде додолу лист, наповняючи увесь сад тихою музикою смутку.

О виходь, тоскующий принц. – (*Дивиться в небо.*) – Кличуть тебе журавлі, щоб крикнути тобі із-над хмар вітання, прощай до тії весни.

Валя. Не искушай мене без нужди возвратом нежности твоей.

Євмен. Положим, так. Я розумію вас! Душа розчарованого шукає самотини. Проте – не сумуй, юноша. Принаймні мати будеш право сміливо казати: І мы были в летах щастливых... [16, арк. 3-4].

У третій картинці з'являється Федот – «бувший матрос, босяк». Його

ретроспекція (переховування від бабуні, страх попадатись їй на очі – «Навесні послала вона мене однести самовар до лудільщика, а я його заставив, гроші забрав, та й досі ще очей не показував. Зараз тільки самовар викупив. <...> Та я і так думаю (*віддати* – А. Б.), а все ніяк не наважусь. Якось стидно, хоч крізь землю вались. <...> Так мені соромно, так неловко...» [16, арк. 4]) виявляє його злодійкуваті нахили, проте йому властиві й докори сумління. Тому Сокіл заступається за нього: «Ні, він чесний парняга. Він робітник добрий» [17, арк. 4].

Драматичне моделювання Степаном Васильченком персоносфери полягає, зокрема, у зіставленні рис дійових осіб. Федот, як і Євмен, вміє увійти у довіру до людей. Також він захоплюється витівками Євмена і приходять йому на допомогу в авантюрах; часом їхні стосунки нагадують взаємини Дон Кіхота й Санчо Панси. Так, скажімо, Федот виступає посередником між студентом і Галею (автор виразно показує її реакцію на лист Євмена через видиму мову почуттів): «Вміг аж почервоніла. Зраділа ніби. <...> Читає вона, а я дивлюсь. Коли це хвать вона себе за губу. Кусає, а слюзи кап-кап. Так немов аж давиться ними». Федот здатен обстояти чуже почуття: «А ця-ж дівчина та-аж гарна: та що вже весела, співуча – говорить як із книжки вичитує...». Та Євмен віддає перевагу іншій дівчині, Гані: вирішальним аргументом драматург тут виставив ще цінніші якості – «Ганя – жінчина гарна, поетична, розумна... Воно, бачте, більше такої духовної любові, ви розумієте мене? Каже – хоч я й замужем була, а любити ще ніколи не любила!.. І вона, знаєте, в цьому ще дитина: легесеньке стискання, постави ніжні, розмови та ідеали... <...> Ото тільки погано, що погано. І хоче тебе цілком загарбать» [16, арк. 5]. Зрештою Євмен зізнається, що про його амурні походеньки довідалася Галя: «Не швидко, правда, а довідалась. Да все їм треба знати, до всього діло є. Довідалась – не сказала й слова, написала листа, а сама – знялась та й поїхала, і нікому не сказала – куди. Та й досі не бачив. <...> Вчора увечері приїхала, довідалась, що я знов у них на квартирі – то сьогодні ще знов на вокзал подалась». Євмен сподівається на те, що

справу з Галею можна залагодити, – «Мені здається, що вона й тепер ще любить мене. Чого б їй було тікати зразу, коли б не любила? <...> Я думаю, що діло ще можна поправить. Саме головне, аби мені побачитися з нею, аби поговорити... <...> З Марушкою – скінчив справи, більш туди ні ногою. Вона звичайно про це знатиме...», – проте без свого «зброєносця», котрий однаково симпатизує як йому, так і Галі, Євмен обійтись не може: «Ех, Федот! – помагайте мені. Ганя вас любить наче й вірить вам. Тоді заживемо». У відповідь на острахи Євмена – «Марушка... (*Боязко.*) Щоб не наробила чого. <...> Враг її знає – дівчина вона шалена. Колись казала, що без мене – жити не буде. А то – ще сімнадцять... <...> А мені навіть трохи боязко... Як не було б мороки тоді» – Федот дає резонну відповідь: «Ви собі цього і в голову не кладіть. Вони всі так кажуть. Нічого, що любив та покинув. Тільки переказиться, та й забуде. Це коли б усі так труїлись, що їх кидають, то й отрути на їх не вистачило б. <...> Вірте моєму слову – все буде добре» [16, арк. 6].

Уміння дурити голови одночасно двом жінкам витворює паралелізм Євмена з Голохвостим із п'єси М. Старицького «За двома зайцями». Герой Степана Васильченка теж зазнає фіаско: «І в думці не було, що в цьому закуткові так можна добре пожити. (*Хвастовито.*) Одна уроки шукає, друга гроші позичає, одна варенням годує, друга наливкою шанує... <...> Та цигарки набиває, а друга прибірає в кімнаті. Були подруги – водою не розіллеш, а то рвали одна одну на куски... <...> Тоді було так: одна докладає за одну, а друга за іншу – а я каюсь і тій і другій. А Гані, знаєте, треба уміть, що сказати, це не Маруся. <...> Думає – от тут уже всьому кінець – проте викрутився» [16, арк. 6-7].

Федот, який ще кілька хвилин тому співчував Галі, покинутій Євменом, нині знов симпатизує своєму приятелеві: «Ну й майстер з вас на дівчат – я ще й не бачив такого! <...> Щоб ви не викрутились! – Хай-би їх десять було, то ви-б усіх і водили за ніс» [16, арк. 7]. У п'ятій картинці Федот, намагаючись прихилити Галю на бік Євмена, вихваляє основний талант, який цінує в

своєму товаришеві: «Веселий такий, бідовий! Як почне що розказувати, слухав-би цілий день». Виявляючи всю притаманну йому наївність, Федот, вихваляючись, переповідає молодій удові скабрезну пригоду, як він колись заприсягся Євменові допомогти йому заручитися з Галею: «Я ж уже думав, що буду п'яний на вашому з паничем весіллі, та мабуть не вгадав. А ми вже на весні були з паничем і пропили вас. <...> (сміючись чухає голову). Ми бачте під чаркою були. Якось заговорились ми про вас із паничем. Він і питає: а як ви думаєте, Федот – пішла б за мене пані Галя? А чули-ж-но. Оце й ні. Поки-ж каже вона бачить в неї тисяч на 100 приданого, а я бідний студент. (Галя осьміхається.) То кажу нічого, що вона багата, а він під чаркою, бачте, був. А хай, то ніколи не збрешу й на остільки. (Показує.) Ну, як тільки вип'ю, то такого накажу, що й сам здивуюсь. (Сміється.) Коли хочте, кажу, давайте я вам висватаю Галю. Сватайте, каже – мій могорич буде. Забили ми руки, пішли в ресторанчик, та й розпили там. Гарно поговорили тоді, до душі» [16, арк. 11].

У начерках до п'єси у відповідь на нахваляння Сокола – «Одна цигарки набиває, друга хату прибирає...» – Федот відказує: «Що то – вірні подруги: що одна те й друга. Баби – вони як вівці – куди одне туди й друге. Одне в просо і друге в просо. Одне в гречку – і друге туди-ж» [17, арк. 4]. Ця та подальші Федотові репліки засвідчують, що автор планує наділити його зневагою до жінок взагалі: «Гарні – як сплять, або краще – як сам спиш» [17, арк. 8].

Любовний трикутник «Євмен-Галя-Маруся» (у плані п'єси – «Сокіл-Женя-Маруся») у начерках Степан Васильченко подав більш розгорнуто й соковито. Драматург управно оперує комізмом ситуації, в якій молодий ловелас описує свої походеньки: «Було раз так. Гуляли ми з Женею в саду. Тут місяць, соловей, все як слід. Думаю – невже-ж у неї серце – крига. Взяв тихісенько, з осторогою стиснув її руку. Чую – як огонь спалахнула. Тут і почалось. Ви мені, каже, юність мою повернули. Була дівчиною, замужем була, а я-ж того кохання ще не зазнала. Думала, що й не буду знати його...

Коли ж мій сокіл сам до мене прилинув. Я з вами бог знає куди залечу (Фрагмент «Наговорила мені такого, що і я став почувати, як ростуть у мене крила, сили ростуть» викреслено. – А. Б.). Дивуюсь – думаю: от тобі й неприступна, от тобі й холодна як крига, от тобі й практичний розум. Ходимо, як у хмарах по саду. Ходимо, гуляємо – ну а обніматись, правду скажу, – не обнімались. Каже: не будемо руйнувати зразу цієї чарівної казки весняної (фрагмент «цього прекрасного ранку кохання, поки все ще спить...» викреслено. – А. Б.). І таке піднялося в голові, кров бунтує, фантазія літає як сокіл. І, здається, перевернулось усе – не місяць над нами, у небі, а ми над ним, а він немов унизу» [17, арк. 4]. Після цього монологу-звіряння, не надто щирого, Сокіл, не міняючи інтонації й не перемішуючи барв, одразу починає переповідати про те, як після цієї пригоди наражається на Марусю: «Починає ця нової співати: я, каже, не така багата, як Женя, дівчина проста, проте я люблю тебе, як ніколи Жені не полюбити... Я все вам оддам, я вислужу у вас вашу любов... Ви сильний, ви сокіл, і я бачу, що з вами мені щастя, я дам вам щастя, ви моє щастя, ви мій сокіл! І нікому я вас не оддам. Цілує мене, тулиться... Я он то цілуватись – цілуюсь, а сам у вікно все позираю. Думаю: що як настигне Женя. <...> А ця шепче: Коли підеш – утоплюсь... Ну, думаю, як-то, соколе, викрутиться... Одну ніч – гуляю з Марусею, другу – із Женею, про все на світі забув. Живу, мов на небесах... А вони чи посліпли обоє, чи кат їх знає: нічого того не помічають. Сам би крутив і хто зна поки внесли Жені в уші, що я над ярами з Марусею гуляю. Ну й пропало все: прийшла раз і нас накрила» [17, арк. 5].

В остаточному варіанті п'єси Галя, ображаючись на ні в чому не винну Марусю, необ'єктивно наділяє юну дівчину не притаманними їй рисами, керуючись власними емоціями. Монолог Галі ґрунтується на біологізмі стилю початку ХХ ст.: «Так, вона добре знає свої козирі <...> сільської дівки. Знає силу своїх грубих дівоцьких принад. <...> І як я не помічаю, що в ній сидить звичайна самка, – бач коли вона прокинулась у неї. <...> Та що це я – здається ревную! – Яка гидота! <...> Вона взяла його грубо, нахабно. <...>

Не забуду ніколи того вечора, коли вона при мені прямо була на темперамент, на чувственність, грубо, як гусар будила в ньому страсть... Якими очима дивилась, як тулилась до нього, щіпала навіть... Гидко було дивитись! – І я не знаю, що діялось зі мною, не знала, що робити – хотілось тільки лишити їх і мовчки піти! Любов до нього (*Євмена. – А. Б.*) – найдорожчий скарб, який ховала я 27 років у своєму серцю, і яку він так легко потоптав у грязь, промінявши на грубі ласки тертої в дійсності распутної дівки! <...> Коли це така виявилась найкраща подруга, найщиріша душа, що плакала, коли в мене голова боліла, що вмирала за мною! – Невже нема нічого святого на землі, що б не можна було топтати в болото?...» [16, арк. 13]. Незважаючи на те, що Федот викриває перед Галею таємниці Євмена, буремні настрої Галі тільки посилюються. Проте пояснення Федота виступають своєрідним каталізатором, який допомагає знизити градус емоцій Галі: остання починає навіть жаліти Марусю, на яку була ображена ще так недавно, і весь свій гнів концентрує виключно на Євменові – «Ну де мої очі були, де мій розум!! Та крізь нього ж світиться звичайний жулік. Герой, лицар, сокіл!.. (*Гірко.*) А я ж... <...> В 27 років і не вивіялись іще з голови дитячі химери. <...> Витворила собі казку юности» [16, арк. 13-14]. Жаль до зрадженої Марусі Галя проектує й на себе. У планах до п'єси автор планує вкласти до вуст Галі свою сумну сентенцію «Зразу не розпізнаєш, що вкривають квітки юности, весни – ангела чи чорта, сокола чи курицю...» [16, арк. 25]. Тут Степан Васильченко розкривається як психолог-серцезнавець, проте в остаточному варіанті п'єси драматург уподібнює репліку до голосіння, через що жаль Галі до себе самої набуває ознак похорону молодою жінкою власних юнацьких ілюзій та мрій:

І сама-ж я, сама цьому куцому півникові начепила я орлині крила, своїми руками позолотила, та я-ж його змалювала, уквітчала як та весна чарівниця...

Змалювала, повірила, загорілась вогнем, тай опеклася... Так сантіментальна, бачиш, мрійниця...

Одна дурна розписала, а друга така повірила, як і завжди мені вірила...

Повірила, вхопилась за нього, як за своє щастя, та й теж опеклася... [16, арк. 14].

З подальших з'ясуваннях стосунків між Марусею та Галею через Євмена видно: Маруся впевнена, що саме Галя в неї «вирвала, одбила такого сокола», і через це сердиться на подругу, але Галя намагається переконати її в протилежному – «Де вже мені бідній та дурній тягатись із тобою». Маруся ж її застерігає: «Не довго будеш раювати з ним. Хай-но тільки прибере твої гроші до рук, тоді побачиш, як він любитиме тебе»; «А що? – ти думаєш, що він справді так уже любить тебе? Він у вічі одно тобі каже, а послухай про що він очима каже. Думаєш – йому так потрібне твоє чисте ідеальне кохання. А спитай його, коли він казав, що коли наслухується твого кохання, то немов кислиць наїється...» [16, арк. 14].

Маруся не позбавлена сарказму й за потреби використовує його як захисну реакцію – як-от, наприклад, дорікаючи Галі: «Та як-же не радіти. Такого сокола підчепила. Кинула свої ідеали. Забула, що й на граматичні курси мріяла поступити, приїхала сюди та й ланцюгом звідціль теж не одтягнеш». Допікши Галі, Маруся переходить до викривальних звинувачень на адресу Євмена: «Як-же він пише <...> реферат, що ізробить його світилом науки. Зачоти, ледащо, ніяк не складе – тричі професорі прогнали з екзамену... <...> А язиком він наговорить, уміє забити баки» [16, арк. 15].

Галя пояснює, що не налаштована відбивати Євмена в Марусі: «Сьогодні я приїхала, а завтра поїду – бери, <...> й по-мені нема діла. У мене він уже давно вилетів із голови. <...> Не думай – не буду виривати я в тебе з рук це добро, як ти в мене виривала. <...> Лишилась порожнеча на тому місці, де був він у серці, а де була ти – там лишився, Маруся, пекучий вогонь. Я-ж любила тебе як сестру, як себе, і я вірила, що нашу дружбу ніхто на світі не розірве» [16, арк. 15]. Маруся від «щедрого дару» подруги відмовляється, після чого жінки примиряються, домовляючись діяти проти Євмена «спільним фронтом»: «Бач, ото ж закрутив нам голови отой вертихвіст...». За перебігом бесіди виявляється, що Євмен «позичив» у Марусі сто карбованців – нібито на подорож до Англії: «Ой, і сміх і гріх». Маруся переповідає, що «там, в Англії, закохались у нього дві подруги: княжна Мері

й жінка єгипетського консула Annet <...> а вернувся сюди – каже, що між нами все закінчено». Проте Галя не купляється на вигадки Євмена, котрий вигадував подібні байки разом з Федотом [16, арк. 16].

Степан Васильченко подає трагічні наслідки зіткнення жіночої закоханості з чоловічою легковажністю, проте у притаманній йому манері переводить річище конфлікту всередині любовного трикутника в гумористичну площину. На імпровізованій «очній ставці» між Євменом, Галею та Марусею Галя, викриваючи Євмена на брехні, відверто кепкує з нього («Які у вас чудні очі стали – як у нашого Трезорчика, коли він прошпетиться»), обриваючи його виправдувальні монологи: «Гарно соловейко щебече, тільки не в пору» [16, арк. 17]. Галя і Маруся глузують із Євмена, пригадують його незавершені наукові праці, якими він вихвалявся; Галя заодно й цікавиться, «чи правда те, що Англія дуже скидається на нашу Подільщину?»:

Маруся. А де ви крутили цього літа голови княжнам та графіням?

Галя. Та – куди вже нам, грішним, не здуріти, коли десь, кажуть, стрілялись за нього на дуелі княжна Мері і графиня... Анет? [16, арк. 19]

Також дівчата пригадують інші моменти, на кшталт Євменових розбіжностей із політичними діячами «на принципіальному ґрунті». Однак Євмен спочатку робить вигляд, нібито не розуміє, про що йдеться, але зрештою зривається, апелюючи до Галиної свідомості: «Так бач, од чого така отруйна іронія, той сарказм убійчий: ви, здається, не в жарт прийняли мої витівки, <...> гру весняної фантазії. Пригадайте, Галю, чи не ви ж самі казали, що наше життя таке, що в нього треба вплітати казки, щоб воно могло захопити людину?» Євмен зізнається, що в миті побудови своїх вигадок почувався найщасливішим у світі, проте Галя зі світу фантазій повертає молодика до реальності: «Для бідної дівчини сто карбованців, загарованих гіркою працею – це не гра весняної фантазії». До того ж Маруся, ще не забувши причин образи на Євмена, не в змозі підігравати подрузі, цілком серйозно виставляючи студентові персональний рахунок: «Коли я вам

не пара – нащо було цілувати, на що словами улещати, дурну, пришелепувату дівчину, що од одних пугвичок блискучих очамріла?» [16, арк. 19]. Тут знову спостерігаємо алюзію на сцену з п'єси М. Старицького «За двома зайцями», де Секлита заступається перед пройдисвітом Голохвостим за свою скривджену доньку: «Нащо ти дуриш моє дитя, нащо топтав до неї стежку? Нащо залицявся, коли ти не думав її брати?» Зрештою Євмен невміло намагається визнати свою провину, але не без захисної реакції: «Я тепер уже бачу сам свою помилку, хоч і пізно. Ну що ж, будемо якось жити. Чи не думаєте ви, що буду страждати, сохнути цілі дні? Місяць-два – і все минеться. Хай схнуть од цього ті, в кого нема нічого цікавішого в житті – а я собі дам раду. Не бійтеся». Самостверджуючись за рахунок апеляції до чужої совісті, Євмен переходить до патетичних нахвалянь: «Крім прекрасних очей у світі єще <...> праця, свідомість свого обов'язку перед рідною країною» [16, арк. 18].

Зрештою Євмен, коли йому нагадують, як вони з Федотом «пропивали» Галю, намагається вичерпати неприємний для нього конфлікт, підводячи ризику: «Що було навесні, того не повернути восени». Проте Галя, наділивши Євмена епітетом «копійчаний паничик», на цьому не заспокоюється, фіналізуючи конфліктну ситуацію романтичним жалем за минулим: «Так, то було колись: дерева зеленіли, солов'ї співали, соколи літали. А подуло осіннім вітром – зелений лист осипався, <...> княгині, графині полиняли, соколинні крила – вітром пообдувало – і – немає казки...» [16, арк. 20]. Після цього Галя розвиває монолог, у якому тужить за дитячими спогадами, і розповідає, як у неї колись жив семінарист – «родом сербин, круглий сирота, такий завжди похмурий, самотній»; «я – дівчинка підліток, і він»; «розказував він мені про далеку, невідому мені Сербію, про чужі звичаї, <...> співав <...> пісні свого народу». Навпроти опису семінарста на берегах стоїть авторська характеристика: «Говорив смішно нашою мовою...». Галя оповідає, як їй «хотілося піти в далеку-далеку, чудну країну і там сумувати й плакати за рідним краєм, розказувати також чужим людям за свій народ,

співати його пісні» [16, арк. 22]. Тут бачимо, що автор повертається до своєї першої драматичної спроби – п'єси «Чарівниця».

Починаючи з четвертої дії, Степан Васильченко вустами персонажів (зокрема бабуні) висловлює жаль за старосвітськими звичаями, які, на його думку, були значно чистішими за сучасні йому. Також простежується туга драматурга з приводу занепаду суспільної моралі, особливо в молодіжному середовищі. Все починається з діалогу між Євменом і бабунею, який, на нашу думку, доцільніше було би розташувати ближче до кінця п'єси, після того, як конфлікти між представниками молодого покоління вщухають і по пристрастях настає спокій. Виходячи на ганок з фотокарткою в руці, бабуня хоче похвалитися Євменові, яким її чоловік був замолоду [16, арк. 7] (у цьому можна вбачати прагнення Степана Васильченка спонукати молодих людей до пам'яті про те, якими були їхні батьки, збудити повагу до них і бажання зберігати їхні настанови та ідеали). У відповідь Євмен нахваляється тим, що є «фізіономістом» і «по фізіономії може вгадати людину». Бабуня ставиться до його пропозиції з легкою недовірою, осміхаючись: «А ну-ну – вгадуйте – побачу, яка в вас здогадка» [16, арк. 8]. Вдивляючися в зображеного на фотокартці чоловіка, Євмен вбачає в ньому «вдачу м'яку, лагідну, сумовиту», стверджує, що він «любив пісні, держався більше домівки», «робити міг добре, але найголовнішим трудівником в господарстві <...> був не він». Бабуня частково підтверджує гіпотези Євмена, характеризуючи його як «пронизу», і просить його прочитати пісню на звороті фотокартки, написану її покійним чоловіком:

«Уже тепер і я не пригадаю. Саме ті пісні були тоді в моді. Пам'ятаю, як тільки ми спізнались, то він співав мені цю пісню. <...> Саме якраз тоді на весняного Миколая храм тоді був у нас. Гостей – в хаті не вміщались. Гості там почали співати, а він мене в садок, покійний, кличе. Стали ми в затінку, та й не того, що нас уже кинулись та шукають. Отоді він мені цю й пісню співав. О, бач коли згадала. Каже: *(починає старечим голосом співати, потягується до Євмена тремтячими руками, хмуро осміхається.)*

*Прийде пора і гай зазеленіє,
А милий твій далеко одійде,*

*І головонька твоя посивіє,
Огонь очей навіки пропаде.*

Проспівав, тай не довго думаючи, й поцілував. Хай Бог простить йому, покійнику. Як же це ви так? – питаю. Тільки що познайомились, ще й розмови не було в нас такої, не ходили, не їздили, ба вже й коханням даруєте? Може, кажу, воно так і не водиться. Чи знаєте що, Євдокіє Харитонівно... <...> Я, каже, багато говорити не вмю, за паннами тяги не вчився. Так, по щирости, що на серці, тей кажу. То не довго й думаючи. Там і діло зладили. Е – в нас швидко...» [16, арк. 8].

Пісня чоловіка бабуні – це фрагмент українського романсу, який згадує Б. Антоненко-Давидович у повісті «Катастрофа» з книги спогадів часів українських національно-визвольних змагань 1917–1919 рр. «На шляхах і роздоріжжях». У начерках до п'єси «Листопад» матушка наспівує рядки з поезії Л. Глібова «Журба»: «Осиплеться з вас листячко / Тай понесе вода...» [17, арк. 1].

У продовженні діалогу бабуня резюмує суть стосунків у старосвітському подружжі:

Євмен. Ну а ви ж як – любили його теж?

Бабуня. Та і я ж теж. Поки чужі були – так собі, примічала. Ну а як стало на діло показувати – почала любити.

Євмен. Е! – ви, бабуню, дівчина була не промах!

Бабуня. Ну а ти ж що – полюби бо-зна кого, не знаючи, не відаючи, на який кінець [16, арк. 8].

Схожим чином Сокіл і матушка обговорюють шлюбний звичай у начерках п'єси «Бабине літо»:

Матушка: В наші часи простіше було. Приїде чоловік, гляне на неї, вона на нього, поспитаються – чи пара, а як вподобають одне одного, то й поберуться.

Сокіл: Не цікаво тоді було без любови.

Матушка: Чого ж нецікаво? Ну, а як же ввяже батюшка руки – отоді вже любов настояща прийде... [17, арк. 1].

Символами молодості, що минула, в п'єсі є деталі – крім фотокартки, дівочий засушений вінок, у якому бабуня брала шлюб [16, арк. 22]. Як відомо, вінок належать до українських національних символів-оберегів. По весіллі жінки прикрашали ним образ Богородиці; синові, який ішов на війну,

мати давала весільний вінок як оберіг від загибелі. Приміряючи вінок на голову, бабуня «жартує старечим жартом» («Бачте, яка дівуля – хоч знову під вінець...») і виконує той же романс, що й на початку п'єси [16, арк. 22]. Бабуня зіставна з образом Марти («Недоросток»): «Еге! – куди Галі до мене. А я ж була козир-дівка. У свого батька жати в поле ходила, сама по ярмарках їздила, самій у полі ночувати доводилось. Тепер всі ськими-такими наряжаються, не знають, як того й коня запрягти... А тоді не те було... <...> Мене батько водив по простому, по сільському. У плахті, в червоних чоботях... Було як нарядишся, як маківка цвітеш...» [16, арк. 23]. У моделюванні імперсональної пісенної постаті українки Степан Васильченко виявляє свою майстерність створення персонажів із високим рівнем індивідуальної психології.

Під час промови бабуні Галя горнеться до неї. Цим епізодом, який наочно подає близькість молодого і старого покоління, Степан Васильченко абстрагується від часто описуваного ним культу жінки (про який мова йшла вище), який у цьому випадку переходить у вшанування баби, до проблеми спадковості, до осмислення бінарної опозиції «старість–молодість», метафорично зіставляючи початок і кінець життєвого циклу, подаючи гідну старість як винагороду за раціональне проживання молодості.

У центрі персоносфери п'єси «Листопад» перебувають представники двох поколінь – старшого та молодшого, стосунки між якими розкриваються на тлі колоритних картин старосвітського життя. Незважаючи на те, що взаємини обох поколінь можуть видаватися антагоністичними, їх представників об'єднує органічна спадковість долі та характерів. Зображуючи людські взаємини, Степан Васильченко забуває про будь-яку стриманість емоційного слова. Постаті дітей і молоді у творах драматурга є проекцією надії на молоде покоління, здатність старших упізнати себе в цих дітях. Оскільки в суперечці молодості зі старістю обов'язково перемагає молодість, то й розв'язується конфлікт легко і невимушено, у доброзичливо-гумористичних ситуаціях, та завершується компромісом. Тут простежується

така невід'ємна особливість творчого стилю митця як поєднання гумору і сатири з ліризмом, що споріднює драматургію автора з новелістикою. Степан Васильченко не обмежує власні можливості потенційними засобами: він рішуче переносить їх на сюжетні лінії твору, на всі його компоненти: до несподіваних поворотів дії спричиняється і голос персонажа, і сторонні звуки, і навіть ледь уловимі інтонаційні нюанси. Динамічності дії драматург надавав особливого значення, вдаючись до неї дедалі активніше і рішучіше, роблячи її сюжетно і психологічно вмотивованою.

Персонажі Степана Васильченка зображені переважно в моменти душевного злету, що мотивам більшості п'єс надає життєрадісності безпосередність їхніх вражень і позитивних відчуттів. Ідейно-художній світ автора приваблює гармонійністю світовідчуження героїв, їхніми високими моральними критеріями стосовно життєвих явищ, інтелігентністю, тонким розумом, поетичністю, лагідністю, тактовністю – тими рисами народного характеру, які мають увійти першоосновою в духовний світ нашого сучасника й лишитися у спадок майбутнім поколінням. А це дає підстави сподіватися на тривале соціально-естетичне життя творів митця, що є найвищою оцінкою його таланту. Утверджуючи позитивні риси в людині, великі духовні сили народу, Степан Васильченко спричинився до розвитку людинознавчої тенденції в українській літературі перших десятиліть ХХ ст. Герої драматурга – переважно всі великі мрійники, люди з багатою уявою, вразливі, емоційні; вони – романтики. Митець змальовує настрій через показ конкретних людських доль. Виводячи героя, драматург не шкодує фарб, щедро використовуючи при цьому яскраві порівняння, епітети, метафори. Здебільшого характери, створені Степаном Васильченком, позбавлені широких описів: автор дає лише кілька основних штрихів – і цього досить, щоб в уяві читача склалася повна характеристика того чи іншого персонажа.

Великої емоційності у творах Степана Васильченка досягає завдяки майстерному введенню в них пейзажних замальовок, описів різних явищ природи; причому пейзаж майже завжди щедрий, він допомагає авторові

глибше розкрити ідейно-художній задум твору і або цілком гармонізує з настроями героїв, або постає як контраст. Удаючись до паралелізму при написанні пейзажів, побудованого на уподібненні природи до людини за ознакою дії, руху, Степан Васильченко олюднює природу, тому герої навіть подумки звертаються до неї; таким чином природа нібито «підіграє» людям. Яскравим прикладом взаємодії «персонаж – пейзаж» є фінал п'єси «Листопад»:

Тим часом сутеніє. З одного боку над будинком, над деревами, вирізується білою плямою місяць виразніше й виразніше. З другого боку – на заході небо криваво-червоне. Відблиск його горить у вікнах і в дверях. Стелиться лист, вітер пересипає ним.

Федот (затуляючись рукою і схилившись на граблі дивиться. Радісним схвильованим голосом). Ось гляньте – гляньте – які хмари на заході! Ой що там діється тільки.

Усі звертаються на захід.

Євмен. Який чудовий захід! (Дивиться пильно, захоплено).

Федот. Он дивиться – немов темний-темний високий гай, а під ним золота (виправлено з «вогняна». – А. Б.) ріка або море. А то далі було немов у вогні. То лицар-корабель пливе. А на палубі людей-людей... Бігають, метушаться... так немов буде буря!..

Бабуня. Мариво мріється – ніби справді діється.

Євмен. А мені здається – що то не золото-ріка, то лани спілого жита, а над тими ланами збирається дощ, гроза.

Гая. Ні, зовсім не те. <...> Скидається швидче на якусь грандіозну процесію. Мають стяги, короговки темно-фіолетові, криваво-червоні – а то в темному оксамиті в жалобі... Як сунеться поважно, суворо, без шуму, без гуку... <...> в одіянні в квітках, у стрічках, в золотих гірляндах та у вінках несуть когось... Ховають без сліз, без співу... Тільки суворий смуток оповив усіх... Ховають щось ніжне, молоде... Старі попи та дяк ховають... Ховають старі попи чиюсь юність, юність кипучу з карими очима, ховають сміливе серце палкеє, ховають юність, гарячу, як іскра, і ніжну, і чисту, як очеремховий цвіт... (Біля Галиних реплік на берегах стоїть авторська ремарка: «Одлітають літа чийсь кіньми вороними». – А. Б.)

Бабуня. А мені нічого не видно. Бачу – що сутеніє тільки... [16, арк. 24-25]

Степана Васильченка-драматурга виділяє не тільки ліричний колорит, а й принципи розміщення у творі усього сюжетного матеріалу, принципи

сюжетно-композиційної побудови. Мається на увазі «нестійкість» дії його п'єс, яка, становлячи собою одну з «пружин» розвитку дії, у той же час створює враження її осмисленого розгортання, її цілковитої самозавершеності. Удаючись до такої побудови сюжету, письменник тим самим наче спрямовує його по ламаній (не по прямій чи кривій) лінії; «домислити» сюжет Степана Васильченка практично неможливо – він неодмінно поверне в дещо іншому напрямі, ніж це може перебачити глядач, звиклий до певної сюжетної течії, з певним уявленням про подальший її напрямок. Водночас у стані безперервної «несталості» перебуває і сама мелодика твору: мінор зненацька обривається мажорним акордом, радісний мотив несподівано переходить у журливий. Відповідно змінюється і колорит твору, характеру чи сюжетної ситуації.

Висновки до розділу 3

Драматургія Степана Васильченка, що відзначається багатою та різноманітною поетикою, синкретизмом, за якого елементи психологічної характеристики поєднуються з фольклорними прийомами, романтичною пафосністю мовлення, у сучасній науці ще не розкрита належною мірою. Письменник творив, орієнтуючись на сприйняття читача з народу, у складний період розвитку мистецтва, коли право на існування намагалися завоювати представники різних модерністських течій, що виступали з позицій елітарності. Маневрування між системами цінностей спричинилося до того, що Степан Васильченко використовував, з одного боку, повний арсенал образів, пов'язаних із сільським побутом, а з іншого – інтелігентний шар стилю, який характеризується відповідною лексикою. Драматургові вдається формувати конфлікти переконливими та психологічно достовірними. Автор глибоко відчуває життя своїх героїв, творить повноцінні людські характери, що діють у конкретних, добре знаних і яскраво змальованих автором обставинах. До речі, саме тут, у зовнішній обстановці дії, у побуті митець нерідко шукає додаткові художньо

переконливі нюанси для розкриття характерів дійових осіб. Як наслідок, персонажі набувають визначеності, локальної конкретності, а відтак самі твори стають життєвішими, і це допомагає краще розкрити суть авторської ідеї. У сценках, уведених до дії, бачимо, з одного боку, виразне, яскраво-романтичне тло для розкриття певного індивідуального характеру, а з іншого – пластично відтворені народні дійства, що допомагає краще розкрити суть авторської ідеї і, водночас, морально-етичні погляди, звичаї, культуру та історію українського народу.

На ідейно-художньому оздобленні сюжетики, підказаної драматургові життям, найбільш виразно позначилася поетика літературного фольклоризму. Варто зазначити, що уснопоетична основа художньої мови відбилася не лише на національному та локальному колориті творів Степана Васильченка, а й на його мистецькій особистості. Як обізнаний поціновувач української народної словесності драматург вплітає в художню канву п'єс народні приказки, прикмети, щоб якнайкраще відтворити етнокультурне середовище. Тропи часто особливо сконцентровано виявляють характер образного мислення письменника. Також значну роль у творах Степана Васильченка (зокрема у п'єсі «Куди вітер віє») відіграє діалог, який відзначається жвавистю та динамічністю і власне рухає дію. Окрім добре переданих побутових деталей, драматург моделює комічні ситуації, що вражають читача непідробністю, щирою веселістю і простотою, але разом з тим і сатиричною в'їдливістю. Пояснення ритмічних, композиційних, лексичних особливостей варто шукати передусім у специфіці творчого методу автора.

Критика неодноразово підкреслювала як особливість художньої манери Васильченка протиставлення буденності – світу вимріяного, казкового. Вдаючись до такого змалювання дійсності, драматург залишає своїх героїв наодинці, даючи їм змогу згадати щось переважно хороше, помріяти; у цей час дія уповільнюється, стає статичнішою, але в той же час емоційнішою. Драматичну творчість Степана Васильченка неможливо зарахувати до якоїсь однієї літературної манери, оскільки в ній наявний стильовий синкретизм.

Нове прочитання його творчої спадщини, в якій складне плетиво подій, пов'язаних із долями героїв, відіграє виняткову роль, зумовлюється сучасним теоретичним рівнем дослідження художніх текстів, читацьким і глядацьким аспектом вивчення творчої індивідуальності митця та осмислення реалізму української літератури кінця ХІХ – початку ХХ ст. як окремого етапу розвитку.

ВИСНОВКИ

Складність визначення характеру художньої цілісності драматургії Степана Васильченка полягає в зіставленні типів мислення епохи та митця. Аналіз поетики творів драматурга має безпосередні виходи в історичну поетику початку ХХ ст. як особливого типу художньої свідомості. У цей час центральною ідеєю стало розуміння життя, у якому своє обґрунтування знайшли психологічні, метафізичні та моральні цінності, тому виникло радикальне відхилення від попереднього типу зміни культурних форм. Саме ж поняття поетики в літературознавстві є надто всеохопним і неоднозначним; термін використовується дослідниками у широкому і вузькому сенсі, визначаючись то як розділ літературознавства, то як творчий інструментарій окремого художника слова.

Літературні критики першої половини ХХ ст., визначаючи основну стильову домінанту творів Степана Васильченка, не дійшли остаточної думки, зараховували його до реалістів (В. Коряк), символістів (Ф. Якубовський), романтиків (О. Дорошкевич), імпресіоністів (А. Шамрай) тощо. Розбіжності у трактуванні творчої манери письменника можна пояснити неоднозначними підходами до визначення особливостей індивідуального стилю митця. Творчість Степана Васильченка, зокрема драматичну, неможливо трактувати однозначно як доробок представника конкретного стильового напрямку, оскільки він оперував різними стильовими компонентами, керуючись потребою якомога повніше розкрити внутрішній світ людини, зображуючи через нього навколишній світ.

На драматичний доробок автора вплинули дві школи українського письменства – «стара» (Марко Вовчок, Панас Мирний, І. Нечуй-Левицький), яка подавала образи героїв переважно через опис формуючих соціальних чинників, та «нова» (В. Стефаник, М. Коцюбинський), що прагнула поглиблення психологізму за рахунок змалювання людської душі як віддзеркалення соціального буття. Драматург оперував стильовими

аспектами тих чи інших художніх методів, керуючись потребою якомога повніше розкрити внутрішній світ людини, зображуючи через нього світ навколишній. Для нього проблема традицій і новаторства не була надто гострою, оскільки він перманентно вдавався до пошуків новітньої форми. Наслідуючи кращі традиції української класичної прози середини XIX ст., він водночас наближався до «неореалістів». Його художній манері властиві витримка балансу між документальною достовірністю, філософсько-аналітичним заглибленням у дійсність і внутрішній світ персонажа та ліричною стихією, пріоритет промовистої деталі над розгорнутим реалістичним сюжетом, поглиблення психологізму, який перебуває у центрі уваги («До світла», «Зіля королевич» та ін.).

Герої п'єс Степана Васильченка здатні самостійно утворювати «художній простір», у якому теплий фольклорний ліризм поєднується з чудовим знанням національно-народного побутового життя («На перші гулі», «Недоросток», «Чарівниця» та ін.). Його характерокреаційній манері притаманне зображення людини головним чином під час душевного піднесення, коли виявляються її найкращі риси, безпосередність її вражень та переважно позитивних емоцій, що надає більшості п'єс життєстверджувального настрою. Окрім утілення такої манери моделювання героя, спостерігається введення до художнього тексту його оцінної позиції. Досконалість композиційних особливостей п'єс Степана Васильченка простежується в цілісності змісту і художньої форми творів, у групуванні персонажів за переконаннями, у модусі komponування матеріалу та варіюванні ракурсів художнього зображення та ін. Майстерність драматурга передусім полягає у інтеграції різних стильових елементів до його індивідуального стилю. Художня манера митця передбачала інструментарій того чи іншого художнього напрямку саме заради якомога повнішого відображення зовнішніх подій крізь призму внутрішнього світу людини, беручи персонажів і теми для літератури з реального життя.

Творчість Степана Васильченка вирізняється доволі характерними

композиційно-сюжетними особливостями: якщо Степан Васильченко-новеліст із вправністю майстра організовує матеріал драматично, то тексти Степана Васильченка-драматурга містять у собі низку характерних прикмет, які видають у ньому новеліста. Тяжінням до новелістичного лаконізму можна пояснити стислість п'єс письменника («До світла», «Куди вітер віє»), яка передусім виявляється в одноактовості, що передбачає лаконічний сюжет, значимість сюжетних ситуацій та мізансцен. «Одноактовість» творів Степана Васильченка полягає не лише в стислості обсягу твору, а й у ліричній стихії, сконцентрованій дії. Ці чинники дають глядачеві можливість сприймати їх у режимі реального часу, «тут і зараз», а не в процесі повільного вияву та розвитку.

Прозова і драматична творчість Степана Васильченка органічно вписана у літературний процес перших десятиліть ХХ ст. У той час, коли більшість дослідницьких студій спрямовувалися на характеристику прозового доробку письменника, його драматургічна складова залишалася без належного пошанування. Однак її систематизація й наукове осмислення має важливе значення для повноцінного і об'єктивного дослідження еволюції індивідуального стилю письменника загалом. Адже драматичні твори митця («На перші гулі», «Недоросток») продовжили пісенність і ліризм тогочасної української драми. Свіжою є асоціативність художнього мислення письменника, барвиста, мелодійна, часто ритмічно організована мова творів, що посилює поетичність. Семантично вагоме слово, пластичність образів, романтичний пафос, ритмічність, музичність художньої фрази надають неповторності індивідуальному стилю Степана Васильченка. Завдяки залученню прийомів і принципів усної народної творчості до п'єс за допомогою найрізноманітніших художніх прийомів фольклор сприймається як органічна частина художнього мислення письменника, який або своєрідно обробляє фольклорний сюжет, надаючи народнопоетичним образам істотне (якщо не пріоритетне) місце у творі, або ж іноді komponує власні твори за фольклорним типом архітекtonіки.

Говорячи про ідейно-художній зміст драматичних творів Степана Васильченка, варто зазначити, що майже в них усіх перед читачем і глядачем постають конфлікти родинного плану як відповідь на злободенні виклики часу. Попри тенденційність і національну заангажованість, вони відображали авторські пошуки, намагання синтезувати усталені й новітні канони драми, поєднати традицію з новаторськими здобутками. Степан Васильченко, чия активна творча діяльність припадала на добу значущих зрушень у суспільстві, ніколи не слідував модним віянням, майстерно використовуючи індивідуальні авторські прийоми, які органічно вписувалися в його творчу систему координат. За умов суспільно-політичної ситуації початку ХХ ст., коли драматурги досліджували людські характери в екстремальних політичних умовах, виникла політична драма, яку успішно опанував Степан Васильченко, торкаючись теми соціального й політичного ренегатства, досліджуючи проблему відображення національного характеру в революційних умовах («Куди вітер віє»). У цей час Степан Васильченко змінює притаманний йому ліризм на динамічну патетику пізніших драматичних творів, перейнятих відчуттям переформатування геополітичного довкілля. Герої його соціально-політичної сатири перебувають у стані душевного неспокою, гарячого бажання рішуче змінити своє життя, приглушеного банальною обивательщиною. Автор розвінчує ідейно-політичне пристосування й міщанське хамелеонство, таврує неспроможність не лише політичної, а й соціальної, навіть родової самоідентифікації.

У драматичному доробку 1900–1918 рр. Степан Васильченко в презентації споріднених, незважаючи на різноплановість, конфліктних ситуацій переходить від родових до соціально-політичних конфронтацій, які зрештою приводять до національної трагедії. Вводячи героїв п'єс в епіцентр подібних ситуацій, автор нібито дає їм нагоду знайти найближчий вихід із нагромадження власних помилок.

Степан Васильченко-драматург є продовжувачем шевченківських

традицій міфотворення / міфоруїнування в українській літературі. У драматичних творах «Кармелюк», «Листопад», «Недоросток», «Чарівниця» йому вдалося на основі опрацювання українського міфопоетичного письма переосмислити роль традиційної української культури. Він сконструював національну картину світу в мініатюрі, звертаючись до народнопоетичних джерел, що сприяло зміцненню власної самобутності письменства, та закладаючи стійкі підвалини міфотворчості та ін.

Однією з першочергових цінностей вільної людини для Степана Васильченка є опір насильству як логічна реакція на злочини проти людської волі й гідності; за основні чесноти правлять гідне знесення митарств і переможний вихід зі скрутного становища, самовдосконалення і спасіння за рахунок терпіння, імперативу вірності власним моральним ідеалам і в першу чергу собі самому, самоствердження за рахунок збереження власної ідентичності та особистості будь-якою ціною. Письменник вдається до релігійного дискурсу, який у 1920-х рр. в умовах секуляризації викристалізувався в українській літературі не лише на рівні релігійних концептів, а й на рівні проблематики й поетики. Митець протиставив світоглядні настанови забобонам і марновірству, намагаючись замінити ортодоксальні вірування новітніми версіями побожності. Виходячи з просвітницької програми, він прагнув досягнення моральних імперативів на шляху духовного зростання, у неонародницькому ключі особливим значенням наділяючи релігійні постулати моральності як засоби досягнення духовного очищення і прозріння, вбачаючи в них гарантію дієвості закликів до любові, правди, братерства як найщирішої форми об'єднання людей, що спонукає до пробудження національної свідомості кожної окремої одиниці, з яких складається спільнота.

Говорячи про принципи взаємодії стилістичного синтезу в драматичних творах Степана Васильченка, неможливо оминати увагою ту проблему, яка стала актуальною для драматурга зокрема і української літератури 1920-х рр. взагалі: це проблема вибору шляху розвитку –

«народницький» чи «європейський». Ці вектори й донині розглядаються як різнобіжні, проте доцільніше було б навіть не говорити про них як про паралельні, а спробувати віднайти точку їхнього перетину, від якої мав би початися шлях органічного розвитку літературного процесу, зумовленого актуальним соціально-політичним становищем, якому не зарадили соціальні зрушення 1917–1921 рр. За подібних умов не могла не постати ідеологізація культурного процесу, який у силу об'єктивних обставин мусив бути заплідненим національною ідеєю. Степан Васильченко тривалий час тримався «народницької» концепції розвитку літератури, проте збагнув необхідність відходу від канонізованої традиційності форми та від змістової обмеженості. Письменник, не схвалюючи підміни моралі естетикою, довго опонував представникам молодого покоління українських літераторів початку ХХ ст., прагнучи застерегти їх від утрати зв'язку з усталеною національною традицією, і, як наслідок, із читацькою громадськістю. Для Степана Васильченка проблема традицій і новаторства не була надто гострою, оскільки він перманентно вдавався до пошуків новітньої форми. Наслідуючи кращі традиції української класичної літератури ХІХ ст., він у той же час наближався до «неореалістів», що допомагало йому в поглибленні психологізму творів. Степан Васильченко переконливо доводив невичерпність сил української побутової драми та її перспективність і широку популярність і пильну увагу до подробиць життя, проте в жодному разі він не міг задовольнятися виключно інтерпретаторськими функціями: незважаючи на очевидне наслідування класичних зразків української драми, він осучаснював стандартні побутові картини. Автор абсолютно новаторськи реконструює українське село, на тлі його пейзажів розкриваючи нові якості душі його мешканців (персонажі п'єс «На перші гулі», «Недоросток» та ін.), їхню питому шляхетність і життєрадісність, щирі етику, звичаї, немовби транслюючи їх на хвилях ліричного теплового українського гумору. Не останню роль у поетиці драми Степана Васильченка відіграє використання соковитої народної мови. Спадщина драматурга є своєрідним продовженням

кращих традицій української соціально-побутової драми, у яку він ввів поетичне змалювання народного побуту. Неповторність індивідуального стилю автора зумовлена свіжою асоціативністю художнього мислення, барвистою, мелодійною, часто ритмічно організованою мовою творів, яка ще більше посилює поетичність.

Удале поєднання у творчій індивідуальності Степана Васильченка поетичного бачення світу з доброзичливим гумором, що сприяє побудові картини твору в сатиричному й алегоричному ключах, сприяє тому, що його герої постають перед глядачами як характери добрі та красиві, щирі та вільні, які знають істинну ціну справжній красі та волі («На перші гулі»). Драматургія Степана Васильченка характеризується стильовим синкретизмом. Нове прочитання його творчої спадщини, в якій сюжетика як складне плетиво подій, пов'язаних із долями героїв, відіграє виняткову роль, зумовлюється сучасним теоретичним рівнем дослідження художніх текстів, «читацьким аспектом» вивчення творчої індивідуальності митця та осмислення української літератури початку ХХ ст. як окремого, якісно нового етапу розвитку.

Дослідження особливостей художнього мислення, специфіки індивідуального стилю Степана Васильченка-драматурга, домінуючих основних жанрових форм, образів, тем підтвердили вагомість внеску письменника у розвиток української літератури перших десятиліть ХХ ст. Поєднання традиційної основи з модерними естетичними пошуками збагатили його драматичні твори своєрідними стилістичними прийомами і засобами, реалізували нову тематику, позначилися на манері художнього викладу, а отже, визначили гідне місце митця в літературній ієрархії.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Агеєва В. Українська імпресіоністична проза / Віра Павлівна Агеєва. – К. : Віпол, 1994. – 158 с.
2. Андреев Л. Импрессионизм / Л. Г. Андреев. – М. : Изд-во МГУ, 1980. – 250 с.
3. Антологія модерної української драми : антологія / [упоряд., вс. ст. Л. Залеська-Онишкевич]. – Київ, Едмонтон, Торонто : Таксон, 1998. – 532 с.
4. Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст. : антологія / [ред. М. Зубрицька]. – 2-ге вид. доповн. – Львів : Літопис, 2001. – 832 с.
5. Антонович Д. Триста років українського театру (1619–1919) / Дмитро Антонович [передм. Б. Козак ; ред. Н. Бічуя]. – Львів : Вид-во ЛНУ ім. І. Франка, 2001. – 273 с.
6. Антонович Д. Український театр // Українська культура : Лекції за редакцією Дмитра Антоновича / Дмитро Антонович [упоряд. С. Ульяновська ; вс. ст. І. Дзюба]. – Київ : Либідь, 1993. – С. 443–473.
7. Антофійчук В. Євангельські мотиви в українській літературі кінця ХІХ – поч. ХХ ст. / В. І. Антофійчук, А. Є. Нямцу. – Чернівці : Рута, 1996. – 208 с.
8. Антуан А. Дневники директора театра / Андре Антуан. – М. – Л. : Искусство, 1939. – 504 с.
9. Анцупов А. Конфликтология в схемах и комментариях : учеб. пособ. для студ. вузов, обучающихся по направлению и специальностям психологии / А. Я. Анцупов, С. В. Баклановский. – М. – СПб. : Питер, 2005. – 288 с.
10. Арістотель. Поетика. // Античні поетики / Упоряд. М. Борецький, В. Зварич. – К.: Грамота, 2007. – 168 с.
11. Архів відділу рукописних фондів та текстології Інституту літератури ім. Т.Г. Шевченка НАН України, м. Київ, ф. 39, од. зб. 214.

12. Архів відділу рукописних фондів та текстології Інституту літератури ім. Т.Г. Шевченка НАН України, м. Київ, ф. 39, од. зб. 215.
13. Архів відділу рукописних фондів та текстології Інституту літератури ім. Т.Г. Шевченка НАН України, м. Київ, ф. 39, од. зб. 246.
14. Архів відділу рукописних фондів та текстології Інституту літератури ім. Т.Г. Шевченка НАН України, м. Київ, ф. 39, од. зб. 255.
15. Архів відділу рукописних фондів та текстології Інституту літератури ім. Т.Г. Шевченка НАН України, м. Київ, ф. 39, од. зб. 256.
16. Архів відділу рукописних фондів та текстології Інституту літератури ім. Т.Г. Шевченка НАН України, м. Київ, ф. 39, од. зб. 297.
17. Архів відділу рукописних фондів та текстології Інституту літератури ім. Т.Г. Шевченка НАН України, м. Київ, ф. 39, од. зб. 342.
18. Архів відділу рукописних фондів та текстології Інституту літератури ім. Т.Г. Шевченка НАН України, м. Київ, ф. 39, од. зб. 363.
19. Баррі П. Вступ до теорії : Літературознавство і культурологія / Пітер Баррі / Пер. з англ. О. Погинайко. – К. : Смолоскип, 2008. – 360 с.
20. Барт Р. Избранные работы. Семиотика. Поэтика / Ролан Барт. – М. : Прогресс, 1989. – 616 с.
21. Бахтин М. Вопросы литературы и эстетики: Исследования разных лет / М. М. Бахтин. – М. : Худож. лит., 1975. – 501 с.
22. Бахтин М. Литературно-критические статьи / М. М. Бахтин. – М. : Художественная литература, 1986. – 543 с.
23. Бахтин М. Эстетика словесного творчества / М. М. Бахтин. – М. : Искусство, 1979. – 423 с.
24. Бенвенист Э. Проблемы общей лингвистики / Эмиль Бенвенист. – М. : Прогресс, 1974. – 242 с.
25. Бентли Э. Жизнь драмы / Эрик Бентли. – М. : Искусство, 1978. – 368 с.
26. Берковский Н. Литература и театр: сб. науч. статей / Наум Яковлевич Берковский. – М. : Искусство, 1969. – 640 с.

27. Бикова Т. Світ Гуцульщини в драматургії Гната Хоткевича / Т. Бикова // Українська література в загальноосвітній школі. – 2012. – № 10. – С. 18-21.
28. Бичко А. Теорія та історія світової і вітчизняної культури. Курс лекцій / А. К. Бичко. – К. : Либідь, 1992. – 392 с.
29. Біблія, або книги Святого Письма Старого й Нового Заповіту / Переклад проф. Івана Огієнка. – К. : Українське біблійне товариство, 2007. – 1375 с.
30. Біблія і культура: збірник наукових статей. Випуск 10 / За редакцією А. Є. Нямцу. – Чернівці : Рута, 2008. – 156 с.
31. Білецький Л. Історія української літератури в 2-х т. – Т. 1: Народня поезія / Л. Білецький. – Авґсбург : Українське церковне видавництво, 1947. – 331 с.
32. Білецький Л. Основи української літературно-наукової критики / Упорядкув., передм., приміт. М. Ільницького. – Л. Білецький – К. : Либідь, 1998. – 408 с.
33. Білецький О. Вибрані праці: в 2 т. – Т. 1 / Олександр Білецький. – К. : Наукова думка, 1960. – 502 с.
34. Білецький О. Вибрані праці: в 2 т. – Т. 2 / Олександр Білецький – К. : Наукова думка, 1960. – 456 с.
35. Богацький П. Мала літературна енциклопедія / П. Богацький. – Сідней : Фундація Українознавчих Студій в Австралії, 2002. – 244 с.
36. Богацький П. Сьогочасні літературні прямуння. / П. Богацький. – Прага : Нова Україна, 1923. – 88 с.
37. Бодрийяр Ж. Труды / Жан Бодрийяр. – Москва : Ad Marginem, 2000. – 257 с.
38. Большая Советская Энциклопедия. Т. 9. – Москва : Советская Энциклопедия, 1928. – 852 стлб.

39. Бондарева О. Міф і драма у новітньому літературному контексті: поновлення структурного зв'язку через жанрове моделювання / О. Є. Бондарева. – К. : Четверта хвиля, 2006. – 512 с.
40. Бондарчук О. Сім'я, як осередок соціалізації дитини / О. Бондарчук // Проблеми соціальної захищеності дітей в ринкових умовах. – К. : АЛД, 1998. – 186 с.
41. Боньковська О. Львівський театр товариства «Українська бесіда» (1915–1924) / Олена Олегівна Боньковська. – Львів : Літопис, 2003. – 342 с.
42. Бордуляк Т. Твори / Т. Бордуляк. – К. : Держлітвидав УРСР, 1958. – 478 с.
43. Борев Ю. Художественные направления в искусстве XX века: Борьба реализма и модернизма / Юрий Борисович Борев. – К. : Юнити-Дана, 1986. – 133 с.
44. Будзей О. Про бідного єврея замовте слово... / Олег Будзей // Кам'янецький відлік. – 2002. – 26 липня. – С. 5.
45. Ванслов В.. Эстетика. Искусство. Искусствознание: Вопросы теории и истории / В. В. Ванслов. – М. : Изобразит. искусство, 1983. – 439 с.
46. Василько В. Микола Садовський та його театр / В. Василько. – К. : Держ. вид-во образотв. мистец. і муз. л-ри УРСР, 1962. – 194 с.
47. Василько В. Театру віддане життя / Василь Василько. – К. : Мистецтво, 1984. – 407 с.
48. Васильченко С. В. Куди вітер віє / Степан Васильченко // Українська драматургія. Золота збірка (передм. і комент. І. Бондаря–Терещенка : худож. В. Мисник). – Харків : Книжковий Клуб «Клуб Сімейного Дозвілля», 2010. – 416 с.
49. Васильченко С. Мужичський ангел : оповідання, повісті, п'єси / Степан Васильченко [упорядкув, пер. і прим. Н. Шумило]. – Київ : Веселка, 2000. – С. 256–281.

50. Васильченко С. Оповідання. Повісті. Драматичні твори / Васильченко, Степан Васильович ; АН УРСР; Упоряд. і приміт. Н. М. Шумило; вступ. ст. Б. А. Деркача. – К. : Наукова думка, 1988. – 594 с.
51. Васильченко С. Твори. В 3 т. Т. 1 : 1903–1916 / Васильченко, Степан Васильович ; Упоряд., вступ. ст., прим. Б. А. Деркача, В. А. Костюченка. – К. : Дніпро, 1974. – 406 с.
52. Васильченко С. Твори в 4 т. Т. 3. / Васильченко, Степан Васильович; за заг. ред. О. І. Білецького. – К. : Вид-во АН УРСР, 1960. – 526 с.
53. Васильченко С. Твори: У 4-х т. / Васильченко, Степан Васильович. – К. : Вид-во Акад. наук УРСР, 1960. – Т. 1. – 410 с.
54. Вериківська І. Становлення української радянської сценографії / Ірина Вериківська. – К. : Мистецтво, 1981. – 186 с.
55. Веселовська Г. Нариси з історії театрального мистецтва України ХХ століття / Г. І. Веселовська, І. В. Волицька, М. О. Гринишина, Н. П. Єрмакова, В. І. Заболотна та ін. – К. : Інтертехнологія, 2006. – 1054 с.
56. Винничук Ю. Малоросійський мазохізм [Електронний ресурс] / Режим доступу: <http://together.lviv.ua/index.php?id=706>
57. Возняк М. Історія української літератури. У 2 кн. : навч. вид. – 2-ге вид., випр. / М. Возняк. – Львів: Світ, 1994. – Кн. 2. – 560 с.
58. Возняк М. Початки української комедії 1619–1819 / М. Возняк. – Авґсбург : Українське церковне видавництво, 1947. – 328 с.
59. Волков И. Творческие методы и художественные системы / Иван Федорович Волков. – 2-е изд. – М. : Искусство, 1989. – 253 с.
60. Вороний М. Театр і драма : зб. статей / Микола Вороний [упоряд., вступ. ст. О. К. Бабишкін]. – К. : Мистецтво, 1989. – 408 с.
61. Вороний М. Театральне мистецтво і український театр // Твори / Микола Вороний [упоряд., підгот. текстів, передм. та приміт. Г. Д. Вервеса]. – К. : Дніпро, 1989. – 687 с.

62. Воропай О. Звичаї нашого народу : етногр. нарис / Олекса Воропай. – К. : Велес, 2009. – 432 с.
63. Гаманн Р. Импрессионизм в искусстве и жизни / Р. Гаманн. – М. : 1935. – 179 с.
64. Галич О. Теорія літератури: підручник / О. Галич, В. Назарець, Є. Васильєв. – К.: Либідь, 2001. – 400 с.
65. Гадамер Г.-Г. Актуальность прекрасного / Г.-Г. Гадамер. – М. : Искусство, 1991. – 376 с.
66. Гадамер Г.-Г. Истина и метод: Основы философской герменевтики / Г.-Г. Гадамер. – М. : Прогресс, 1988. – 704 с.
67. Гадамер Г.-Г. Герменевтика і поетика / Г.-Г. Гадамер. – К. : Юніверс, 2001. – 288 с.
68. Гильдебранд А. Проблема формы в изобразительном искусстве : сб. статей / Адольф Гильдебранд. – М. : МПИ, 1991. – 145 с.
69. Гнатишак М. Історія української літератури / М. Гнатишак. – Прага : Вид-во Юрія Тищенка, 1941. – Кн. 1. – 132 с.
70. Гоголь Н. Тарас Бульба. Повести; Ревизор; Женитьба. / Н.В. Гоголь. – М. : Худож. лит., 1984. – С. 203.
71. Гозенпуд А. Поетичний театр / Абрам Гозенпуд. – К.: Мистецтво, 1937. – 352 с.
72. Гончаров И. Обломов. Роман в четырёх частях. / И. А. Гончаров. – М. : Наука, 1987. – 695 с.
73. Горболіс Л. Театр корифеїв у змаганнях за національну ідентичність українців (за матеріалами театрознавчих праць кінця ХІХ – початку ХХ ст. / Л. Горболіс // Літератури світу: поетика, ментальність і духовність. – Вип. 2. – 2013. – № 2. – Кривий Ріг : Вид-во ДВНЗ «Криворізький національний університет». – С. 90-98.
74. Горболіс Л. Тимотей Бордуляк. Життя і творчість. / Л. Горболіс. – Тернопіль : Підручники і посібники, 2007. – 128 с.

75. Гордиенко Н. Современное православие / Н. С. Гордиенко // М. : Мысль, 1968. – 143 с.
76. Грабович Г. Єврейська тема в українській літературі ХІХ та початку ХХ сторіччя : (До історії української літератури: Дослідження, есе, полеміка) / Григорій Грабович. – К. : Основи, 1997. – 604 с.
77. Грабович Г. Тексти і маски / Григорій Грабович. – К. : Критика, 2005. – 312 с.
78. Греймас А. Семиотика. Объяснительный словарь теории языка // Семиотика / А. Греймас, Ж. Курте [сост., вступ. ст., ред. Ю. Степанова] – М. : Радуга, 1983. – 559 с.
79. Гринишина М. Театр української драматургії: Сучасна та класична українська п'єса на сценах театрів у 1930–х роках / М. Гринишина. – К. : Інтертехнологія, 2006. – 296 с.
80. Грінченко Б. Народний театр / Борис Грінченко // Літературно-науковий вісник. – 1900. – Т. ХІ. – С. 173–175.
81. Грудницька М. Степан Васильченко. Статті та матеріали / М. Грудницька, В. Курашова. – АН УРСР, Ін-т укр. літ-ри ім. Т. Г. Шевченка. Матеріали та дослідження з історії української літератури ХІХ–ХХ ст. Вип. 2. – К. : Вид-во АН УРСР, 1950. – 332 с.
82. Грушевський М. На українські теми. Не пора / Михайло Грушевський // Літературно-науковий вісник. – 1908. – Річник ХІ. – Т. ХLІІІ. – Кн. VII. – С. 139.
83. Гундорова Т. Кітч і література / Т. Гундорова. – К. : Факт, 2008. – 284 с.
84. Гундорова Т. ПроЯвлення слова. Дискурсія раннього українського модернізму / Т. Гундорова. – К. : Критика, 2009. – 448 с.
85. Гундорова Т. Реалізм і неоромантизм в українській літературі початку ХХ ст. (теоретико-методологічний аспект) / Т. І. Гундорова // Проблеми історії та теорії реалізму української літератури ХІХ – початку ХХ ст. – К. : Наукова думка, 1991. – С. 166–191.

86. Гундорова Т. Тенденції розвитку художнього мислення (початок ХХ століття) / Т. Гундорова, Н. Шумило // Слово і Час. – 1993. – № 1. – С. 55-66.
87. Деркач Б. Степан Васильченко. Життя і творчість / Б. А. Деркач. – К. : Т-во для пошир. політ. і наукових знань УРСР, 1959. – 48 с.
88. Деррида Ж. Голос и феномен / Жак Деррида. – СПб. : Алетейя, 1999. – 208 с.
89. Дзюба И. То, что взывает к совести / Иван Дзюба // Егупец. – 1995. – № 1. – С. 4-10.
90. Дильтей В. Сила поэтического воображения. Начала поэтики: Пер. с нем. // Зарубежная эстетика и теория литературы XIX–XX вв. – М. : Изд-во МГУ, 1987. – С 135–142.
91. Домбровський В. Українська стилістика і ритміка. Українська поезика / В. Домбровський. – Дрогобич : Видавнича фірма «Відродження», 2008. – 488 с.
92. Донцов Д. Дві літератури нашої доби. / Д. Донцов. – Львів : Просвіта, 1991. – 295 с.
93. Дуб Р. Вивчення творчості Степана Васильченка: Посібник для вчителів. / Р. Дуб, В. Поліщук. – К. : Радянська школа, 1984. – 94 с.
94. Євшан М. Критика. Літературознавство. Естетика / Микола Євшан. – К. : Основи, 1998. – 658 с.
95. Єфремов С. Вибране: Статті. Наукові розвідки / С. Єфремов. – К. : Наукова думка, 2002. – 760 с.
96. Єфремов С. Історія українського письменства / С. Єфремов. – К. : Femina, 1995. – 538 с.
97. Жирмунский В. Теория литературы. Поэтика. Стилистика.: Избр. тр. / В. М. Жирмунский. – Л. : Наука. Ленингр. Отд-ние, 1977. – 407 с.
98. Жулинський М. Із забуття – в безсмертя: Сторінки призабутої спадщини / М. Г. Жулинський. – К. : Дніпро, 1990. – 447 с.

99. Жулинський М. Нація. Культура. Література: нац.-культ. міфи та ідейно-естет. пошуки укр. л-ри / Микола Жулинський. – К. : Наукова думка, 2010. – 560 с.
100. Жулинський М. Г. Українська література: творці і твори: учням, абітурієнтам, студентам, учителям / Жулинський М. Г. – К. : Либідь, 2011. – 1141 с.
101. Журчева О. В. Жанровые и стилевые тенденции в драматургии XX века: учебное пособие. / О. В. Журчева. – Самара : Изд-во СамГПУ, 2001. – 184 с.
102. Забужко О. Філософія української ідеї та європейський контекст. / О. Забужко. – К. : Основи, 1993. – 126 с.
103. Забужко О. Хроніки від Фортінбраса. Вибрана есеїстика 90–х [Електронний ресурс] – Режим доступу: <http://exlibris.org.ua/zabuzko/index.html>.
104. Забужко О. Шевченків міф України. Спроба філософського аналізу – 4-е вид. / Оксана Забужко. – К. : Факт, 2007. – 148 с.
105. Залеська-Онишкевич Л. Текст і гра / Лариса Залеська-Онишкевич. – К. : Літопис, 2009. – 472 с.
106. Зборовська Н. Феміністичні роздуми: На карнавалі мертвих поцілунків / Ніла Зборовська, Марія Ільницька. – Львів : Літопис, 1999. – 336 с.
107. Зеров М. Українське письменство XIX ст. Від Куліша до Винниченка : [нариси з новітнього українського письменства] : статті / Микола Зеров. – Дрогобич : Відродження, 2007. – 566 с.
108. Іванишин В. Нариси з теорії літератури : навч. посіб. / В. П. Іванишин. – К. : Академія, 2010. – 253 с.
109. Іванишин П. Критика і метакритика як осмислення літературності: монографія / П. Іванишин ; Петро Іванишин ; [рец. : Т. Ю. Салига, Р. Б. Голод, О. Р. Баган]. – К. : Академія, 2012. – 288 с.

110. Ісаєвич Я. Сімейний побут. Становище жінки / Я. Ісаєвич, О. Федорів // Історія української культури : у 5 т. – Т. 2. Українська культура XIII – першої половини XVII століть) – К. : Наукова думка, 2001. – 848 с.
111. Ісіченко Ю. Шевченкове слово й історична пам'ять народу / Юрій Ісіченко // Прапор. – 1989. – № 3. – С. 159-165.
112. Історія української літератури: У 8 т. – Т.4. – Кн. II. – К. : Наукова думка, 1969. – 451 с.
113. Історія української літератури : У 8 т. – Т. 5. – К. : Наукова думка, 1968. – 523 с.
114. Історія української літератури. XIX століття: У 3 кн. Кн. 3: навч. посібник / За ред. М. Т. Яценка. – К. : Либідь, 1997. – 432 с.
115. Історія української літератури. XX століття. У 2 кн. Кн. 1: 1910–1930–ті роки: навч. посібник / За ред. В. Г. Дончика. – К. : Либідь, 1993. – 784 с.
116. Історія української літератури. Кінець XIX – початок XX ст. : підручник для студ. вищ. навч. закладів : у двох книгах. Кн. 2 / О. Д. Гнідан [та ін.] ; ред. О. Д. Гнідан. – К. : Либідь, 2006. – 496 с.
117. Історія української літератури кінця XIX – початку XX століття: Підручник / За ред. П. П. Хропка. – К. : Вища школа, 1991. – 511 с.
118. Кайуа Р. Миф и человек. Человек и сакральное / Роже Кайуа. – М. : ОГИ, 2003. – 296 с.
119. Калениченко Н. Українська література кінця XIX – початку XX ст.: напрями, течії / Н. Л. Калениченко. – К. : Наукова думка, 1983. – 255 с.
120. Капустін В. Безгрішний розбійник / Володимир Капустін // Кримська світлиця – 2008. – № 18. – Режим доступу: <http://svitlytsia.crimea.ua/?section=article&artID=5860>

121. Качуровський І. Генерика і архітектоніка: монографія. Кн. 2 / І. В. Качуровський. – К. : Вид. дім «Києво-Могилянська академія», 2008. – 376 с.
122. Кисіль О. Український театр. Популярний нарис історії українського театру / Ол. Кисіль. – К. : Книгоспілка, 1925. – 178 с.
123. Кисельов Й. Драматурги України. Літературні портрети / Й. М. Кисельов. – К. : Дніпро, 1967. – 379 с.
124. Клочек Г. Так що ж таке поетика? // Поетика / За ред. В. С. Брюховецького. – К. : Наукова думка, 1992. – 212 с.
125. Ковалів Ю. Історія української літератури. Кінець ХІХ – поч. ХХІ ст. Т.1. / Ю. І. Ковалів. – К. : Академія, 2013. – 512 с.
126. Кодак М. Поетика як система: Літ.-крит. нарис / М. П. Кодак. – К. : Дніпро, 1988. – 157 с.
127. Козак О. «Конфліктна ситуація» як модель симфонічної драматургії / О. І. Козак // Культура України. – 2010. – Вип. 31. – С. 260-270.
128. Коломієць Р. Традиції, канони і новації українського театру / Р. Г. Коломієць // К. : Інтертехнологія, 2008. – Кн. 1. – 156 с.
129. Коломієць Р. Франківці / Р. Г. Коломієць // К. : Сабат, 1995. – 300 с.
130. Кононенко В. Мова у контексті культури: монографія / Віталій Кононенко. – К. ; Івано–Франківськ : Плай, 2008. – 390 с.
131. Корвін-Пйотровська Д. Проблеми поетики прозового опису / Дорота Корвін-Пйотровська / Переклала з польської Зоряна Рибчинська. – Львів : Літопис, 2009. – 208 с.
132. Корпанюк М. Слово і дух України княжої та України козацької. / М. П. Корпанюк. – Черкаси : Брама, 2004. – 280 с.
133. Коссак Е. Екзистенціалізм в філософії и літературе / Е. Коссак. – М. : Политиздат, 1980. – 360 с.

134. Костюченко В. Степан Васильченко: Життя і творчість / В. А. Костюченко. – К. : Дніпро, 1978. – 155 с.
135. Костюченко В. Степан Васильченко. Літературний портрет / В. А. Костюченко. – К. : Дніпро, 1965. – 110 с.
136. Красильникова О. Історія українського театру ХХ сторіччя: монографія / О. В. Красильникова – К. : Либідь, 1999. – 208 с.
137. Крег Е. Про мистецтво театру / Едвард Гордон Крег ; [пер. з англ. Н. Корнієнко, Л. Танюк ; вступ. ст. Н. Корнієнко]. – К. : Мистецтво, 1974. – 319 с.
138. Кристева Ю. Избранные труды: разрушение поэтики / Юлия Кристева ; [сост., отв. ред. Г. Косиков ; пер з фр. Г. Косиков, Б. Нарумова]. – М. : РОССПЭН, 2004. – 656 с.
139. Критический реализм ХХ века и модернизм: сб. статей / [редкол. Жегалов Н. и др.]. – М. : Наука, 1967. – 288 с.
140. Кропивницький М. Твори: в 6 т. / Марко Кропивницький. – Т. 6. – К. : Дніпро, 1958. – 504 с.
141. Кузякина Н. Украинская драматургия начала ХХ в. Пути обновления / Наталья Борисовна Кузякина. – Л. : ЛГИТМиК, 1978. – 86 с.
142. Кургинян М. Драма / М.С. Кургинян // Теория литературы: Основные проблемы в историческом развитии. Роды и жанры литературы: в 3 т. – М. : Наука, 1964. – Т. 2. – 487 с.
143. Ласло-Куцюк М. Велика традиція : Українська класична література в порівняльному висвітленні / М. Ласло-Куцюк. – Бухарест : Критеріон, 1979. – 288 с.
144. Ласло-Куцюк М. Засади поетики / М. Ласло-Куцюк. – Бухарест : Критеріон, 1983. – 395 с.
145. Лиотар Ж.-Ф. Заметка о смыслах «пост» / Жан-Франсуа Лиотар // Иностранная литература. – 1994. – № 1. – С. 54-66.

146. Липківський К. Війна без жалю. ГПУ проти УАПЦ. Методологія знищення / К. Липківський // День. – 2010. – 12 лютого. – С. 8.
147. Лужницький Г. Український театр: Наукові праці, статті, рецензії: в 2 кн. / Григор Лужницький. – Львів : Вид-во ЛНУ ім. І. Франка, 2004. Кн. 1. – 2004. – 342 с.
148. Майстер прози поетичної Степан Васильченко : збірник : автобіогр. записки, наук. розвідки, спогади, матеріали до літопису життя і творч. / упоряд. А. Дрофань, Д. Міщенко. – К. : Веселка, 1983. – 295 с.
149. Маковей О. К.В.Д. / О. Маковей // Осип Маковей. Твори в 2-х томах. – К. : Дніпро, 1990. – Т. 2. – 537 с. – С. 249.
150. Маланюк Є. Українська література в світлі сучасності / Євген Маланюк // Маланюк Є. Повернення. Поезії, літературознавство, публіцистика, щоденники, листи. – Львів : Світ, 2005. – 496 с.
151. Малютіна Н. Українська драматургія кінця ХІХ – початку ХХ століття : аспекти родо-жанрової динаміки / Н. П. Малютіна. – Одеса : Астропринт, 2006. – 352 с.
152. Мамонтов Я. Українська драматургія передреволюційної доби (1900–1917) / Я. Мамонтов // Червоний шлях. – 1926. – №11-12.
153. Марков М. Искусство как процесс. Основы функцион. теории искусства / М. Е. Марков. – М. : Искусство, 1970. – 239 с.
154. Марков П. В театре разных стран: сборник статей / Павел Марков. – М. : ВТО, 1967. – 396 с.
155. Марков П. В Художественном театре. Книга завлита. / Павел Марков. – М. : ВТО, 1976. – 608 с.
156. Марков П. Новейшие театральные течения / Павел Марков. – М. : Изд-во Дома театрального просвещения им. В. Д. Поленова, 1924. – 68 с.
157. Матвіїшин В. Український літературний європеїзм: монографія / Володимир Матвіїшин. – К. : ВЦ «Академія», 2009. – 264 с.

158. Мелетинский Е. Поэтика мифа / Е. М. Мелетинский. – М. : Наука, 1976. – 407 с.
159. Мифы народов мира. В 2 т. – Т. 2. – М. : Советская Энциклопедия, 1991. – 719 с.
160. Молодий театр. Генеза, завдання, шляхи : статті, спомини, матеріали / [упоряд., вступ. ст., прим. М. Лабінський]. – К. : Мистецтво, 1991. – 320 с.
161. Мороз З. Проблема конфлікту в драматургії. Нариси з історії української реалістичної драми другої половини ХІХ ст. / З. Мороз. – К. : Радянський письменник, 1961. – 457 с.
162. Мороз Л. Деякі особливості трагедії в українській драматургії другої половини ХІХ ст. (фольклорна традиція і жанр) / Лариса Мороз // Розвиток жанрів в українській літературі ХІХ – початку ХХ ст. : зб. наук. праць / [ред. М. Яценко] – К. : Наукова думка, 1986. – С. 158–188.
163. Мороз Л. Нова реалістична драма в українській літературі кінця ХІХ – початку ХХ ст. / Лариса Мороз // Проблеми історії та теорії реалізму української літератури ХІХ – початку ХХ ст. : зб. наук. праць – К. : Наукова думка, 1991. – 265 с. – С. 192-221.
164. Наш театр. Книга діячів українського театрального мистецтва: в 2 т. / [гол. ред. Григорій Лужницький]. – Нью-Йорк – Париж – Сідней – Торонто, 1995. Т. 1. – 1995. – 667 с.
165. Наєнко М. Історія українського літературознавства: підручник / М. К. Наєнко. – К. : Видавничий центр «Академія», 2001. – 360 с.
166. Нариси з поезики української літератури кінця ХІХ – першої половини ХХ століття. – Івано-Франківськ : Плай. – Снятин : ПрутПринт, 2000. – 232 с.
167. Нестер З. Гумор і сатира в творчості Степана Васильченка / З. М. Нестер; АН УРСР, Ін-т суспільних наук. – К. : Вид-во АН УРСР, 1962. – 150 с.

168. Нечуй-Левицький І. Криве дзеркало української мови / І. Нечуй-Левицький. – К. : Друкарня І. І. Чоколова, 1912. – 96 с.
169. Нечуй-Левицький І. Непотрібність великоруської літератури для України і для слов'янщини. Сьогочасне літературне прямування : (Українство на літературних позах з Московщиною. Культурологічні трактати) / Іван Нечуй-Левицький [упор. Михайла Чернопиского]. – Львів : Каменяр, 2000. – С. 64-126.
170. Нечуй-Левицький І. С. Твори: у 2-х т. / І. Нечуй-Левицький. – К. : Наукова думка, 1986. – Т. 2. – 420 с.
171. Нич Р. Світ тексту: постструктуралізм і літературознавство / Олена Галета (пер.). – Львів : Літопис, 2007. – 316 с.
172. Німчук І. З театру // Краківські вісті. – 1943. – 31 січня. – С. 3.
173. Огієнко І. Українська культура: Коротка історія культурного життя українського народу / Іван Огієнко. – Київ: Вид-во книгарні Є. Череповського, 1918. – 272 с.
174. Огнева Т. Відбиток часу в дзеркалі буття : монографія / Т. К. Огнева. – К. : Академвидав, 2008. – 216 с.
175. Олійник В. Творчість Степана Васильченка / Олійник, Володимир Петрович ; Зав. ред. М.Л.Скирта; Худож. оформ. І. М. Гаврилюка. – К. : Вища школа, 1979. – 207 с.
176. Омелянович-Павленко М. Спогади командарма (1917-1920 рр.) / Михайло Омелянович-Павленко. – К. : Темпора, 2007. – 608 с.
177. Орловська-Калікіна Н. Українська родина в творчості письменників–реалістів: О. Кониського, І. Нечуя-Левицького, П. Мирного, В. Барвінського, Б. Грінченка (Скорочена докторська дисертація) / Мюнхен : Дніпрова Хвиля, 1976. – 144 с.
178. Пави П. Словарь театра: Пер. с фр. / П. Пави. – М. : Прогресс, 1991. – 504 с.
179. Павличко С. Дискурс модернізму в українській літературі / Соломія Павличко. – К. : Либідь, 1999. – 276 с.

180. Павличко С. Теорія літератури / Передм. Марії Зубрицької. – К. : Вид-во Соломії Павличко «Основи», 2002. – 679 с.
181. Панченко В. Неубієнна література / Володимир Панченко. – К. : Твім інтер, 2007. – 436 с.
182. Пара Э. Инцест / Элен Пара // Психология любви и сексуальности. – М. : Искусство XXI века, 2006. – 154 с.
183. Петлюра С. Статті / Симон Петлюра / [упоряд., вступ. ст. О. О. Климчук]. – К. : Дніпро, 1993. – 341 с.
184. Пісні Явдохи Зуїхи. Записав Гнат Танцюра / К. : Наукова думка, 1965. – 810 с.
185. Погребенник В. Степан Васильченко / В. Погребенник // Українська мова та література. – 1998. – 21-24 червня. – С. 78-79.
186. Погребенник В., Погребенник Ф. Український раритет : період., продовжув. вид. і неперіод. зб. ХІХ-ХХ ст. (1846-1986) / Федір Погребенник, Володимир Погребенник. – Дрогобич : Коло, 2011. – 298 с.
187. Пода О. Проблема трансформації історичної правди у творчості І. С. Нечуя-Левицького : автореф. дис. ... канд. філол. наук : 10.01.01 / Олена Юріївна Пода. – Запоріжжя, 2000. – 20 с.
188. Поліщук Я. Література як геокультурний проект : монографія / Я. О. Поліщук. – К. : Академвидав, 2008. – 304 с.
189. Поляков М. Вопросы поэтики и художественной семантики / М. Поляков. – М. : Сов. писатель, 1978. – 446 с.
190. Пригодій С. Літературний імпресіонізм в Україні та США: Типологія та національні особливості / С. М. Пригодій. – К. : Нора-прінт, 1998. – 312 с.
191. Проблеми історії та теорії реалізму української літератури ХІХ – початку ХХ ст. / АН України, Ін-т літ. ім. Т. Г. Шевченка. – К. : Наукова думка, 1991. – 264 с.

192. Проблемы литературной формы: сб. статей / [ст. О. Вальцель, В. Дибелиус, К. Фосслер, Л. Шпитцер]. – Л. : Academia, 1928. – 339 с.
193. Проблемы реализма: сб. статей. – М. : Наука, 1959. – 502 с.
194. Пчілка О. З нашого життя й письменства / Викинуті українці // Ред.-упоряд., передм., прим. В. Архипов. – К. : МАУП, 2006. – 352 с.
195. Реализм и художественные искания XX века: сб. науч. статей / [отв. ред. А. Карягин]. – М. : Наука, 1969. – 306 с.
196. Розумний М. Фактори сучасної національної самоідентифікації українців [Електронний ресурс] / Режим доступу: <http://www.politik.org.ua/vid/magcontent.php3?m=1&n=67&c=1534>
197. Рудницький М. Від Мирного до Хвильового / Михайло Рудницький. – Львів : Діло, 1936. – 136 с.
198. Садовський М. Мої театральні згадки / Микола Садовський. – К. : Мистецтво, 1956. – 187 с.
199. Саквук Ю. У нашому народі міцно вкоренився християнсько-поганський суржик [Електронний ресурс] / Режим доступу: http://risu.org.ua/ua/index/expert_thought/interview/51216/
200. Саксаганський П. Думки про театр / Панас Саксаганський. – К. : Мистецтво, 1955. – 195 с.
201. Свербілова Т. Українська драма 30-х рр. як модель масової культури та історія драматургії у постатях / Т. Г. Свербілова, Л. І. Скорина. – Черкаси : Маклаут, 2007. – 383 с.
202. Семенюк Г. Ф. Українська драматургія 20-х років: посібник для вчителя / Г. Ф. Семенюк. – К. : РВЦ «Проза», 1993. – 204 с.
203. Силантьєва В. Художнє мислення перехідного часу (російська література і живопис кінця XIX – початку XX століть) : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня д-ра філол. наук : спец. 10.01.02, 10.01.05 / В. І. Силантьєва. – К., 2002. – 36 с.
204. Славутич Я. Шевченкова поетика. / Яр Славутич. – Едмонтон : Славута, 1964. – 24 с.

205. Словник античної міфології / уклад. І. Я. Козовик, О. Д. Пономарів; вступна стаття А. О. Білецького. – К. : Наукова думка, 1985. – 236 с.
206. Соловей Д. Розгром Полтави. Спогади з часів визвольних змагань українського народу 1914–1921 / Д. Соловей. – Вінніпег : Видавнича спілка «Тризуб», 1974. – 207 с.
207. Сріблянський М. [Шаповал Микита]. На великім шляху / Микола Сріблянський // Українська хата. – 1910. – № 1. – С. 51-58.
208. Сріблянський М. [Шаповал Микита]. На сучасні теми / Микола Сріблянський // Українська хата. – 1911. – № 3. – С. 170–186.
209. Стоколос Я. Театральні замітки / Я. Стоколос // Українська хата. – 1913. – № 6. – С. 380–381.
210. Супрун А. Проблема людини в контексті розвитку української екзистенційної традиції / А. Г. Супрун // Мультиверсум. Філософський альманах / Гол. ред. В. В. Лях. – Вип. 74. – К. : Центр духовної культури, 2008. – С. 94–104.
211. Тарасенко Н. Деякі питання поетики / Н. Д. Тарасенко. – К. : Радянська школа, 1959. – 195 с.
212. Театр ім. Марії Заньковецької. 1922–1932. Ред. Б. Романицький, М. Фінн, В. Ятеменко й П. Рулін. – Б.м. : ДВОУ «Мистецтво», 1933. – 45 с.
213. Теория литературных стилей: Типология стилевого развития XIX века. – М. : Наука, 1977. – 494 с.
214. Тодоров Ц. Поняття літератури та інші есе / Ц. Тодоров ; пер. з фр.: Є. Т. Марічев. – К. : Києво-Могилянська академія, 2006. – 163 с.
215. Турган О. Степан Васильченко. Життя і творчість. / О. Д. Турган. – Запоріжжя : ЗДУ, 2000. – 170 с.
216. Тынянов Ю. Поэтика. История литературы. Кино / Ю. Н. Тынянов. – М. : Наука, 1977. – 576 с.

217. Українська новелістика кінця XIX – початку XX ст. : Оповідання. Новели. Фрагментарні форми (ескізи, етюди, нариси, образки, поезії в прозі) / Упоряд. і прим. Є. К. Нахліка; вст. ст. І. О. Денисюка; ред. Н. Л. Калениченко. – К. : Наук. думка, 1989. – 688 с.
218. Український драматичний театр. Нариси історії: у 2 т. / АН УРСР, Ін-т мистецтвознавства, фольклору та етнографії: Відповід. ред. М. Т. Рильський. – К. : Наукова думка, 1967. – Т. 1. – 518 с.
219. Український театр XX століття : колективна монографія / [ред. Н. Корнієнко]. – К. : ЛДЛ, 2003. – 512 с.
220. Успенский Б. Поэтика композиции / Б. Успенский. – СПб. : Азбука, 2000. – 348 с.
221. Ференц Н. Основи літературознавства / Н. Ференц // К. : Знання, 2011. – 432 с.
222. Фріче В. Нариси з соціальної історії мистецтва / Володимир Фріче. – Харків-Київ : ДВУ, 1931. – 206 с.
223. Фролова К. Субстанції незримої вогонь / К. Фролова. – К. : Дніпро, 1983. – 132 с.
224. Хализев В. Драма как род литературы (поэтика, генезис, функционирование) / Владимир Хализев. – Москва : Изд-во МГУ, 1986. – 260 с.
225. Хализев В. Драма как явление искусства / В. Хализев. – М. : Искусство, 1978. – 240 с.
226. Хализев В. Теория литературы: учеб. / Владимир Хализев. – М. : Высш. шк., 1999. – 398 с.
227. Хвильовий М. Твори в п'ятьох томах. – Т. 4. – Нью-Йорк : Слово, Смолоскип, 1983. – 662 с.
228. Хороб С. Українська драматургія: кризь виміри часу: зб. статей / Степан Хороб. – Івано-Франківськ : Лілея-НВ, 1999. – 200 с.

229. Хороб С. Українська модерна драма кінця XIX – початку XX століття (Неоромантизм, символізм, експресіонізм) / Степан Хороб. – Івано-Франківськ : Плай, 2002. – 416 с.
230. Хороб С. Українська релігійна драма кінця XIX – початку XX століття: проблематика, жанрово-стильова своєрідність / Степан Хороб. – Івано-Франківськ : Плай, 2001. – 144 с.
231. Хропко П. З виру народного життя. До 100-річчя з дня народження Степана Васильченка / П. П. Хропко. – К. : Знання, 1979. – 48 с.
232. Цимбалістий Б. Родина і душа народу / Б. Цимбалістий // Українська душа. – Нью-Йорк : Ключі, 1956. - С.26-43.
233. Чапленко В. Півтора людського / Василь Чапленко. – Нью-Йорк : Друкарня «Свобода». – 163 с.
234. Чаговець В. Життя і сцена / Всеволод Чаговець. – К.: Мистецтво, 1956. – 212 с.
235. Чалий Д. Становлення реалізму в українській літературі: (Перша половина XIX ст.) / Д. Чалий. – К. : Держлітвидав, 1956. – 421 с.
236. Чернец Л. Літературные жанры / Л. В. Чернец // М. : Изд-во Московского университета, 1982. – 194 с.
237. Чернявская В. Лингвистика текста : поликодовость, интертекстуальность, интердискурсивность / В. Е. Чернявская. – М. : ЛИБРОКОМ, 2009. – 245 с.
238. Чижевський Д. Історія української літератури / Д. І. Чижевський // К. : ВЦ «Академія», 2003. – 568 с.
239. Чижевський Д. Поза межами краси (До естетики барокової літератури) / Д. Чижевський. – Нью-Йорк : Українсько-американське видавниче товариство, 1952. – 22 с.
240. Чикаленко Є. Спогади (1862–1907) / Євген Чикаленко. – Нью-Йорк : Українська Вільна Академія Наук, 1955. – 429 с.

241. Чорній С. Український театр і драматургія // Український вільний університет. Серія: Монографії ч. 30. – Мюнхен – Нью-Йорк, 1980. – 470 с.
242. Шамрай А. Творчість Степана Васильченка / А. Шамрай. – К. : Червоний шлях, 1926. – 254 с.
243. Шевель Т. Патріотична домінанта мотиву боротьби в поезії М. Вороного й Т. Шевченка / Т. Шевель // Науковий вісник Східноєвропейського національного університету імені Лесі Українки. Філологічні науки. Літературознавство. – 2015. – № 9. – С. 209-212.
244. Шевченко Й. Сучасний український театр : зб. статей / Йона Васильович Шевченко. – Харків : ДВУ, 1929. – 74 с.
245. Шевчук В. Теплий талант Степана Васильченка / Шевчук Валерій Олександрович. Дорога в тисячу років: роздуми, статті, есе / В. О. Шевчук ; ред. А. М. Макаров. – К. : Рад. письменник, 1990. – 411 с.
246. Шлапак Д. Драматургія і сучасність / Д. Я. Шлапак. – К. : т-во «Знання», 1981. – 48 с.
247. Шляхи розвитку сучасної літератури: диспут 24 травня 1925 р. – К. : Культкомісія місцкому УАН, 1925. – 82 с.
248. Шоу Б. О драме и театре / Бернард Шоу. – М. : Искусство, 1963. – 600 с.
249. Шумило Н. Під знаком національної самобутності: Українська художня проза і літературна критика кінця XIX – поч. XX ст. / Н. М. Шумило. – К. : Задруга, 2002. – 353 с.
250. Шумило Н. М. Проза Степана Васильченка: Питання поетики. / Н. М. Шумило. – К. : Наукова думка, 1986. – 238 с.
251. Шумило Н. М. Сильова домінанта прози Степана Васильченка // Індивідуальні стилі українських письменників XIX – початку XX ст.: зб. наук. праць. – К. : Наукова думка, 1987. – С. 291–310.

252. Элиаде М. Священное и мирское / М. Элиаде. – М. : Изд-во МГУ, 1994. – 144 с.
253. Юнг К. Об отношении аналитической психологии к поэтико–художественному творчеству // Зарубежная эстетика и теория литературы XIX – XX вв. Трактаты, статьи, эссе / Сост., общ. ред. Г. К. Косикова. – М. : Издательство МГУ, 1987. – 512 с.
254. Юрчук О. У тіні імперії : Українська література у світлі постколоніальної теорії : монографія / Олена Юрчук. – К. : ВЦ «Академія», 2013. – 224 с.
255. Якубовський Ф. Степан Васильченко / Ф. Якубовський // Життя й революція. – 1932. – № 8. – С. 168-176.
256. Януш Я. Мова української класичної драматургії / Я. В. Януш. – Львів : Вища школа, 1983. – 147 с.
257. Яценко М. Питання реалізму і позитивний герой в українській літературно-естетичній думці першої половини XIX ст. / М. Т. Яценко. – К. : Наукова думка, 1979. – 335 с.
258. Ящук Ж. Екзистенційність як художньо-естетичний метод в українській літературі XX століття. – автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філос. наук : спец. 09.00.08 / Ж. М. Ящук; Київ. ун-т ім. Т. Шевченка. – К., 1998. – 17 с.
259. 200 листів Б. Антоненка-Давидовича / Передмова Дм. Чуба. – Мельборн : Ластівка, 1986. – 277 с.
260. Girard R. Violence and the Sacred. / Rene Girard. – New York: Continuum, 2005. – 204 p.
261. Harris Z. Discourse Analysis / Zellig Harris. – Hague, 1963. – 68 p.
262. Ibsen H. The critical heritage / Henrik Ibsen. – London, 1974. – 382 p.
263. Mladanow St. / Wakalerski Chr., Kodow Chr. Realne podstawy łączności słowian // «Ruch Słowiański». – Lwów, 1929. – № 6.